

UNIwersytet w Białymstoku

Wydział Filologiczny

Katedra Filologii Białoruskiej

BIAŁORUTENISTYKA BIAŁOSTOCKA

TOM 3

BIAŁYSTOK 2011

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Joanna Wasiluk

KOMITET REDAKCYJNY

Lilia Citko (Białystok), Jan Czykwin (Białystok), Siarhiej Kawalow (Lublin),
Wolha Laszczynska (Homel), Walenty Piłat (Olsztyn), Ludmiła Sińkowa (Mińsk),
Wanda Supa (Białystok), Walancina Szwałko (Brześć), Bazyli Tichoniuk (Zielona Góra)

ADRES REDAKCJI

„Białorutenistyka Białostocka”
Uniwersytet w Białymstoku
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
15-420 Białystok
ul. Plac Uniwersytecki 1

Opracowanie graficzne
Stanisław Żukowski

Redakcja i korekta
Halina Twaranowicz

Redakcja techniczna i skład
Agata Gnerowicz

Przekład streszczeń na język angielski
Dorota Szymaniuk

Wszystkie artykuły są recenzowane

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2011

ISSN 2081-2515

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku
i Centrum Kultury Białoruskiej przy Ambasadzie Republiki Białoruś w Polsce

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. Marii Skłodowskiej-Curie 14
tel. 857457120
e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl, <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c., Łódź
Nakład 110 egz. Format B-5. Papier offsetowy 80 g.

ЗМЕСТ

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Ян Чыквін — Літаратурна-эстэтычныя погляды Максіма Танка: паміж тэорыяй і практыкай	9
Анатоль Брусевіч — Адам Міцкевіч у беларускім культурным каноне	21
Жанна Шаладонава — Паэтыка прасторы ў творах Якуба Коласа, Мікалая Гоголя і Тараса Шаўчэнкі праз прызму ментальнасці .	33
Зоя Мельнікава — Письменник, нация, грамадства: ідэйна-мастацкая парадыгматыка беларускай літаратуры XX стагоддзя	45
Ванда Бароўка — Спецыфіка мастацкага народазнаўства	55
Аліна Сабуць — “Песні” і “зыкі” перакладаў Максіма Багдановіча з Поля Верлена	67
Анжэла Мельнікава — Фарміраванне аўтавобраза ў беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя	77
Наталля Бахановіч — Эвалюцыя вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры	91
Ганна Гладкова — Асветніцкія матывы ў драматургіі Ігнація Быкоўскага (на прыкладзе камедыі “Demokryt, filozof grecki, mniemau wagat”)	111
Мікола Мішчанчук — Штрыхі да творчага партрэта Анатоля Вольнага	127
Святлана Бувіна — Мастацка-выяўленчая функцыя архетыпа ценю ў рамане Кузьмы Чорнага “Вялікі дзень”	139
Мікола Мікуліч — Духоўна-ірацыянальная стылявая плынь у паэзіі Заходняй Беларусі	155
Ірына Бажок — Беларуская эсэістыка XX стагоддзя	177
Святлана Шчэрба — Маральна-этычная прырода чалавека ў беларускай драматургіі другой паловы XX стагоддзя	191
Святлана Тарасава — Тэматычна-жанравая своеасаблівасць паэм Яна Чыквіна	199
Вольга Кавальчук — Асаблівасці часава-прасторавай структуры рамана “А як будзеш каралём, а як катам будзеш” Тадэвуша Новака ў параўнанні з апавесцю “Жураўліны крык” Васіля Быкава	209
Анна Саковіч — Тэма кахання ў апавесці “Данута” Аляксея Карпюка	223
Наталля Дамброўская — Жанрава-стылёвая эвалюцыя прозы Вячаслава Адамчыка	233
Вольга Шынкарэнка — Непаўторнасць мастацкай сістэмы паэзіі Міхася Башлакова	245

Галіна Ішчанка — Спроба новай інтэрпрэтацыі рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”	267
Ала Петрушкевіч — Літаратуразнаўчыя здабыткі Івана Чыгрына ...	281
Крысціна Папко — Філасофска-аксіялагічная прастора аўтабіяграфічнай кнігі Уладзіміра Калесніка “Доўг памяці”	295
ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА	
Іна Швед — Міфасемантыка беллага колеру ў традыцыйнай карціне свету беларусаў	307
КУЛЬТУРАЗНАЎСТВА	
Irena Matus — Restytucja ikonostasów w cerkwiach unickich w Obwodzie Białostockim w latach 30. XIX wieku	325
Юрый Лабынцаў — Віленскі музей беларускай рэлігійнай культуры і яго заснавальнік Еўдакім Раманаў	345
Ларыса Шчавінская — Першы беларускамоўны каталіцкі спеўнік ...	359
Алена Кавалюк — Новая старонка творчасці “палескага” Напалеона	377
ФІЛАСОФІЯ	
Міхаіл Слемнёў, Аляксандр Табачков — Онтологическая экспликация одного поэтического прозрения	387
МОВАЗНАЎСТВА	
Вольга Ляшчынская — Канцэптуалізацыя эмоцыі страху ў фразеалагізмах беларускай мовы	399
Ірына Елынцова — Словообразовательные типы отадъективных префиксально-суффиксальных наречий в близкородственных языках	417
Людміла Сегень — Пытанні абрэвіяцыі ў сучаснай беларускай мове .	429
Вольга Гаўрыловіч — Энтамонімы ў фразеалагічнай карціне свету беларусаў, рускіх і англічан	443
НАВУКОВЫЯ ДЭБЮТЫ	
Кацярына Ермаковіч — Афганская тэма як новы віток праўды пра чалавека на вайне	455
Марія Полякова — “Интимный дневник” Сергея Ковалева на фоне современной порнотопии	467
Віялета Нікіцюк-Пэрковска — Тэма Вільні ў творчасці Наталлі Арсеневай і Казіміры Іллаковіч	479
РЭЦЭНЗІІ І АНАТАЦЫІ	
Галіна Тварановіч: Сінтэз пройдзенага шляху / Уладзімір Конан, <i>Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі. У трох тамах. Том 1. X ст.–1905 г., Мінск 2010</i>	489
Вольга Козіч: <i>Дынаміка мастацкай канцэпцыі чалавека ў вірлівых варунках жыцця на мяжы тысячагоддзяў / Чалавечая вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры. Навук. рэд. М. А. Тычына, Мінск 2010</i>	493

Арсень Ліс: <i>Фальклор “краіны паміж Дунаем і Татрамі” вачамі беларускай даследчыцы</i> / Швед І. А., <i>Словацкі фальклор: формы, жанры, поэтыка</i> , Брэст 2010	497
Ірына Ялынцава: <i>Актуальнае лексікаграфічнае выданне / Современный русско-белорусский словарь</i> . Саставіцелі О. М. Ніколаева, Т. Н. Трухан. Под ред. А. А. Лукашанца, Мінск 2011	500
Анна Саковіч: <i>Перагарнуць старонкі класікі</i> / А. М. Петрушкевіч, <i>Некаторыя старонкі беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя</i> . Дапаможнік па курсе “Беларуская літаратура XX стагоддзя”, Гродна 2010	505
Г. К. Тычко, <i>Беларуская літаратура XIX–XX стагоддзяў: час і асобы. Вучэбны дапаможнік</i> , Мінск 2010	511
Мікола Хаўстовіч, <i>Шляхамі да беларускасці. Нарысы, артыкулы, эсэ</i> , Warszawa 2010	511
Сяргей Кавалёў, <i>Літаратура Вялікага Княства Літоўскага XVI – пачатку XVII ст.: феномен культурнага памежжа</i> , Мінск 2011	512
Beata Siwek, <i>Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze</i> , Lublin 2011	512

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

Ян Чыквін — <i>Poglądy literacko-estetyczne Maksima Tanka: między teorią a praktyką</i>	9
Анатоль Брусевіч — <i>Adam Mickiewicz w kanonie białoruskiej kultury</i>	21
Жанна Шаладонава — <i>Poetyka przestrzeni w utworach Jakuba Kołosa, Mikołaja Gogola i Tarasa Szewczenki przez pryzmat mentalności</i>	33
Зоя Мельнікава — <i>Pisarz, naród, społeczeństwo: ideowo-artystyczny paradygmat literatury białoruskiej XX wieku</i>	45
Ванда Бароўка — <i>Specyfika wiedzy o narodzie odzwierciedlona w literaturze</i>	55
Аліна Сабуць — <i>„Pieśni” i „odgłosy” przekładów M. Bałdanowicza z P. Verlaine’a</i>	67
Анжэла Мельнікава — <i>Tworzenie obrazu autora w literaturze białoruskiej trzech pierwszych dekad XX wieku</i>	77
Наталля Бахановіч — <i>Ewolucja obrazu ziemi białoruskiej w literaturze polskiej</i>	91
Ганна Гладкова — <i>Motywy oświeceniowe w dramaturgii polskojęzycznego pisarza końca XVIII wieku Ignacego Bykowskiego (na przykładzie komedii „Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat”)</i>	111
Мікола Мішчанчук — <i>Szkic do portretu Anatola Wolnego</i>	127
Святлана Бувіна — <i>Artystyczno-przedstawieniowa funkcja archetypu cienia w powieści Kuźmy Czornego „Wielki dzień”</i>	139
Мікола Мікуліч — <i>Ducho-irracjonalny nurt stylistyczny w poezji Zachodniej Białorusi</i>	155

Ірына Бажок — Białoruska eseistyka w XX wieku	177
Святлана Шчэрба — Moralno-etyczna natura człowieka w dramaturgii białoruskiej drugiej połowy XX wieku	191
Святлана Тарасава — Tematyczno-gatunkowe cechy poematów Jana Czykwina	199
Вольга Кавальчук — Cechy czasoprzestrzeni w powieści „A jak królem, a jak katem będziesz” T. Nowaka i opowieści „Krzyk żurawi” W. Bykowa	209
Анна Саковіч — Temat miłości w powieści Alaksieja Karpiuka „Danuta”	223
Наталля Дамброўская — Gatunkowo-stylistyczna ewolucja prozy Wiacesława Adamczyka	233
Вольга Шынкарэнка — Niepowtarzalność artyzmu poezji M. Baszłakowa	245
Галіна Ішчанка — Próba nowej interpretacji utworu Niła Hilewicza „Rodzone dzieci”	267
Ала Петрушкевіч — Prace literaturoznawcze Iwana Czyhryna	281
Крысціна Папко — Filozoficzno-aksjologiczna przestrzeń prozy autobiograficznej Uładzimira Kalesnika „Dług pamięci”	295

FOLKLORYSTYKA

Іна Швед — Mityczna semantyka koloru białego w białoruskiej tradycji postrzegania świata	307

KULTUROZNAWSTWO

Irena Matus — Restytucja ikonostasów w cerkwiach unickich w Obwodzie Białostockim w latach 30. XIX wieku	325
Юрый Лабынцаў — Muzeum białoruskiej kultury religijnej w Wilnie i jego założyciel Eudokim Romanow	345
Ларыса Шчавінская — Pierwsza białoruska katolicka kolekcja pieśni ...	359
Алена Кавалюк — Nowe stronicie twórczości Napoleona Ordy	377

FILOZOFIA

Михаил Слемнёв, Александр Табачков — Ontologiczna interpretacja pewnego poetyckiego przewidywania	387

JĘZYKOZNAWSTWO

Вольга Ляшчынская — Konceptualizacja strachu w białoruskich jednostkach frazeologicznych	399
Ірина Елынцова — Typy słowotwórcze przysłówków prefiksalnie- sufiksalnych w językach pokrewnych	417
Людміла Сегень — Skróty we współczesnym języku białoruskim	429
Вольга Гаўрыловіч — Entomonimy we frazeologicznym obrazie świata Białorusinów, Rosjan i Anglików	443

DEBIUTY NAUKOWE

Кацярына Ермаковіч — Afgański temat jako nowy obraz prawdy o człowieku na wojnie	455

Мария Полякова — „Dziennik intymny” Siergieja Kowalowa przez pryzmat pornotopii	467
Віялета Нікіціук-Пэрковска — Temat Wilna w twórczości Natallii Arsienniewej i Kazimiery Hłakowiczówny	479
RECENZJE I ADNOTACJE	489

CONTENTS

LITERARY STUDY

Ян Чыквін — Maxim Tank's literary-esthetic opinions: between theory and practice	9
Анатоль Брусевіч — Adam Mitskievich in Belarusian cultural canon ..	21
Жанна Шаладонава — Poetics of distance in works by Jakub Kolas, Nikolay Gogol and Taras Shevchenko in the light of mentality	33
Зоя Мельнікава — Writer, nation, society: an ideological and artistic paradigm of the Belarusian literature in the 20 th century	45
Ванда Бароўка — Peculiarities of artistic conceptualization of the science about the people	55
Аліна Сабуць — Poetics of Maxim Bahdanovich's French translations ..	67
Анжэла Мельнікава — The formation process of an ethno-cultural image of "I am" in Belarusian literature of the first three decades of the 20 th century	77
Наталля Бахановіч — The evolution of the picture of Belarusian land in Polish literature	91
Ганна Гладкова — Motifs of the Enlightenment in Ignatsy Bykovsky's drama (based on "Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat") ..	111
Мікола Мішчанчук — Thoughts about A. Volny	127
Святлана Бувіна — Artistic and representational function of the archetype of the shadow in Kuzma Chorny's novel "Great Day"	139
Мікола Мікуліч — Spiritual-irrational style trend in the poetry of Western Belarus	155
Ірына Бажок — Belarusian essay writing in 20 th century	177
Святлана Шчэрба — Identification of moral and ethical nature of man in Belarusian drama in the second half of the 20 th century	191
Святлана Тарасава — Thematic-genre features of Ian Chikvin's poems .	199
Вольга Кавальчук — Features of temporal and spatial structure of T. Nowak's novel "What will be the King, and as the Executioner will be" compared with V. Bykov's story "Crane's Cry"	209
Анна Саковіч — The subject of love in Aleksey Karpiuk's novel "Danuta"	223
Наталля Дамброўская — Genre-style evolution of Viacheslav Adamchik's prose	233
Вольга Шынкарэнка — A touching melody of a soul: the figurative artistic world of M. Bashlakov's poetry	245

Галіна Ішчанка — An attempt of new interpretation of Nil Gilevich's "One's Own Children"	267
Ала Петрушкевіч — Ivan Petrovich Chigrin's works on literatures	281
Крысціна Папко — Philosophical and axiological space of the auto- biographical prose of V. Kolesnik "Lest We Forget"	295
STUDY OF FOLKLORE	
Іна Швед — Mythical semantics of white colour in Belarusian traditional picture of the world	307
CULTURE STUDIES	
Irena Matus — Restitution of iconostas in Orthodox Church in unite temples in Bialystok District in the 1830s	325
Юрый Лабынцаў — Evdokim Romanov – the founder and the forerunner of the Belarusian museum in Vilnius	345
Ларыса Шчавінская — The first Belarusian catholic collection of songs .	359
Алена Кавалюк — New page in Napoleon's offPolesie literary creation ..	377
PHILOSOPHY	
Михаил Слемнёв, Александр Табачков — Ontological explication of one poetical insight	387
LINGUISTICS	
Вольга Ляшчынская — Conceptualization of emotion of fear in the phraseological units of the Belarusian language.	399
Ирина Елынцева — Word-formation types of prefixal-suffixal adverbs in closely related languages	417
Людміла Сегень — Abbreviations in modern Belarusian language	429
Вольга Гаўрыловіч — Entomonyms in the phraseological view of the world of Belarusians, Russians and the English	443
DEBUTS	
Кацярына Ермаковіч — Afghan theme as a new image of truth about man on war	455
Марія Полякова — Sergey Kovalev's "Secret Diary" in the light of modern pornotory	467
Віялета Нікіцюк-Пэрковска — The theme of Vilnius in Natalia Arsiennieva's and Kazimiera Illakowicz's creations	479
REVIEWS AND ANNOTATIONS	489

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Ян Чыквін

Беласток

Літаратурна-эстэтычныя погляды Максіма Танка: паміж тэорыяй і практыкай

Максім Танк пакінуў выдатнейшую паэтычную спадчыну для шырокага кола чытачоў і не менш бясцэнныя свае “Дзённікі”¹ для даследчыкаў не толькі яго асобы і творчасці, але наогул усёй беларускай літаратуры і культуры XX стагоддзя. Дзённікавыя нататкі вёў Танк ледзь не ўсё сваё творчае жыццё, яны ахопліваюць амаль 60 бурлівых гадоў, пачынаюцца 1935-ым, а заканчваюцца 1994 годам. Апошні запіс апублікаваных “Дзённікаў” пазначаны датаю 27 лістапада, хоць да канчатковага зыходу паэта, 7 жніўня 1995 года, заставалася, як бачна, яшчэ ж крыху часу. Здаўна схварэлы і ад пачатку перабудовы ў Савецкім Саюзе адсунуты на абочыну новых падзей, Танк, аднак, не спыняў творчую працу, і ў выпадку прыватнага, інтымнага дзённіка ён давяраўся менавіта яму ўсё часцей. Няцяжка заўважыць, што ў 1988–1994 гадах запісы інтэнсіфікуюцца, з’яўляюцца, за невялікім выключэннем, выразна па нарастаючай. З унутранай логікі танкаўскага навыку сістэматычна весці свой дыярыуш вынікае, што і ў гэты апошні год жыцця былі, павінны быць нататкі – можа, яшчэ больш шчырыя, адкрытыя, бескампрамісныя, чым дагэтуль, і для некага балючыя. Танк ведаў, як вынікае з тых жа “Дзённікаў”², што праз увесь савецкі перыяд і да канца сваіх дзён яго лічылі “заходні-

¹ Максім Танк, *Збор твораў. У трынаццаці тамах*, т. 9. *Лісткі календара. Дзённікі (1941–1959)*, Мінск 2009; *Дзённікі (1960–1994)*, Мінск 2010, т. 10.

² “Чамусьці перастала даходзіць беластоцкая “Ніва”. Затое спраўна працуе тэлефонны подслух” (Тамсама, т. 10, с. 522).

кам” і “дэмакратам”, а значыць ён быў на прыцэле, увесь час пад тайным наглядом. Бачыцца цалкам невыпадковым, што пасля пасмяротнай журнальнай публікацыі запісак (“Польмя”, 1996 № 9–12, 1997 № 1–12), рукапісы Танкаўскіх “Дзённікаў” раптам зніклі, прапалі – магчыма, каб нельга было зверыць арыгінал з “палымянскай” копіяй, адносна якой адразу ўзніклі некаторыя пытанні аб іх поўнай верагоднасці³.

“Дзённікі” Танка – гэта ўнікальны твор, шматпавярховая будоўля, у якой жыве сваім буйным разгалінаваннем агромністы свет думак і пачуццяў радыкальна настроенага беларускага грамадзяніна і крайне нацыянальна-нязломнага паэта XX стагоддзя, рэаліста і ідэаліста⁴, літаратурна-эстэтычнага думальніка і практыка – аўтара шматлікіх кніг паэзіі, якім сам ён не баяўся даваць часта празмерныя адмоўныя ацэнкі, як з’явам схематычным, аднадзённым, выпуштаным. Такой, на яго думку, была, зрэшты, амаль уся беларуская падсавецкая паэзія. З іншай прычыны, але падобна крытычна Танк адносіўся і да сваіх запісаў, называючы іх “дзядоўскай торбаю” або – часцей – “хаатычнымі нататкамі”.

Сам жанр дзённіка з дэфініцыі патрабуе працы наогул са змешаным матэрыялам фактаграфічнага, тэматычнага, стылістычнага характару, дзе істотную ролю іграе суб’ектыўны пункт бачання з’яў і праблемаў, з адносным шанаваннем утрываленай у соцыуме стандартнай шкалы каштоўнасцей і метадаў разважання. Для даследчыкаў, такім чынам, “хаос” Танкаўскіх нататак з’яўляецца адметным, новым – на вышэйшым узроўні – унутраным парадкам выдатнай, самаіснай асобы, у даваенны перыяд *найбольшага паэта Заходняй Беларусі*, – як сказаў Валянцін Таўлай, – *у бліскучым таленце якога народ Заходняй Беларусі сказаў сваё вялікае творчае слова*⁵, і які і ў савецка-беларускі перыяд стаяў у цэнтры літаратурна-мастацкага працэсу, вызначаў яго магістральны шлях, спалучаючы сваёй дзяржаўнай значнасцю ды аўтарытэтам шмат палітычных, культурных і грамадскіх падзей, як іх ініцыятар, арганізатар і актыўны сведка.

“Дзённікі” Танка даюць, здаецца, больш, чым яго паэтычныя творы, незвычайна каштоўную і рэдкую магчымасць рэканструяваць паўнейшую эмпірычную, псіхалагічную ды метафізічную інды-

³ Максім Танк, *Збор твораў... Каментар*, т. 9, с. 505.

⁴ Іван Шамякін, *На камні, жалезе і золце*, “Польмя” 1996, № 9, с. 246.

⁵ Валянцін Таўлай, *Творы*, Мінск 1961, с. 263.

відуальнасць такой выдатнай асобы, у якой арганічна спалучаліся моцартаўскі і сальераўскі пачаткі, і якая – з прычыны ходу падзей – існуе ў нататках у шматлікіх творчых іпастасях, сацыяльна-грамадскіх масках і супярэчлівым экзістэнцыяльна-быццёвым самапазіцыяніраванні.

З гэтага доўгага шэрагу наяўных і патэнцыяльных аспектаў, што сталіся зместам “Дзённікаў”, нас цікавяць у першую чаргу менавіта тыя запісы, якія ў прамым сэнсе датычацца літаратурна-эстэтычных поглядаў Танка і якія ў “Дзённіках” шмат дзе існуюць у форме, так сказаць, “голай думкі”, “чыстай тэорыі”, і якія ён, асвоіўшы шмат чаго з тых навейшых еўрапейскіх веянняў, прабаваў асэнсаваць абагулена дзея па^трэбы выпрацаваць уласную новую і адпаведную нацыянальным традыцыям паэзію⁶.

Праблема літаратурна-эстэтычных поглядаў Танка, ці ў відазмененай форме як поглядаў ідэйна-эстэтычных або паэтычнага мыслення, або як праграмы рэвалюцыйнага абнаўлення паэзіі, ці яшчэ шырэй – як праблема традыцыі і наватарства, з’яўляецца адным з краёвугольных пытанняў танказнаўства, і найперш таму, што тыя погляды паэта фармаваліся ў двух на той час кардынальна адметных нацыянальна-культуровых асяродках – беларускім і польскім. Аднак якраз з гэтай прычыны ў беларуска-савецкіх даследаваннях, прысвечаных Танку, існуюць два падыходы.

Адзін з іх прадстаўляе Уладзімір Калеснік. Аналізуючы Танкаўскую ідэйна-эстэтычную праграму, ён выразна падкрэслівае той факт, што *Ніводзін беларускі паэт не звязаны так моцна з культурай братняга польскага народа, як Максім Танк*⁷ і што паэт бачыў узоры для сваёй праграмы ў савецкай літаратуры, у творах Горкага, Маякоўскага, Ясеніна, Купалы, Коласа, а таксама ў творчасці польскіх і заходнееўрапейскіх рэвалюцыйных паэтаў⁸. А другі падыход выказвае Дзмітрый Бугаёў, прама палемізуючы з пунктам гледжання Ул. Калесніка. *Між тым, – піша Дз. Бугаёў, – фармалістычна-дэкадэнцкія ўплывы на творчую дзейнасць Максіма Танка часамі да пэўнай ступені перабольшваюцца нават сур’ёзнымі і ўдумлівымі даследчыкамі. Думаецца, стільнасць да такога перабольшвання дзе-нідзе выяўляе, напрыклад, Ул. Калеснік, збліжаючы Максіма Танка з такімі*

⁶ Уладзімір Калеснік, *Максім Танк. Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1981, с. 22.

⁷ Тамсама, с. 182.

⁸ Тамсама, с. 20.

літаратурнымі групіроўкамі, як “Авангарда” або “Жагары”⁹. І яшчэ далей: *Скрыта пярэчачы Ул. Калесніку, уплыў “Авангарды” на творчасць Танка аспрэчваў ужо І. Ралько (...) Аднак і ён спрабуе звязаць бясспрэчную асацыятыўнасць танкаўскага паэтычнага мыслення з мадэрнісцкай паэтыкай. «Нават паэтыка мадэрнізму што-кольвечы дала паэту для ўзбагачэння яго паэзіі»*¹⁰.

Развіваючы культурна-гістарычную метадалогію, Дз. Бугаёў лічыць, што літаратурна-эстэтычныя погляды Танка склаліся пад пераможным уплывам роднай народнай творчасці. *У фальклоры паэт знайшоў для сябе, – піша ён, – найбагацейшую скарбніцу ідэй, вобразаў і цэлых сюжэтаў і заўсёды шчодро чэрпаў з яе*¹¹, падобна як з рускіх класікаў XIX стагоддзя і асабліва з *празрыстай пушкінскай паэтычнай думкі, якая будзіла яго ўласную думку, давала яму высокае паэтычнае натхненне, дапамагаючы супрацьстаяць розным дэкадэнцкім і фармалістычным уплывам*¹².

Само сабой разумеецца, што дэкадэнцтвам і фармалізмам адэпты і паплечнікі сацыялістычнага рэалізму называлі новыя, мадэрністычныя плыні ў еўрапейскім мастацтве, з якімі Танк пазнаёміўся ў давераснёўскай Польшчы, у Вільні, і якія сам паэт, як піша Дз. Бугаёў, *настойліва адмаўляе*¹³, быццам мадэрнізм той прыпісалі яму крытыкі. Таму зыходнай пазіцыяй усёй кнігі Дз. Бугаёва пра Танка і з’яўляецца тэзіс: *Давераснёўская творчасць Максіма Танка найбольш выразна адлюстравала нялёгкі шлях заходнебеларускай літаратуры да сацыялістычнага рэалізму*¹⁴.

А тым часам у навейшай акадэмічнай “Гісторыі беларускай літаратуры” Мікола Арочка яшчэ мацней і выразней вылучае польскія вытокі Танкаўскага паэтычнага светапогляду:

На фарміраванне эстэтычнага ідэалу М. Танка паўплывала не толькі класічная і сучасная польская паэзія – ад А. Міцкевіча і Ю. Славацкага да Ю. Тувіма, І. Галчынскага, У. Бранеўскага. Праз польскі пераклад да яго прыходзілі сусветна вядомыя імёны і аўтарытэты (...), нават У. Маякоўскі ўпершыню з’явіўся да яго праз пераклад Ю. Тувіма. Танку хацелася самому разабрацца ў вартасцях даробку слыннага “Скамандра” (...)

⁹ Дзмітрый Бугаёў, *Паэзія Максіма Танка*. 2-е выданне, выпраўленае і дапоўненае, Мінск 2003, с. 44.

¹⁰ Тамсама, с. 46.

¹¹ Тамсама, с. 33.

¹² Тамсама, с. 43.

¹³ Тамсама, с. 47.

¹⁴ Тамсама, с. 5.

і кола паэтаў-футурыстаў (...), і авангарды кракаўскай (...). Іх мастацкія адкрыцці спрычыняліся да новага ўсплеску асацыятыўных думак паэта, давалі імпульс для яго асабістых шуканняў і адкрыццяў. «Становішча ў мяне катастрафічнае, – запісаў паэт. – У Вільні няма за што жыць. Пакінуць Вільню – пакінуць пісаць». Вось, аказваецца, чым была для яго Вільня. Пакінуць яе – азначала не толькі выйсці з асяродка вызваленчай барацьбы, але і творча перастаць расці, абарваць новыя сувязі з паэтычнай культурай свету¹⁵.

“Дзённікі” паэта і віленскага перыяду, і тым болей савецкага, незалежна ўжо ад волі іх аўтара, выразна і шматаспектна адлюстроўваюць культуровае палонафільства Танка, таго пількаўскага вясковага юнака, які – злучыўшыся з пракамуністычным рухам, стаўшы палітычным праціўнікам польскай прысутнасці на землях Заходняй Беларусі, востра аспрэчваючы польскую сістэму дэнацыяналізацыі беларусаў – сам таго на пачатку, магчыма, не адчуваючы і не жадаючы, хутка паглыбляецца ў тую ж польскасць цалкам, з галавой, можна сказаць, з асаблівай любоўю – грунтоўна і назаўсёды. Менавіта заходнебеларуская рэчаіснасць даваеннага часу, а гэта значыць шырока разуметая польскасць і нарадзіла Максіма Танка як паэта¹⁶.

Побач з Варшавай і Кракавам Вільня ў той час была адным з трох буйнейшых цэнтраў польскай культуры. У Вільні дзейнічала авангардная група “Жагары” (Буйніцкі, Загурскі, Мілаш, Путрамонт, А. Рымкевіч, Цат-Мацкевіч). Танк усіх іх, падобна як многіх варшаўскіх “Скамандрытаў” (Тувіма, Івашкевіча, Вяжыньскага, Бранеўскага, Кручкоўскага, Жукроўскага, а таксама Пшыбася, Пайпэра і многіх іншых тадышніх лідэраў у свеце польскай культуры) ведаў асабіста, сустракаўся з імі, на бягуча чытаў іхнія творы. Фактычна беларускі паэт быў адным з іх, маладых людзей, якія шумна ўваходзілі ў літаратуру пад новымі лозунгамі абнаўлення чалавечага свету і свету мастацтва і сродкаў творчага выяўлення. Прыхільнікаў новага мастацтва, інакш кажучы мадэрнізму, авангардызму, аб’ядноўвала ў 20–30-х гадах у Польшчы вострае адчуванне агульнаеўрапейскага крызісу культуры, а значыць і патрэба прадбачання, спраектавання будучыні. Польскія мадэрністы рашуча адмаўляюць традыцыйны статус літаратуры. У пошуках новага яны на першым месцы ставяць у сваіх эстэтычных маніфестах

¹⁵ М. Арочка, *Максім Танк, (у) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У чатырох тамах*, Мінск 2001, т. 3, с. 320.

¹⁶ Арсень Ліс, *На разломе эпохі (штрыхі да партрэта Максіма Танка)*, “Тэрмапілы” 2002, № 6, с. 150.

і дэкларацыях неабмежаваную свабоду творчасці, старой апісальнасці супрацьпастаўляюць стылістыку экспрэсіі, артыстычную скандэнсаванасць, згушчаную метафарыстыку, паэтыку адлеглых асацыяцый. У ідэйнай сферы авангардысты вялі сябе вельмі актыўна, фармулявалі праграмы літаратуры ангажаванай у палітыку, сацыяльныя пытанні, спалучаючы культуровы катастрафізм (“Жагарысты”) або празмерны цывілізацыйны аптымізм (“Скамандрыты”) з маніфестацыйнай часта радыкальных – пракамуністычных або і прафашысцкіх – грамадска-ідэалагічных сімпатый, пазіцый і настрояў.

Агульна кажучы, пошукі новага мастацтва характарызаваліся паскораным развіццём шматлікіх і хутка зменлівых напрамкаў, праграмаў, маніфестаў, дэкларацый і тэрмінаў. У адрозненне ад аксіёматычнай догмы сацыялістычнага рэалізму, які ў той час таксама прэтэндаваў быць новым словам у свеце мастацтва, у мадэрнізме, аднак, паміж літаратурна-эстэтычнымі гіпотэзамі, інтэлектуальнымі задумамі, рацыянальнымі канцэпцыямі і іх практычнай рэалізацыйнай ляжала вялікая прастора для творчай свабоды мастака, індывідуальнага творчага асэнсавання тых жа тэарэтычных пасылак і сутнасцяў. Мастацкі твор з’яўляўся як вынік выключна крэатыўнай волі аўтара, і больш нікога. Тэарэтыкі абнаўлення мастацтва, мадэрністы клалі ў аснову шырокую яго аўтаномію. У цэнтры існавання быў для іх свабодны індывід, і толькі такі меў магчымасць духоўна-творчай самарэалізацыі.

У гэтым сэнсе Максім Танк быў перакананым, упэўненым авангардыстам агульнаеўрапейскай загалкі. “Дзённікі” паэта якраз паказваюць, як пульсіруе – аж да апошніх запісаў – яго жывая думка, думка рэфлексіруючага чалавека, які стаіць перад намі ў працэсе пазнання, які дзеліцца з намі сваімі медытацыямі, радасцямі адкрыццяў і сумненнямі, захапленнямі новым і тут жа яго аспрэчваннямі, сваёй па-народнаму цвярозай, здаровай амбівалентнасцю, нейкай раздвоенасцю, нарастаннем разумення таго, што паміж тэорыяй абнаўлення і літаратурнай практыкай, эстэтычным ідэалам і шляхамі яго ажыццяўлення ляжыць амаль непад’ёмная праца і цьмяная, непераходная дарога. У “Дзённіках” гэтыя супярэчлівыя думкі развіваюцца, як нітка з клубка. Чытаем:

Я шукаю новых тэм, яшчэ не сцёртых ад частага ўжывання, новых слоў, рыфмаў, метафар, параўнанняў¹⁷.

¹⁷ Максім Танк, *Збор твораў...*, т. 9, с. 33. Далей у тэксе спасылка даецца на гэта выданне. У дужках – том і старонка.

У нас большай папулярнасцю, як творы, карыстаюцца розныя літаратурныя і эстэтычныя праграмы і маніфесты (9, 33).

Я цікаўлюся рознымі школамі, напрамкамі, але асцерагаюся, каб не трапіць на пракрустава ложа іх тэорый (9, 55).

Прабую вызваліцца са старых паэтычных канонаў, з палону пывучасці, традыцыйнай вобразнай сістэмы, хоць пакуль што на гэтым шляху ў мяне больш паражэнняў, як удач. (...) Да новага цяжка знайсці ключы. Можна, іх і не знайду, бо новае само па сабе не існуе. Яго кожны мастак мусіць стварыць (9, 67).

Паэзія наша ўсё яшчэ развіваецца ў нейкай самаізаляцыі ад усіх сучасных авангардысцкіх напрамкаў, якія адмовіліся ад старых рыфмаў, дакучнай меладыйнасці, кананічнай логікі развіцця вобразаў. Трэба будзе пазнаёміцца з творчасцю Пайпера, з якім многія віленскія польскія паэтыносяцца як з пісанай торбай. Мяне цікавіць не перайманне, а тое, што яны адкрываюць новага. (...) Адно мне здаецца, што прадстаўнікі авангарда замала ўдзяляюць увагі ідэйнай старане (9, 103–104).

Пшыбышэўскі піша, што мастацтва не мае нікае мэты, з'яўляецца адбіццём абсалюту душы... Вельмі цямянае і метафізічнае акрэсленне ролі мастацтва (9, 147).

А ў нас вельмі насцярожана адносяцца да ўсяго новага, хоць мы намнога адсталі ад нашых суседзяў (9, 162).

Аж да ванітаў начытаўся розных авангардыстаў і іншых мадэрністаў (9, 193).

Пошукі новага ў мастацтве не менш небяспечныя, як падарожжа ў невядомае. (...) Не знаю, ці ўдасца мне калі сфармуляваць свае эстэтычныя тэзісы (...) (9, 197).

Сачу за развіццём сучаснай польскай і заходняй паэзіі (...) але мне здаецца, што нараджаецца нейкая паэзія – паэзія без радзімы (9, 207).

Арыгінальнасць і антытрадыцыйнасць, якімі я захапляўся раней – не ўсемагутныя багі (9, 209).

Пасля Рэмбо і Бадлера не стала тэм “паэтычных” і “непаэтычных”. Яшчэ да знаёмства з іх творчасцю я адчуваў гэта ў адносінах да слоў (9, 229).

(...) чым больш знаёмілюся з ранейшымі літаратурнымі напрамкамі, усё больш пераконваюся, як цяжка адкрыць нешта новае, чаго яшчэ не было. І ўсё ж яно недзе павінна знаходзіцца – у нашай сучаснасці. Быць паэтам мінуўшчыны – я спазніўся нарадзіцца, паэтам будучыні – паспяхаўся. (...) мы – песняры праклятай сучаснасці. І быць песняром гэтай сучаснасці – куды больш цяжка. (...) І знайсці свой шлях у гэтай сучаснасці – не так лёгка (9, 242–243).

Вышэйпрыведзеныя выказванні ўзяты з нататак Максіма Танка да давераснёўскага перыяду. Але і ў савецкі перыяд, аддаючы даніну новым абставінам, адназначным крытэрыем ацэнкі літаратурных

працэсаў, з'яў і фактаў застанецца для Танка надалей авангардная па-
радыгма мастацкасці і літаратурна-эстэтычных каштоўнасцей. Ужо
ў 1941 годзе ён запісвае:

Усё часцей думаю аб шляхах развіцця нашай паэзіі. Ніяк яна не можа
выйсці за традыцыйныя свае рамкі (...) А пакуль што і я, як і ўсе, патанаю
ў пустазвонстве (9, 364).

У 1945 – Пара было б перастаць пісаць пра тое, што там некага зада-
вальняе, а пра тое, што самога мяне непакоіць, ды неяк выкарабкацца
з дрыгвы прапісных ісцін і аджыўшых свой век канонаў. Трэба, пакуль не
позна, выйсці на сваю дарогу, з якой збіўся (...) (9, 385).

У 1946 – Усё больш крытычна адношуся да сучаснай нашай паэзіі (9, 388).

У 1949 – зноў тое ж: Трэба прызнацца, што я зусім збіўся са сваёй старой
дарогі (9, 392).

У 1950 – Не ведаю, што я рабіў бы, каб не захапіла мяне паэзія, якая
ў любых умовах дае максімум свабоды (9, 403).

У 1951 – (...) да вайны амаль усе авангардысты стаялі на левых, рэва-
люцыйных пазіцыях, пакуль у нас не пачалі ад адных адхрышчвацца,
а другіх – сілком цягнуць у сацрэалізм (9, 409).

У 1955 – Поўная разгубленасць у радах тэарэтыкаў сацыялістычнага
рэалізму (9, 459).

У 1956 – Я даўно сумняваўся ў тым, што можа існаваць толькі адзін ме-
тад раскрыцця, адлюстравання жыцця – метада сацыялістычнага рэалізму.
Хоць пакуль што ўсе мы гэтаму богу клянёмся ў любові і на яго алтар
складаем свае ахвяры (9, 474).

У 1957 – Літаратура такая ж інтымная справа, як і любоў, і вырашаецца
яна не на сходах і мітынгах (9, 489).

У 1961 – Часта задумваюся і над лёсам нашай літаратуры. Да гэтага часу
не магу ўясніць сутнасці сацыялістычнага рэалізму: ці гэта нейкі ўнівер-
сальны аптымістычны напрамак, ці нейкае геаграфічна-палітычнае ак-
рэсленне. Бо, напрыклад, усе рэвалюцыйныя пісьменнікі былой Заходняй
Беларусі пасля далучэння да Савецкага Саюза раптам сталі сацыялістыч-
нымі рэалістамі (10, 70).

У 1964 – Не знаю, ці хопіць у мяне сіл на грунтоўнае абнаўленне сваёй
паэзіі, каб не талтацца на месцы (10, 98).

У 1968 – Убачыў, як падчас маланкі, якія прымітыўныя рэчы пішу я і мае
сябры (10, 16).

У 1968 – Магчыма, у паэзіі я шукаю таго, чаго няма. Але пошукаў сваіх
спыніць не магу. Магчыма (...) я не той напрамак выбраў у сваім жыцці.
Ну што ж, сёння мне толькі застаецца закончыць сваю прысягу паэзіі (...)
Так дапамажы мне, Бог! (10, 159).

У 1970 – Пакуль што я больш ведаю аб сваіх няўдачах, як мае крытыкі.
Бо ў недасягальнай далечыні бачу іншы вобраз паэзіі (10, 181).

Упадаю ў нейкі нігілізм: не падабаецца і тое, што сам пішу, і тое, што пішуць нашы паэты (10, 193).

У 1971 – Я ўжо недзе пісаў аб тым, што мы з рэвалюцыянераў у мастацтве і літаратуры сталі кансерватарамі. (...) А калісьці былі на чале ўсіх авангардных рухаў і пошукаў (10, 238).

Цікава адзначыць, што бачачы паўсюдную дэгрэнгаляду беларускай літаратуры савецкага перыяду, у тым ліку і сваёй паэзіі, Танк прабаваў ратаваць беларускую нацыянальную духоўную субстанцыю шляхам прывіўкі ёй з польскай паэзіі. У 1976 годзе ён запісвае:

Перакладаю польскіх паэтаў. Пераклады гэтыя з'яўляюцца не проста перакладамі, а вельмі істотным дапаўненнем да маіх твораў. А мо – не толькі да маіх (10, 300).

А далей зноў ідзе кароткая, але вельмі выразная, нават часам іранічная характарыстыка беларускай паэзіі, у тым ліку і свайго ў ёй месца:

У 1978 – Трэба сказаць, што ў нас асабліва вялікі попыт на творы ў вазеліне (10, 355).

У 1981 – Не падабаецца мне ні эпігонская паэзія, ні сучасная мадэрнісцкая. Найгорш тое, што не знаю: якой жа яна павінна быць? (10, 421)

У 1984 – У паэзіі нашай адчуваецца нейкая аднастайнасць, быццам большую частку вершаў пісаў адзін і той жа паэт, толькі пад рознымі прозвішчамі (10, 466).

У 1989 – Куды падзелася сапраўдная паэзія? (10, 568)

У 1991 – Усё жыццё пайшло на вучобу. А на стварэнне новай паэзіі не хапіла часу. (...) Час, у якім жывём, не быў спрыяльным ні для паэзіі, ні для мастацтва (10, 641).

У 1994 – Усё збіраюся перайсці на новую паэтыку, але зноў вяртаюся да традыцый беларускай, рускай, польскай-еўрапейскай, зразумела, што не да паэтыкі дыназаўраў, якой у нас яшчэ многія захаляюцца (10, 716).

Як бачым з прыведзеных, дзеля прыкладу, фрагментаў нататак Максіма Танка, у аснове яго літаратурна-эстэтычных поглядаў (яны мелі – скажам – верхні, кніжны, тэарэтычны ўзровень і былі для яго рухавіком, умоўна кажучы, на ніжэйшым, практычным ўзроўні), ляжыць прынцып жывой, рэлятыўнай эстэтыкі, гэта значыць адноснасці, дыялагічнага разумення безупынна змяняемай рэчаіснасці і свету мастацтва, яго шырокай аўтаноміі, адкрытасць аўтарскай пазіцыі. Сціслай кажучы, тэорыя авангардызму, новае разуменне свету мастацтва

і ролі мастака ў грамадстве¹⁸ ў значнай ступені акрэслівала танкаўскі пункт быццёвага назірання, вызначала манеру мыслення, ідэалы, светаразуменне, урэшце стылістыку пісьма і паэтыку верша – і яна стала яго адметным пашпартам, персанальным штрих-кодам у беларускай літаратуры. Экстрапаліруючы яе на свой савецкі вопыт і ўсе сучасныя яму літаратурныя з’явы, Танк з жалем і смуткам даваў ім з сваёй інтэлектуальнай вышыні, вышыні сваіх ведаў (або як у нататках называе: са *сваёй старой дарогі*) рэзка адмоўныя характарыстыкі: *хадзельныя, надуманыя, сацэрэалістычныя трафарэты, беларускі запаведнік, засценкавасць, рыфмаванае пустазвонства, патоп слоў, хлусня, словаблуддзе, гімнаграфаманы, рыфмаваная лухта, прапагандысцкі дурман, зацьменне розуму і інш.*

У “Дзённіках” Танка няма, што само сабой разумеецца, найважнейшага – паэтычных твораў. Яны жывуць у ягоных кнігах. У дзённікавых нататках паэт часта рэгіструе толькі з’яўленне задумы ці адчуванне імпульсу-патрэбы напісаць верш. Ёсць у нататках шматлікія пачаткі, фрагменты, урыўкі такой творчай працы – меншыя і большыя. Ёсць таксама і шмат творчых самаацэнак – найчасцей амбівалентных, якія выходзілі з яго ж еўрапейскай вывучкі, школы высокай культуры і этычнасці, а таксама з прыроджанага, рэдкаснага таленту, дара-умення *пераўтвараць усё ў песню*¹⁹.

Сімбіёз гэтых якасцей даваў у творчай практыцы, у канчатковым выніку – на што звяртаюць увагу, кожны па-свойму, такія дасведчаныя даследчыкі танкаўскай творчасці, як Калеснік, Бугаёў, Ралько, Арочка, Ліс – выдатны, арганічны сплаў топікі еўрапейскай культуры з беларускай нізавой, вясковай культурай (па-народнаму прастай вобразнасці з авангарднай асацыятыўнасцю), сплаў афіцыйнай культуры з культурай сялянскага космасу; сплаў ідэі калектывізму з ідэямі індывідуалізму, сацыяльнага аптымізму з экзістэнцыяльным трагізмам чалавечага лёсу; канцэпцыі аўтаноміі мастацтва з служэннем, падпарадкаваннем яго нацыянальным і грамадскім інтарэсам; рэвалюцыйнай рамантыкі, пафасу сацыялізму, абнаўлення грамадства па законах класавай справядлівасці з аспрэчваннем соцыяцэнтрызму беларускай літаратуры, тыраніі палітыкі ў мастацтве. У стылістыцы

¹⁸ У 1977 годзе Танк запісвае ў “Дзённіках”: *Думаю аб ролі літаратуры ў жыцці. Відаць, мы перабольшваем яе значэнне, бо нават самыя выдатныя творы не мелі прыкметнага ўплыву на палітыку, на развіццё падзей у жыцці грамадства* (10, 334–335).

¹⁹ Мікола Арочка, *Вектар пераломных падзей*, “Полымя” 1996, № 9, с. 287.

і паэтыцы – сплаў мадэрнізму з соцрэалізмам, двух танальнасцей: грамадзянскай і лірычнай; сплаў жыццёвай беларускай канкрэтыкі, прадметнасці, вобразнасці, заземленасці, найбольш завузленых айчынных праблем з нацыянальна-культурнымі і еўрапейскімі архетыпамі, сімваламі і эстэтычнымі знакамі.

Гэты танкаўскі “цэласны мастацкі арганізм” ламала, выкручвала і дэфармавала тая сістэма, у якой паэт жыў і працаваў, якой быў гарачым прыхільнікам і якой верна служыў – каб быць урэшце яе ж і ахвяраю.

“Дзённікі” Максіма Танка гэтага прама не адлюстроўваюць, аднак даюць магчымасць меркаваць, што разам са смерцю вялікага паэта вычарпаў сябе і закончыўся той заходнебеларускі шлях, тая лінія развіцця змагарна-адраджэнскай беларускай паэзіі, якая – зароджаная ў 1921 годзе падзелам Беларусі і вынесеная на штандары шэрагам беларускіх творцаў – у паэзіі Танка, узнятая да агульнанацыянальнага значэння, знайшла сваё найбольш арыгінальнае і яскравае мастацка-ідэйнае выяўленне.

STRESZCZENIE

Maksim Tank (1912–1996) żył i tworzył w trzech odmiennie różnych systemach polityczno-społecznych. Jego młodość związana jest z Zachodnią Białorusią, która w latach 1921–1939 była zaanektowana przez Polskę, wiek dojrzały – z Białorusią istniejącą w obrębie Związku Radzieckiego, zaś lata końcowe przypadły na okres kształtowania się względnie suwerennego bytu narodowego. „Dzienniki” poety, które są tematem niniejszego artykułu, znakomicie odzwierciedlają ducha trzech epok, jego twórcze niepokoje i radości, ukazują uwikłanie w aparat władzy, zagłębienie w kulturę Zachodu i szczególnie polską, z którą się utożsamiał i w której sytuował siebie jako twórcę awangardy europejskiej.

SUMMARY

Maxim Tank (1912–1996) lived and created in three different manners and three different political-social systems. His youth is connected with Western Belarus which in the years 1921–1939 was annexed by Poland, his maturity – with Belarus existing within the Soviet Union, while his final years occurred in the period of the formation of the relatively sovereign nationality. Poet’s “Papers” which is the theme of the present article, reflects the spirit of three epochs, his creative troubles and joys, show the entangling into the state apparatus, his engrossing into the Occident culture, especially Polish one with which he identified and located himself as a creator of the European avant-garde.

Анатоль Брусевіч

Гродна

Адам Міцкевіч у беларускім культурным каноне

Кожная літаратурная з’ява, як вядома, нараджаецца і існуе ў межах таго ці іншага культурнага канону, а мастацкія творы нясуць у сабе яго ідэі – эстэтычныя, рэлігійныя, філасофскія, палітычныя і многія другія. Менавіта культурны канон дазваляе знайсці адрозненні паміж блізкімі літаратурамі, альбо падабенства паміж рознымі літаратурнымі эпохамі, накірункамі, творамі. І, канешне, культурны канон, у полі якога творыць той ці іншы пісьменнік, можа сведчыць пра прыналежнасць творцы (поўную альбо частковую) да пэўнай нацыянальнай літаратуры. Што ў сваю чаргу ставіць кропкі ў бясконцых спрэчках за права лічыць выключна сваім найбольш знакамітых, геніяльных майстроў слова, народжаных на памежжы адразу некалькіх культур.

Падобная спрэчка вядзецца ўжо даволі працяглы час паміж палякамі, беларусамі і літоўцамі за спадчыну Адама Міцкевіча, які нарадзіўся на беларускіх землях, але на польскай мове напісаў: *Litwo! Ojczyzno moja!*

Палякі Міцкевіча лічаць сваім нацыянальным геніем толькі таму, што той карыстаўся польскай мовай, хоць мова яго твораў насычана беларускай лексикай (заўважым: гэта ў свой час моцна абурала варшаўскіх рэцэнзентаў). Цяпер у Польшчы, каб абмінуць праблему, беларускія словы часцей за ўсё пазначаюць як рэгіяналізмы. Зрэшты, не сакрэт, што пры вызначэнні нацыянальнай прыналежнасці, мова з’яўляецца важным фактарам, але далёка не адзіным.

Лічаць Міцкевіча сваім творцам і літоўцы, бо ў іхняй сучаснай і колішняй сталіцах адбывалася фармаванне мастацкіх густаў паэта,

яго грамадзянскай пазіцыі. Але гэта хіба ўсё, што звязвае нашага рамантака з сучаснай Літвой. Згадаем: паэт нават не ведаў ні мовы, ні фальклору гэтага народа.

Сярод прэтэндэнтаў на спадчыну песняра самымі сціплымі аказаліся беларусы. Адзін з першых звярнуў належную ўвагу на “беларускаць” паэта Станіслаў Станкевіч у сваёй найбольш вядомай працы «*Pierwiastki białoruskie w polskiej poezji romantycznej*» («Беларускія элементы ў польскай рамантычнай паэзіі»), якая выйшла асобнай кнігай у Вільні ў 1936 годзе. А вось ужо савецкае літаратуразнаўства баялася “пакрыўдзіць” польскіх калегаў, таму нічога новага не сказала пра вешчуна, акрамя таго, што той выкарыстаў некаторыя матывы беларускага фальклору. Толькі ў апошнія два дзесяцігоддзі ў беларускім міцкевічазнаўстве паволі адбываецца пераасэнсаванне традыцыйных поглядаў на асобу паэта, а яго творчасць пачынаюць нарэшце прачытваць у сістэме беларускіх каштоўнасцей.

Безумоўна, паэзія і асоба Міцкевіча павінны не раз’ядноўваць, але наадварот – лучыць народы, якія маюць агульную гісторыю. Разам з тым нельга маўчаць, што аўтар «Баладаў і рамансаў», «Дзядоў» і «Пана Тадэвуша» напісаў усе гэтыя творы дзякуючы беларускай культуры, інакш кажучы, у рэчышчы беларускага культурнага канону. Канешне, дадзеная праблема ўжо не аднойчы ўздыхалася беларускімі і замежнымі даследчыкамі. Аднак усе міцкевічазнаўцы традыцыйна вылучаюць толькі фальклорны фактар, разам з тым як беларускі культурны канон убірае ў сябе шэраг іншых важных фактараў, напрыклад, гістарычны, этычны і сацыяльны, якія таксама ўвесь час уплывалі на творчую свядомасць Міцкевіча.

Трэба адзначыць, што фактары беларускай культуры даволі парознаму праявіліся ў розных перыяды творчасці паэта. На першым этапе (час стварэння «Баладаў і рамансаў») Міцкевіч знаходзіцца найчасцей у так званым фальклорным полі беларускага культурнага канону: ён выкарыстоўвае народную культуру – легенды, паданні, прымхі і забабоны беларусаў. Беларускі фальклор становіцца своеасаблівым фонам для агульнай рамантычнай карціны свету, якую стварае паэт, каб супрацьпаставіць яе класіцыстычнаму светасузіранню. Чарговы этап (час напісання II, IV і фрагментаў I часткі «Дзядоў») супадае з выхадам рамантака на новы ўзровень беларускага культурнага канону: “народны фон” паступова перарастае ў “народную ідэю”. Беларуская культура цяпер становіцца асновай, на якой грунтуецца светапогляд Міцкевіча, філасофія ягонай паэзіі. Наступны этап у творчасці Міцкевіча звязаны з трагічнымі падзеямі, якія разгарнуліся на абша-

рах колішняй Рэчы Паспалітай. Маецца на ўвазе параза паўстання 1830–1831 гадоў. Галоўны твор на дадзеным этапе – трэцяя частка драматычнай паэмы «Дзяды» і яе адступленні (урыўкі). Час дрэзданскіх «Дзядоў» – час пераломны для Міцкевіча: паэт-рамантык пачынае паступова адкрываць для сябе новыя творчыя далягляды, звязаныя з рэалістычным мастацтвам. Разам з тым яго рух надалей працякае ў рэчышчы беларускага культурнага канону, паколькі дрэзданскую частку драматычнай паэмы ні ў якім разе нельга аддзяляць ад «Дзядоў» віленска-ковенскіх: іх аб’ядноўвае не толькі агульная назва, агульная канцэпцыя герояў, але і адна ідэя – ідэя неўміручасці радзімы, якая атаясамліваецца з неўміручасцю народа. Гэтая самая ідэя становіцца краевугольным каменем і паэмы-эпапеі «Пан Тадэвуш», прызнанай большасцю літаратуразнаўцаў вярышняй паэзіі Міцкевіча.

Варта згадаць, што не толькі мастацкія творы вялікага рамантыка выкананы ў сістэме беларускага культурнага канону, але яшчэ і як навуковец Міцкевіч не прамінуў засведчыць пачэснае месца беларускай культуры сярод іншых славянскіх культур. Так, у сваіх парыжскіх лекцыях у Калеж дэ Франс ён адзначае наступнае: *На беларускай мове, якую называюць русінскай альбо літоўска-рускай (...) гаворыць каля дзесяці мільёнаў чалавек; гэтая самая багатая і самая чыстая гаворка, яна ўзнёкла даўно і цудоўна распрацавана. У перыяд незалежнасці Літвы вялікія князі карысталіся ёю для сваёй дыпламатычнай перапіскі*¹. Іншым разам у сваіх лекцыях Міцкевіч падкрэсліваў: *Сяляне Пінскай, часткова Мінскай і Гродзенскай губерняў, затавалі найбольшую колькасць агульных славянскіх рысаў. У іх казках і песнях ёсць усё. Пісьмовых помнікаў у іх мала, толькі Літоўскі Статут напісаны іх мовай, самы гарманічны і з усіх славянскіх моў найменш зменены*².

Як бачым, беларускі народ таксама мае правы на спадчыну Міцкевіча, такія ж, як і іншыя народы былой Рэчы Паспалітай. Нельга тут не прыгадаць, што ў эстэтычным полі вешчуна тварылі Ян Чачот, Ян Баршчэўскі, Аляксандр Рыпінскі, Уладзіслаў Сыракомля, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч і шэраг іншых пісьменнікаў, чыя муза была пераважна польскамоўнай, але з беларускай душой, бо іх творы жылі выключна ў сістэме беларускага культурнага канону. Заўважым таксама, што рамантызм Міцкевіча вызначыў не толькі шлях развіцця беларускай

¹ Цыт. за: А. Лойка, «*Душою ў радзіме разліўся...*», (у:) А. Міцкевіч, *Вершы і паэмы*, Мінск 2000, с. 19.

² Тамсама.

літаратуры ў XIX ст., але ўжо ў XX ст. стаў трывалай асновай для беларускага неарамантызму, прадстаўленым перш за ўсё Янкам Купалам. Як слушна заўважае Ірына Багдановіч, *узноўлены Міцкевічам “сармацка-рыцарскі” ідэал, які дэфармаваў аблічча еўрапейскага байранічнага героя, надаваў яму рысы патрыёта айчыны і змагара за яе вызваленне, прыцягваў увагу беларускіх пісьменнікаў і ў пазнейшыя часы. Так, ён стаў вызначальным і праявіўся яшчэ раз як традыцыя ў творчасці У. Караткевіча, перадусім у вобразе князя Алеся Загорскага – героя рамана «Каласы пад сярпом тваім» і апавесці «Зброя».* Такім чынам, *міцкевічаўская рамантычная традыцыя з яе культам айчыны дае сябе адчуць на ўсім абсягу развіцця беларускай літаратуры*³. Адзначым, што асобныя тэндэнцыі (напрыклад, зварот да міфалагічнага жанру), якія праз Міцкевіча і яго паслядоўнікаў, што прыйшлі ў нашу літаратуру рухаючыся ў прасторы беларускага культурнага канону, можна назіраць і на сучасным этапе, ужо ў XXI стагоддзі. Гэты факт сведчыць аб духоўнай пераемнасці паміж пакаленнямі дэміюргаў, непарыўнасці адвечнай сувязі паміж мінуўшчынай і будучыняй, пра якую вялікі рамантык засведчыў яшчэ ў «Дзядях».

Аднак вернемся да некаторых спрэчных момантаў у гісторыі нашай супольнай літаратурнай спадчыны. Усе польскія літаратуразнаўцы адзінагалосна сцвярджаюць, што пачатак польскага рамантызму прынята адлічваць з таго моманту, калі ў чэрвені 1822 года выйшаў першы том «Паэзіі» Міцкевіча. Між тым, гэта быў пачатак і беларускага рамантызму (пра гэта ніхто нідзе не згадвае), бо «Балады і раманы», якія займаюць цэнтральнае месца кнігі, амаль усе створаны паводле беларускага культурнага канону. З 14 вершаў, якія ўвайшлі ў цыкл, толькі балада «Пальчатка» ніяк не звязана з беларускім фактарам. Яе сюжэт запазычаны ў нямецкага рамантыка Фрыдрыха Шылера, у той час як сюжэты іншых вершаў створаны альбо на аснове народнай творчасці беларусаў, альбо складзены Міцкевічам па гэтай аналогіі.

Вельмі важным падаецца факт, на які таксама чамусьці мала хто звяртае ўвагу, што аўтар «Баладаў і рамансаў» пазначае асобныя творы цыклу не толькі паводле іх прыналежнасці да таго ці іншага жанру, але ўказвае на генезіс сваіх вершаў. Напрыклад, «Рыбка» і «Лілеі» маюць прыпіс “з народнай песні”, «Курганок Марылі» – “задум з ліцвінскай песні”, «Дудар» – “задум з народнай песні”. Гэтымі

³ І. Э. Багдановіч, *Авангард і трыдыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння*, Мінск 2001, с. 35.

прыпісамі паэт як бы аберагае творы ад магчымых інтэрпрэтацый, бо толькі адзін ключ можа адчыніць дзверы ў іх сутнасць: беларуская народная стыхія, усё тое, што Міцкевіч увабраў у сябе з маленства як жыхар Наваградчыны з яе непаўторным культурным кантэкстам. Возьмем хоць бы раманс «Курганок Марылі», у якім паэт выкарыстоўвае не толькі беларускі фальклор, але яшчэ беларускія абрады і звычаі. Ужо ў самой назве верша адлюстроўваецца беларускі пахавальны звычай, згодна якому *магілы жанчын не заўсёды адзначаліся крыжамі, але толькі насыпнымі курганкамі*⁴. І паводле зместу, і паводле формы раманс фактычна адзін у адзін супадае з беларускімі жалобнымі песнямі-галашэннямі. На адметнасць гэтай традыцыі – галасіць па памерлых у форме песні-імправізацыі, звярнуў увагу яшчэ сучаснік Міцкевіча і яго духоўны спадкаемца А. Рыпінскі, этнограф, паэт, адзін з пачынальнікаў беларускага рамантызму. Вось што ён піша: *Маці па дачцы альбо па сыну, дачка па бацьку альбо маці, жонка па мужу, каханка па каханым і г.д. галасіць ці плакаць мусяць (...)* *Найўнасьць іхніх скаргаў, што выкарыстоўваюцца ў спеве, немагчыма апісаць! Гэта доўгая размова з нябожчыкам у форме нараканняў, пытанняў, перапросінаў і г.д.*⁵ Усё гэта якраз прысутнічае ў рамансе «Курганок Марылі». Памінальны абрад у беларусаў, як сведчаць запісы этнографаў, звычайна распачынаў старэйшы мужчына ці гаспадар хаты. У вершы гэтую ролю Міцкевіч адводзіць Старонняму чалавеку, маналогам якога пачынаецца і канчаецца раманс. Канешне, гэты вобраз нельга трактаваць толькі ў духу беларускай культурнай традыцыі, бо раманс «Курганок Марылі» перадусім – твор рамантычны, і з лірычным героем-пілігрымам паэт мог атаясамліваць нават сябе, раскрываючы такім чынам тэму «смерці кахання», ці так званую «марыліну» тэму. Але вось маналогі-плачы астатніх герояў паказаны ў бездакорным рэалістычным ракурсе. Гэта наглядна даказаў С. Станкевіч, параўнаўшы скаргі Яся, Маці і Сяброўкі з аналагічнымі паводле сэнсу і экспрэсіўнасці беларускімі хаўтурнымі песнямі і галашэннямі на падставе фальклорных запісаў Паўла Шэйна і Еўдакіма Раманава⁶. Увогуле, для беларускага міцкевічазнаўства і нават для

⁴ *Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье*: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г., 2-е изд., Минск 1994, с. 282.

⁵ А. Rypiński, *Białoruś. Kilka słów o poezji prostego ludu tej naszej polskiej prowincji, o jego muzyce, śpiewu, tańcach etc.*, Paryż 1840, s. 61–62.

⁶ Гл.: С. Станкевіч, *Беларускія элементы ў польскай рамантычнай паэзіі*, Вільня – Беласток 2010, с. 100–102.

звычайнага чытача дадзены твор уяўляе вялікую цікавасць: зместам, формай, героямі, шчыльным спляценнем рамантызму, сентыменталізму і рэалізму, а галоўнае – ён палкам вытрыманы ў ключы беларускага культурнага канону. І якраз па гэтай прычыне яго не разумеюць, таму як след не могуць ацаніць, нашыя суседзі. Напрыклад, адзін з выдатнейшых гісторыкаў польскай літаратуры, міцкевічазнаўца Вацлаў Баровы, аналізуючы «Курганок Марылі», сцвердзіў, што ў рамансе *цяжка ўбачыць нешта большае ад даволі ўбогіх варыяцый ўбогіх сентыментальных матываў нешчаслівага кахання*⁷. Але ж акрамя матыву “нешчаслівага кахання” ў творы прысутнічае матыў смерці, а гэта знак таго, што перад намі не такі ўжо проспекты верш. Як вядома, матыў смерці з’явіўся ў той момант, калі ўзнікла і сама літаратура, ён прайшоў праз усе літаратурныя эпохі і праз усе літаратуры свету. Ужо некалькі тысячагоддзяў пісьменнікі, філосафы і тэолагі разважаюць над загадкай смерці і аб лёсе чалавека па той бок жыцця. Асэнсаванне ж праблемы смерці мастаком альбо філосафам адбываецца перш за ўсё згодна зводу законаў і правілаў, паводле якіх развіваецца іх культура, г.зн. паводле пэўнага культурнага канону. Для Міцкевіча, як прадстаўніка рамантызму, матыў смерці цесна звязаны з матывам кахання: каханне і смерць заўсёды побач. Праўда, калі каханне малюецца паэтам тымі ж узнёсла-рамантычнымі фарбамі, што і ў іншых еўрапейскіх літаратурах, то смерць і ўсе яе атрыбуты рэдка выходзяць за межы беларускага культурнага канону. І раманс «Курганок Марылі» яскравы гэтаму прыклад. Зрэшты, пра гэта сведчаць і іншыя творы з цыклу «Балады і рамансы», асабліва тыя, што маюць спецыяльныя прыпісы.

Смерць у розных культурах, як ужо адзначалася, мае свае адмысловыя атрыбуты. У беларускай культуры, напрыклад, з вобразам смерці цесна звязаны вобраз старца (жабрака, падарожнага), які ў *светайспрыманні беларусаў з’яўляўся медыятарам, вестуном «іншасвету», цесна звязаным з ідэяй дарогі як шляху ў свет памерлых; надзяляўся мудрасцю і магічнымі здольнасцямі*⁸. Менавіта таму ўзнікае ў рамансе «Курганок Марылі» вобраз Старонняга чалавека: ён з’яўляецца пад час аплаквання памерлай Марылі яе сяброўкай, каханым і маці і нясе ў сабе абагульненыя рысы вандроўнага старца, якога беларусы запрашалі на хаўтуры. Каларытны вобраз старца, які таксама “звязаны з ідэяй дарогі” і выступае пасрэднікам паміж жывымі

⁷ W. Borowy, *O poezji Mickiewicza*. W 2 t., Lublin 1958, t. 1, s. 99.

⁸ *Беларуская міфалогія: Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2006, с. 487.

і мёртвымі (памерлым ад кахання юнаком і пастушкай), падае Міцкевіч у рамансе «Дудар». Вобраз старца ўзнікае і ў баладзе «Лілеі». Ён найбольш адпавядае беларускім уяўленням, бо ў адрозненне ад аналагічных герояў з вершаў «Курганок Марылі» і «Дудар», гэты старац надзяляецца звышнатуральнай сілай (здольны прадбачыць будучыню і нават уваскрашаць мёртвых). І, канешне, нельга тут не прыгадаць вобраз Гусяра з драматычнай паэмы Міцкевіча «Дзяды» (у арыгінале імя героя – Guślarz). Гэты вобраз “вырастае” са сваіх папярэднікаў – Старонняга чалавека, Дудара і Старца з балады «Лілеі». Напрыклад, Гусяр, як і Старонні чалавек з «Курганка Марылі», робіцца сведкам чужых крыўдаў. Толькі ў рамансе на гаротны лёс скардзяцца жывыя людзі, а ў «Дзядах» скаргі зыходзяць ад памерлых. Але затое ў кожным выпадку прычына скаргаў як бы схавана ў супрацьлеглым свеце: Ясь, Маці і Сяброўка пакутуюць ад таго, што ў іншы свет адыйшла Марыля, а душы дзяцей, злога пана і ганарлівай дзяўчыны з паэмы «Дзяды» вяртаюцца з таго свету, каб паскардзіцца на ўсе беды, якія яны зазналі пры жыцці. Падабенства Гусяра з Дударом з аднайменнага раманса заключаецца перш за ўсё ў тым, што яны абодва згуртоўваюць вакол сябе грамаду вясцоўцаў, становячыся выразнікамі думак, пачуццяў і ўяўленняў простага люду. А вось галоўнае падабенства Гусяра і Старца з балады «Лілеі» – гэта наяўнасць звышнатуральнай моцы, якая ў найбольшай ступені дазваляе быць “медыятарам”, кантактаваць з душамі нябожчыкаў. Усе паралелі даказваюць, што па-за беларускім культурным канонам нельга разглядаць і вобраз Гусяра.

Між тым, некаторыя польскія даследчыкі спрабуюць гэта зрабіць. Так, Рышард Пшыбыльскі, жадаючы разабрацца, чаму Міцкевіч назваў свайго героя Guślarz, свярджае наступнае: *Народ не ведаў слова “guślarz”, Міцкевіч узяў яго хутчэй за ўсё са слоўніка Ліндэ, дзе яно азначае чараўніка, знахара і чарнакніжніка*⁹. Развіваючы думку, польскі міцкевічазнаўца звяртае ўвагу на сугучнасць “невядомага народу слова” са словамі вядомымі – “geślarz” і “koźlarz” (на беларускую мову гэтыя словы перакладаецца як “гусяр” і “казляр”). Слова “guślarz” – піша Р. Пшыбыльскі – *гучыць падобна як слова “geślarz”. Гукавое падабенства паміж імі безумоўна стала для паэта вельмі важным сігналам (...) Але гэта яшчэ не ўсё. Абодва назоўніка, пра якія ідзе гаворка, па свайму гучанню нагадваюць іншае слова: “koźlarz”. А каз-*

⁹ R. Przybylski, *Slowo i milczenie bohatera Polaków*, Warszawa 1993, s. 19.

ляр у часы язычніцтва, здаецца, адпраўляў абрад пад назвай Частаванне Казла, і – ёсць такое, праўда, шырока не распаўсюджанае меркаванне, – выконваў падчас гэтай урачыстасці дзве функцыі: святара і песняра¹⁰. Такім чынам, паводле меркавання Р. Пшыбыльскага, слова “guślarz” з’яўляецца найбольш прадуктыўным у асацыятыўным плане, таму і было ўжыта Міцкевічам.

У прынцыпе, польскі даследчык робіць правільныя высновы і на конт гусяра, і на конт казляра, але ўсё гэта адбываецца на інтуітыўна-гіпатэтычным узроўні, без належнай аргументацыі. Нават пра таго ж казляра і абрад “частаванне казла” Р. Пшыбыльскі хутчэй за ўсё прачытаў толькі ў прадмове Міцкевіча да «Дзядоў»¹¹, бо амаль слова ў слова паўтарыў напісанае аўтарам драматычнай паэмы. Але затое не прамінуў аўтарытэтную заявіць, што, маўляў, мала хто ведае пра такі абрад. Між тым адгалоскі гэтага старажытнага беларускага абраду захаваліся да XIX стагоддзя, а значыць Міцкевіч мог нават прысутнічаць на такой урачыстасці, альбо, прынамсі, чуць пра яе ад сяброў. Пра “частаванне казла” згадвае ў сваіх этнаграфічных даследаваннях і Адам Кіркор, сучаснік рамантыка: *у старой царкве св. Пятра, якая знаходзіцца ў сямі вёрстах ад мястэчка Докшыц, у Дзісенскім уездзе, 29 чэрвеня збіралася шмат народу з навакольных вёсак, каб спраўляць свайго роду памінкі. Хто быў больш-менш заможным, прыводзіў казу, якую ўрачыста закальвалі, смажылі і з’ядалі на магілах родных і блізкіх*¹².

Насамрэч з паходжаннем імя героя Міцкевіча значна ўсё прасцей: “guślarz” – гэта спаланізаванае беларускае слова “гусяр”. І не трэба дарэмна шукаць нейкія асацыяцыі. Такімі словамі, “невядомымі для народа”, аздоблены многія творы рамантыка, бо паэт пісаў на той польскай мове, на якой размаўляла спаланізаваная беларуская шляхта. Канешне, гэтая мова істотна адрознівалася ад мовы этнічных палякаў. Затое, дзякуючы ёй, для жыхароў Літвы, а яны былі самымі адданымі чытачамі Міцкевіча, усё ў паэзіі земляка было сваім, родным і зразумелым. І толькі дзякуючы ёй, не зусім польскай мове, Міцкевіч яшчэ пры жыцці стаўся класікам. Вось што піша А. Кіркор: *масы зразумелі паэта, адчулі генія, і мы памятаем той час, калі не толькі раскупалі нараштат новыя выданні, але перапісвалі на сотні рук, пасылалі*

¹⁰ Тамсама.

¹¹ Гл.: A. Mickiewicz, *Dziela*. W XVII t., Warszawa 1993–2005, t. III, s. 13.

¹² *Живописная Россия...*, с. 42.

*ў лістах у самыя аддаленыя куткі, у глуш Беларусі, старыя і маладыя, арыстакраткі і шляхціцкі вывучвалі напамяць. Аб гэтым і была толькі гаворка ў гарадах, у панскіх дамах, на бедных хутарах шляхцічаў*¹³.

Што ж тычыцца слоўніка Ліндэ, якім на думку Р. Пшыбыльскага карыстаўся Міцкевіч, то, натуральна, паэт мог быць знаёмым з гэтай працай, але слова “guślarz” не адтуль. У беларускім культурным каноне чараўнікі альбо чарнакніжнікі не нясуць у сабе нічога станоўчага, яны – слугі зла, беларусы іх баяліся і стараліся пазбягаць з імі кантактаў, бо гэта лічылася вялікім грахам. А Гусліяр Міцкевіча – герой цалкам станоўчы, ён гуртуе вакол сябе людзей, разам з імі ўшаноўвае памяць памерлых, дапамагае па меры магчымасці нават пакутным душам. Акрамя таго, звяртаючыся да пакутных душаў альбо да грамады сялян, ён неаднаразова згадвае Бога, Святую Троіцу, Панскі крыж, што таксама сведчыць аб станоўчасці героя і аб тым, што Гусліяра нельга атаясамліваць з чараўнікамі і чарнакніжнікамі. Дарэчы, калі б мы разглядалі героя з пункту гледзішча польскай народнай этыкі, так мовіць, у сістэме польскага культурнага канону (што рабіць ні ў якім разе нельга, бо з такім самым поспехам можна разглядаць героя і ў сістэме кітайскага альбо японскага канону), Гусліяр не быў бы цалкам станоўчым, паколькі любыя язычніцкія дзействы тут трактуюцца як нешта дрэннае – у польскім культурным каноне няма такога гарманічнага спалучэння хрысціянскіх і язычніцкіх пачаткаў, якім характарызуецца канон беларускі. У кожным хрысціянскім свяце, якое спраўляюць беларусы, прысутнічаюць элементы язычніцтва. І наадварот – у беларускіх прымхах, забабонах, замовах і народных абрадах адчуваецца яўны ўплыў хрысціянства. Такі сінтэз назіраецца і ў дзядах, беларускім памінальным абрадзе, які лёг у аснову аднайменнай драматычнай паэмы Міцкевіча.

Пра ўплыў беларускай мовы на ўжыты Міцкевічам назоўнік “guślarz” сведчыць і наступны факт: паводле слоўнікаў XVI–XVII стст. (Лаўрэнція Зізанія, Памвы Бярынды), “гуслімі” на беларускіх землях называлі розныя струнныя інструменты, у тым ліку і ліру – галоўны арыбут старцаў-лірнікаў, якіх, як было сказана вышэй, беларусы лічылі пасрэдкамі паміж Богам і людзьмі, і без якіх рэдка абыходзілася якое-небудзь народнае свята, тым больш такое важнае мерапрыемства, як ушанаванне памяці памерлых продкаў. Пра гэта гаворыцца

¹³ Тамсама, с. 125.

і ў «Матэрыялах» П. Шэйна: *без іх не абыходзіцца ні адзін памінальны дзень; паводле ўяўленняў беларусаў, тое, што яны дадуць старцу, на тым свеце вернецца альбо ім, альбо іхнім сваякам. Акрамя таго на свята Дзяды старцы памінаюць нябожчыкаў. Становіцца такі старац перад іконамі, гаспадар ці гаспадыня падказваюць яму імёны памерлых сваякоў, і ён памінае іх (...) а на заканчэнне прамаўляе агульную памінальную малітву (...) Спявалі яны пад акампанемент ліры*¹⁴. Дарэчы, тут можна ізноў прыгадаць старца з раманса Міцкевіча «Дудар», які спявае сваю песню менавіта пад акампанемент ліры.

Аб тым, што творчая свядомасць Міцкевіча “жыве” ў сістэме беларускага культурнага канону, сведчыць не толькі вобраз Гусяляра, але і многія другія месцы з драматычнай паэмы. Паэт уводзіць у твор шэраг фальклорных вобразаў і матываў, якія моцна ўзбагачаюць саму паэму, а таксама падкрэсліваюць цэласнасць і ўзаемаабумоўленасць розных узроўняў беларускай культуры. Так, напрыклад, згодна з беларускімі ўяўленнямі аб пакуце на тым свеце, паводле якіх грэшная душа можа адбываць пакаранне не толькі ў пекле, але і на зямлі, малююцца Міцкевічам пакутныя душы, запрошаныя Гусяляром: *Czyścowe duszeczki! // W jakiegokolwiek świata stronie: // Czyli która w smole płonie, // Czyli marznie na dnie rzeczki, // Czyli dla dotkliwszej kary // W surowym wszeźpiona drewnie, // Gdy ją w piecu gryzą żary. // I piszczy, i płacze rzewnie*¹⁵. Падтверджанне знаходзім у этнаграфічным нарысе Адама Багдановіча «Перажыткі старажытнага светасузірання ў беларусаў»: *Пасля смерці чалавека душа яго не адразу пераходзіць у іншы свет. Сорака дзён яна яшчэ застаецца ў родным сяле (...) Пасля гэтага тэрміну яна альбо адпраўляецца на той свет (...) альбо застаецца тут, на зямлі, адбываць пакуту: селіцца ў дрэве (такое дрэва рыпіць), у жывёле і нават у чалавеку*¹⁶. Так што не выпадкова душы ў «Дзядых» Міцкевіча “мёрзнуць на дне рэчкі”, а таксама “плачуць і пішчаць у дрэве”. Дарэчы, такі від пакуты, як “затачэнне ў дрэве”, паэт адлюстравваў яшчэ ў баладзе «Свіцязянка», герой якой, няверны каханак, за сваю здраду на тысячу гадоў быў закліканы ў дрэва. Адзначым, што аўтар «Дзядоў» не толькі творча выкарыстоўвае змест беларускага памінальнага абраду, яго ідэйнае напаўненне, але вельмі дакладна перадае

¹⁴ П. Шейн, *Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-западного края*. В 3 т., Санкт-Петербург 1887–1902, т. 2, с. 562–564.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dziela...*, t. III, s. 16.

¹⁶ А. Багдановіч, *Перажыткі старажытнага светасузірання ў беларусаў*, Мінск 1995, с. 51.

форму адпраўлення душаў, што сведчыць аб беражлівых адносінах паэта да духоўнай спадчыны беларусаў, зрэшты, сваёй спадчыны. Гусляр скончвае сваю размову з душамі словамі “*A kysz, a kysz!*”¹⁷, што цалкам адпавядае беларускаму культурнаму канону. Менавіта гэтымі словамі завяршалася памінальная вячэра беларусаў. Падобную “размову” прыводзіць акадэмік Яўхім Карскі ў сваёй працы «Беларусы»: *Святыя дзяды! Вы сюды прыляцелі, // Пілі і елі. // Ляціце ж цяпер да сябе! // Скажыце, чаго яшчэ вам трэба? // А лепей, ляціце да неба! // Акыш, акыш!*¹⁸

Разважаючы над праблемай уплыву беларускай культуры на эстэтыку і філасофію паэзіі Міцкевіча, нельга абмінуць паэму-эпапею «Пан Тадэвуш», якая па вядомасці, уплывовасці і перакладаемасці на іншыя мовы, займае першае месца. Найбольш уражвае ў паэме тое, што яе аўтар вельмі дакладна па памяці ўзнаўляе самыя розныя рэаліі з жыцця ліцвінскай (беларускай) шляхты, у выніку чаго твор вырастае ў сапраўдную народную энцыклапедыю. Як заўважае Станіслаў Свірка, *народнасць «Пана Тадэвуша» напайняе сабою ўсю эпапею, ствараючы атмасферу з’яў блізкіх і добра знаёмых*¹⁹. Думаецца, што ўсе з’явы, якія мае на ўвазе польскі даследчык, блізкія і добра знаёмыя перш за ўсё прадстаўнікам і знаўцам беларускай культуры, фактары якой заўсёды мелі аграмадны ўплыў на творчую свядомасць рамантыка. У паэме «Пан Тадэвуш» Міцкевіч паказаў не толькі беларускія народныя традыцыі і побыт, але і асаблівасць менталітэту беларусаў, іх мыслення і светасузірання. Да таго ж паэма шчодро аздоблена беларускай лексікай, на што звярнулі ўвагу многія ваяры за спадчыну вешчунна, як па гэты, так і па той бок “барыкадаў”. Зрэшты, «Пан Тадэвуш» яшчэ чакае сваіх даследчыкаў, бо ў беларускім літаратуразнаўстве пакуль няма асобнай манаграфічнай працы, прысвечанай гэтаму выдатнаму твору. Перад астатнім светам беларусы могуць апраўдацца хіба толькі тым, што ніхто не мае столькі, як яны, розных перакладаў эпапеі. Ды і за шэрагам другіх твораў рамантыка стаіць па некалькі варыянтаў перакладу. Гэты факт сведчыць аб многім – перадусім аб невычарпальнай цікавасці да асобы і паэзіі Міцкевіча на працягу ўсёй “пасляміцкевічаўскай” гісторыі беларускай літаратуры. А цікавасць, як вядома, не вырастае на пустым месцы. Цікавасць мае свае

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziela...*, t. III, s. 20.

¹⁸ Я. Карскі, *Беларусы*, Мінск 2001, с. 414.

¹⁹ S. Świrko, *Ludowość u Mickiewicza*, Warszawa 1958, s. 395.

перадумовы і свае вынікі. Магчыма, нашым суседзям падасца дзіўнай наступная думка: паэзія Міцкевіча (як арыгінальная, так і ў выглядзе перакладаў) аб'ядноўвае беларускую літаратуру, робіць яе цэльнай. Тое самае робіць з літаратурай культурны канон.

Падагульняючы вышэй сказанае, мы можам зрабіць наступныя высновы:

- “Беларускась” Адама Міцкевіча выявілася на самых розных эстэтычна-мастацкіх узроўнях яго твораў: тэматычным, вобразным, стылёвым, моўным;
- Творчая спадчына цалкам упісваецца ў сістэму беларускага культурнага канону;
- Паэзію нашага земляка нельга разглядаць па-за беларускім літаратурным кантэкстам – Міцкевіч яго важная і неад’емная частка.

STRESZCZENIE

W artykule zwrócono uwagę na szereg pierwiastków artystycznych wierszy Adama Mickiewicza, które pozwalają wysnuć wniosek, że dziedzictwo wieszczki należy odczytywać w systemie białoruskiego kanonu kulturowego.

SUMMARY

Some distinguishing characteristics of Adam Mitskevich’s poetry are analyzed in the article. Therefore the heritage of great romantic poet finds its way into the system of Belarusian cultural canon.

Жанна Шаладонава

Мінск

Паэтыка прасторы ў творах Якуба Коласа, Мікалая Гогаля і Тараса Шаўчэнкі праз призму ментальнасці

Асноўная праява і фундаментальная характарыстыка рэчаіснасці, адзін са структураўтваральных элементаў культуры і літаратуры, катэгорыя прасторы акрэслівае асноўныя арыенціры, у адпаведнасці з якімі будзеца любая карціна свету, у тым ліку індыўдуальна-аўтарская ў мастацкім космасе пісьменніка. На гэта звяртае ўвагу Ю. М. Лотман: *Самыя агульныя сацыяльныя, рэлігійныя, палітычныя, маральна-духоўныя мадэлі свету, пры дапамозе якіх чалавек на розных этапах сваёй духоўнай гісторыі асэнсоўвае навакольнае жыццё, нязменна надзелены прасторавымі характарыстыкамі*¹. Прастора мае ўніверсальны характар і, як адзін з асноўных параметраў быцця, знаходзіцца ва ўзаемаабумоўленай сувязі з агульначалавечымі катэгорыямі і этыка-філасофскімі канцэпцыямі. Адлюстроўваючы этапнасць і спецыфіку ўзаемадзеяння чалавека з навакольным светам, прасторавыя параметры даюць дакладнае ўяўленне пра *светаадчуванне эпохі, паводзіны людзей, іх свядомасць, рытм жыцця, адносіны да рэчаў*². Спалучаныя з навакольным асяроддзем, грамадска-гістарычным, нацыянальна-культурным фонам, катэгорыі прасторы змяшчаюць важную інфармацыю і аб пэўных сацыяльных, этычных і этнічных характарыстыках народа, яго духоўна-псіхалагічным абліччы, выступаюць трывалым падмуркам у працэсе мастацкай пабудовы нацыя-

¹ Ю. М. Лотман, *Структура художественного текста*, Москва 1970, с. 267.

² А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва 1972, с. 84.

нальна своеадметнай карціны свету. Лад жыцця, менталітэт кожнага народа фарміруюцца на працягу стагоддзяў пад уплывам розных фактараў, сярод якіх прыродна-прастараваы адыгрываюць важнейшую ролю. Духоўны патэнцыял як асобнага чалавека, так і цэлага народа ў яго першародным выглядзе найчасцей праяўляецца праз сувязь з самымі простымі абставінамі, г.зн. з паўсядзённа-побытавымі і натуральна-прыроднымі ўмовамі існавання. Ландшафтныя асаблівасці абумоўліваюць мэтазгоднасць выбару пэўных жыццёвых прыярытэтаў і арыенціраў, функцыянальнасць бытавых і культурных звычаяў, спецыфіку мыслення.

Такім чынам, характар прасторы выяўляе сутнасць нацыянальнага жыцця, а ў мастацкім творы выступае яго разгорнутай і ёмістай метафарай. І, наадварот, жыццёвы свет адбіваецца ў навакольным прыродным ландшафце, які ператвараецца ў вынік сацыякультурнага вопыту і крэатыўных здольнасцей насельнікаў. Ландшафт у многім фарміруецца жыццёвым стылем і вопытам чалавека, выступае як яго своеасаблівае “Alter-Ego”. Сувязі з ландшафтам не прамалінейныя і павярхоўныя, яны апрыёрна скаардынаваны, уключаны ў сінхронныя працэсы змянення і развіцця. *Культура заўсёды – спалучанасць чалавека і ландшафта; яе цяжка ўявіць асобна ад ландшафта... Бачанне культуры мае на ўвазе ландшафт – бачанне ландшафта мае на ўвазе культуру... Звярнуўшыся да ландшафта, можна шмат даведацца пра культуру. Ландшафт – яе нечаканая сфера, сведчанне, адваротны бок*³. Ландшафт увасабляе жыццёва-практычныя арыенціры культуры, спалучае сімваліку прыроды і сацыяльных адносін у адзіны комплекс значэнняў, тоесных сутнасмаму абліччу чалавека. На ўзроўні паўсядзённасці рэпрэзентуецца ўніверсальная сімволіка культуры і фундаментальныя практычныя патрэбы чалавека. Навакольны свет з’яўляецца важнейшым модусам чалавечага існавання, найбольш відавочным спосабам праяўлення феномена чалавека ў адзінстве яго ментальных, сацыяльных і фізічных характарыстык. Лічыцца, што *на мове ландшафтаў з чалавекам размаўляе Бог*. У мастацкую задачу пісьменніка ўваходзіць неабходнасць па магчымасці найбольш поўна і дакладна зразумець і эстэтычна выразнымі сродкамі перадаць гэту мову ў сваіх творах.

Ідэя ўніверсальнай узаемасувязі чалавечай супольнасці і навакольнага ў сваёй сутнасці ўзыходзіць да хрысціянскай легенды аб стварэн-

³ В. Л. Каганский, *Ландшафт и культура*, “Общественные науки и современность” 1997, № 1, с. 134–135.

ні свету і чалавека, калі зямны, матэрыяльны, цялесны пачатак быў адухоўлены ўзвышана-нябесным. Знешні, фізічны свет і ўнутрана-духоўны існуюць у такім, на першы погляд, супярэчлівым дыялектычным адзінстве, узаемаабумоўленасці і ўзаемадапаўняльнасці.

Адной з уласцівасцей і характарыстык прасторы, якая пазначана працягласцю і аб'ёмам, з'яўляецца прастор. У "Тлумачальным слоўніку беларускай мовы" прастор тлумачыцца як *1. Свабоднае, вялікае месца, абшар. 2. Свабода, раздолье*. Семантыка слова пазначана сэнсавай амбівалентнасцю, якая спалучае знешнія, матэрыялізаваныя і ўнутраныя, пачуццёва-эмацыянальныя характарыстыкі складаных нейрафізіялагічных механізмаў успрымання чалавекам навакольнага свету. Гэтым шмат у чым абумоўлены адметны выяўленчы каларыт і аксіялагічная змястоўнасць прастору ў мастацкай літаратуры. У працэсе аналізу прасторавых характарыстык твора, згодна выслоўю В. Топарава, *вымалёўваюцца перспектывы асаблівай, спецыялізаванай паэтыкі, якая адсылае як да самога тэксту, так і да правілаў яго чытання праз прызму "прасторавасці"*⁴.

Мастацкая спадчына Якуба Коласа, Мікалая Гогаля і Тараса Шаўчэнкі яскрава сведчыць аб шырыні, эпічным размаху прасторавых уяўленняў пісьменнікаў. Вылучэнне асноўных прасторавых арыенціраў, найбольш прыкметных і знакавых топасаў канкрэтызуе, паглыбляе мадэлі аналітычнай трактоўкі твораў. Праз спецыфіку топасаў, якія фарміруюць мастацкую прастору твораў, жывалісная і маляўнічая пластыка апісанняў паўстае як паказчык ідэйна-эстэтычных густаў і выяўленчага майстэрства аўтараў і ключавы момант іх нацыянальнай самаідэнтыфікацыі.

Творчай манеры Якуба Коласа ўласціва маштабнасць бачання сацыяльна-прыродных хранатопаў рэчаіснасці, калі дамінантным выступае імкненне да шырокага, панарамнага і, на першы погляд, вельмі ж агульнага малюнка, у якім: *Поле без берага, шыр несканчоная, даль неаглядная...* Але пры імкненні да панарамнасці малюнка ў коласаўскім пейзажным жывапісе падрабязна выпісаны ўсе шматлікія дэталі. Такую адметнасць мастацкай манеры класіка падкрэсліў У. Гніламёдаў: *У адносінах беларуса да прыроды шмат сакральнага. Прырода – прамачі народа, прамачі нацыі, прамачі гісторыі. Гэтая асаблівасць нацыянальнага менталітэту шырока адгукнулася ў творчасці Я. Коласа, у якой аднак дамінаваў аб'ектыўна-ілюстратывы*

⁴ В. Н. Топоров, *Пространство и текст*, (в:) *Текст: семантика и структура*, Москва 1983, с. 282.

пачатак... *Тканіна яго паэзіі і матэрыял яго вершаў апавядальны, «малюнкавы» (выраз А. Лойкі)*⁵. Праз “аб’ектыўна-ілюстравальны” погляд мастака слова адбывалася праўдзівае выяўленне рэчаіснасці і самапазнанне ў ёй чалавека, акрэсліванне ім свайго месца ў сістэме нацыянальна-прасторавых каардынат. Падрабязнасці жыццёва-бытавых рэалій надаюць пейзажам цэласнасць, аформленасць і адначасова набываюць на такім неаглядна-шырокім фоне веліч, значнасць і патэнцыяльную бязмежнасць, ствараючы спецыфічны візуальны і па-чуццёва-эмацыянальны эфект:

Я люблю твой прастор,
Гмах шырокі балот,
Дзе бубняць бугаі,
Дзе красуе чарот
І дзе травы, як мора, ляглі.
Калі лес там, дык лес:
Можна тыдзень дыбаць;
А прастор, дык прастор –
І канца не відаць,
Не ахопіш, не змерыш зямлі⁶.

У адкрытай погляду далечыні нішто не абмяжоўвае глыбокадумнасць позірку, не парушае багацця, паўнаты ўражання, у якім дамінуюць узрушанае захапленне, адчуванне далучанасці да бясконцасці сусвету. Паэтыка коласаўскіх апісанняў прастору адрозніваецца па-чуццёвасцю, эмацыянальнай насычанасцю і асаблівай прывабнасцю, адпаведных натхнёнаму душэўнаму стану апавядальніка. Гэту традыцыю можна тыпалагічна суаднесці з класічным гогалеўскім майстэрствам апісання шырокага і бясконцага прастору. Сузіранне прастору ў творах М. Гогаля, як правіла, суправаджае прыўзняты і радасны настрой, выкліканы адчуваннямі бязмежнай волі, неўтаймоўнага, імклівага руху і новых, вялікіх магчымасцей і здольнасцей адкрыцця свету, самарэалізацыі ў ім чалавека, якія патэнцыяльна ўтрымлівае ў сабе бясконцасць і неабдымнасць прастораў. Адкрытая прастора дае магчымасць свабоднага выбару і такога ж свабоднага руху да мэты, творчага самавыяўлення ў працэсе яе дасягнення. Эстэтычная з’ява прастору ў гогалеўскіх апісаннях натхняе, вабіць, абяцае, бо па сваёй семантычнай ёмістасці яна ўяўляе эквівалент, прасторавы аналаг волі:

⁵ У. Гніламёдаў, *Я. Купала і Я. Колас і нацыянальная ідэя*, (у:) *Янка Купала і Якуб Колас і дзяржаўна-культурнае будаўніцтва*, Мінск 2007, с. 51.

⁶ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1972, т. 1, с. 354.

Равнодушно не мог выстоять на балконе никакой гость и посетитель. У него захватывало в груди и он мог только произнести: "Господи, как здесь просторно!" Пространства открывались без конца. За лугами, усеянными рощами и водяными мельницами, зеленели и синели густые леса, как моря или туман, далеко разливавшийся. За лесами, сквозь мгlistый воздух, желтели пески. За песками лежали гребнем на отдалённом небосклоне меловые горы, блиставшие ослепительной белизной даже и в ненастное время, как бы освещало их вечное солнце. Кое-где дымились по ним лёгкие туманно-сизые пятна. Это были отдалённые деревни, но их уже не мог рассмотреть человеческий глаз. Только вспыхивавшая подобно искре, золотая церковная маковка давала знать, что это было людное, большое селенье. Всё это обличено было в тишину невозмущаемую, которую не пробуждали даже чуть долетавшие до слуха отголоски воздушных певцов, наполнявших воздух. Словом, не мог равнодушно выстоять на балконе никакой гость и посетитель, и после какого-нибудь двухчасового созерцания издавал он то же самое восклицание, как и в первую минуту: "Силы небес, как здесь просторно!"⁷.

У класічных творах рускай мастацкай літаратуры звяртае на сябе ўвагу частотнасць апісанняў прастораў Расіі, што, прынамсі, адпавядае геаграфічнаму факту. Гэты факт выступае вызначальнай умовай фарміравання асаблівага ракурсу асэнсавання наваколля, быцця ў надзвычай шырокіх прасторавых каардынатах. Найбольш тыповай канстантай душэўна-псіхалагічнага стану асобы пры ўсведамленні бязмежнага прастору выступае воля, як энергетычна насычаны парыў да стыхійных учынкаў і адмаўлення ўсякіх межаў. Шырыня ахопу наваколля заахвочвае (правакуе) адпаведныя душэўныя парыванні да свабоды дзеянняў, учынкаў, мыслення, да адмаўлення любых межаў і стэрэатыпаў. Энергетыка волі спалучае яе з рашучасцю і мабілізаванасцю, імкненнем да руху, актыўнай дзейнасці.

Характарызуючы нацыянальны тып рускага чалавека, М. Бярдзяеў далучае прасторы Расіі да ўплывовых унутрана-духоўных фактараў яго жыцця: *Гэтыя бязмежныя рускія прасторы знаходзяцца і ўнутры рускай душы і маюць над ёй велізарную ўладу*⁸. Д. Ліхачоў падкрэслівае:

Широкая прастора заўсёды владала сэрцамі русских... Здаўна руская культура лічыла волю і прастор найвялікшымі этычнымі і эстэтычнымі дабротамі для чалавека. А зараз зірніце на карціну свету: руская

⁷ Н. Гоголь, *Мёртвые души*, Москва 1981, с. 382.

⁸ Н. Бердяев, *Судьба России. Самосознание*, Ростов-на-Дону 1997, с. 61.

раўніна самая вялікая ў свеце. Ці раўніна прадвызначыла рускі характар ці ўсходнеславянскія плямёны спыніліся на раўніне таму, што яна прыйшлася ім да густу?”⁹.

Калі ўлічыць асаблівасці прыроднага хранатопу ўкраінцаў, для яго таксама характэрна шырыня прасторавых топасаў: стэпу, мора і г.д. Успрыняцце і канцэптуалізацыя такой шырокай прасторы мелі сваё ўздзеянне на псіхалагічнае аблічча гэтых усходнеславянскіх народаў, спецыфіку і лад мыслення, светапоглядныя прыярытэты, фарміруючы асаблівы ракурс і філасофію поглядаў на свет. У выніку прастор заняў адно з цэнтральных месцаў у сістэме каштоўнасцей, звязаных з нацыянальнай карцінай свету, такімі паняццямі як воля, свабода. М. Гогаль на самым пачатку свайго творчага шляху выношваў задуму напісання гісторыі казакаў, у якіх ён бачыў *аснову нацыі, яе стрыжань і квінтэсенцыю*. Вясною 1834 года “Урывак з гісторыі Маларосіі” быў апублікаваны ў “Журнале Министерства народного просвещения” (№ 4). У мастацка-вобразнай форме Гогаль разважае аб паходжанні казацкага насельніцтва, яго характаралагічным абліччы, спецыфіцы ладу жыцця і паводзін. Пры гэтым асаблівую ролю мастак надае фактарам прыродна-геаграфічным. Ментальна-псіхалагічнае аблічча ўкраінца Гогаль звязвае са стэпавымі прасторами. Аўтар падкрэслівае, што на бязмежнай тэрыторыі проста не мог узнікнуць народ-гандляр, а ўзнік *народ ваяўнічы, адчайны, усё жыццё якога спавіта і ўзгадавана войнамі*. Сюды прыйшлі тыя, чыя *буйная воля не магла трываць законаў і ўлады*.

У гогалеўскай аповесці “Тарас Бульба” шчодрый, маляўнічыя апісанні цнатлівай прыгажосці ўкраінскага стэпу падкрэсліваюць вытанчанасць эстэтычнага густу, асаблівасці светасузірання мастака, надзвычай чуйнага да прыроднай дасканаласці, красы і гармоніі. Асаблівая пачуццёвасць і пранікнёная інтымнасць малюнкаў, рамантычная ідэалізацыя прасторы выдаюць роднаснасць пісьменніка стэпавым ландшафтам, усёй магутнай стыхіі ўкраінскай прыроды. Гогаль ужывае прыём рамантычнай гіпербалізацыі, стэп паўстае ў прасторавачасавай бязмежнасці, як неўтаймоўная, пульсуючая стыхія. Стварэннем такога аб’ёмна-неабсяжнага прасторавага фону мастак нібы падрыхтоўвае “глебу” мастацкага ўзнаўлення падзей значных і веліч-

⁹ Д. Лихачёв, *Избранное: Великое наследие. Заметки о русском*, Санкт-Петербург 1998, с. 475.

ных, стварэння “*дзіўнай эпапеі*”, велізарнага малюнку ў цесных рамках, *вартага Гамера* (В. Бялінскі).

Шырыня і бязмежнасць выступаюць дамінуючымі прасторавымі характарыстыкамі Украіны ў паэзіі Тараса Шаўчэнкі, пры гэтым аўтар не заглыбляецца ў падрабязныя і дэталёвыя апісанні жыццёвай канкрэтыкі, разнастайнасць рытму, форм і зместу рэчаіснасці. Даследчык Р. Грабовіч тлумачыць мінімальную візуалізацыю апісанняў прастору ў “Кабзары” іх асаблівай мастацкай функцыяй стварэння абстрагаванага ідэальнага малюнка: *Фундаментальнае вызначэнне гэтага разамкнутага прастору ў тым, што ён паказвае: у Шаўчэнкавым міфе Украіна зусім не месца, тэрыторыя ці краіна, яна – стан быцця, ці, дакладней, экзістэнцыяльная катэгорыя ў цяперашнім часе, а ў будучыні, пасля свайго канчатковага пераўтварэння, – форма ідэальнага існавання*¹⁰. Прастор паэтычных палотнаў Кабзара інфармацыйна памежна прасты, адкрыты, што ў сваю чаргу абумоўлівае яго дасканаласць і абсалютнасць. Тарас Шаўчэнка карыстаецца мінімальным устойлівым эмблематычным радам топасаў, такіх як Дняпро, стэпы, сяло, мора, і знакавай іх характарыстыкай – “шырокія”. Такая абгульненасць буйных мазкоў паэтычнага пэндзля не збядняе малюнкi. Неабцяжараная грувацкімі дэталямі, пазначаная часовай, тэматычнай усеахопнасцю, прасторавая шырыня надае ілюстрацыям народна-нацыянальнага жыцця падтэкставую змястоўнасць, асаблівую дынаміку (“ніби море заступають / Широкиі села”) і манументальнасць:

Там широко, там весело
Од краю до краю...
Як та воля, що минулась,
Дніпр широкий – море,
Степ і степ, ревуть пороги,
І могили – гори.
Там родилась, гарцювала
Козацькая воля¹¹.

Р. Грабовіч лічыць, што абмаляваныя Шаўчэнкам пейзажы, канкрэтныя мясцовасці (Дняпро, землі вакол Сечы, Запарожжа і г.д.), розныя гарады, мястэчкі і сёлы ... не абазначаюць пэўных фізічных рэальнасцей, што існуюць насамрэч, а насамрэч указваюць на прыналежнасць таго, што выяўлена, да свету казакаў, яго славы, яго

¹⁰ Г. Грабович, *Поэт як міфотворець*, Київ 1998, с. 77.

¹¹ Т. Шевченко, *Кобзар*, Київ 1998, с. 51.

трагедыі. Як сімвалы ці тапонімы набываюць вялікага эмацыянальнага насычэння і ўзносяцца да ўзроўню святынь¹². Эстэтычны феномен выяўленага ў паэзіі Т. Шаўчэнкі адкрытага, шырокага прастору, дзе без перашкод “гуляе” погляд, стварае мастацкі эффект трыумфу неабмежаванай казацкай вольніцы. Свабодная часавая, прасторавая і анталагічная разгорнутасць (*Аж до моря запорожці Степ широкий вкрили*) з’яўляюцца важнейшымі крытэрыямі аўтарскай прэзентацыі гісторыі, велічы і славы Украіны. Менавіта ў такой мастацкай інтэрпрэтацыі шырокага і вольнага прастору сфакусаваны важнейшыя адметнасці нацыянальнага спосабу быцця, яго прыгажосць, традыцыі і звычаі. Прастор у “Кабзары” раўназначны нацыянальнаму светаадчуванню, менталітэту:

У мойй хатыні, як в степу безкраім,
Козацтво гуляе, байрак гомонить,
У мойй хатыні сине море грає,
Могила сумує, тополя шумить¹³.

У артыкуле “Шаўчэнка і беларуская паэзія” Якуб Колас звяртае ўвагу на рэцэпцыйную блізкасць беларускіх і ўкраінскіх паэтычных замалёвак ландшафта: *...элементы пейзажных зарысавак – курганы-магілы, крыжы, таполі, прыбярэжныя лозы, чарот, Днепр – усе гэтыя элементы ўласцівыя беларускай паэзіі, і, бясспрэчна, у значнай меры наведаны паэзіяй Шаўчэнкі*¹⁴. У шэраг пералічаных прыродных топасаў можна ўключыць стэп і звязаны з ім асацыятыўны семантычны рад. М. Тычына звязвае *вобраз незнаёмага паэту <Коласу> і яго героя шырокага стэпу* з тым, што *героя заўсёды захаплялі прасторы, якія будзілі ў ім адчуванне вечнай няздзейснасці, незавершанасці быцця*¹⁵. Сапраўды, гэты топас, хоць з невялікай частотнасцю, але прадстаўлены ў паэзіі класіка, дзе стэпы маюць класічную блакітна-сінюю колеравую гаму, апетую Шаўчэнкам, і выступаюць такім жа, як у Кабзара, сімвалам прастору і волі.

У вершы Я. Коласа “Гусі” лірычны герой, зняволены вязень, з-за турэмных кратаў звяртаецца да птушак, што адлятаюць на поўдзень,

¹² Г. Грабович, *Поет як міфотворець*, с. 73.

¹³ Т. Шевченко, *Кобзар*, Київ 1998, с. 55.

¹⁴ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1976, т. 11, с. 261.

¹⁵ М. А. Тычына, *Якуб Колас*, (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*, Мінск 1999, т. 1, с. 185.

у прасторныя стэпы. Стэп вабіць яго не толькі цудоўнымі, неабсяж-
нымі краявідамі, але як сімвал доўгачаканага збавення, свабоды ад
любога, у тым ліку і сацыяльнага прымусу. Такое ўяўленне пра стэп
дазваляе аўтару максімальна пашырыць яго прасторавыя межы і ар-
ганічна суаднесці гэты зямны топас з нябеснымі рэаліямі, маляўніча
і вобразна ахарактарызаваўшы іх у вершы як “лазурны стэп”:

З поўначы-холаду, сівера бурнага
Гусі на поўдзень ляцяць,
З неба далёкага, стэпу лазурнага
Смутна прашчанне крычаць.

Дзікія гусанькі, птушачкі вольныя,
Веснікі скорай зімы!
Хочацца з вамі мне ў стэпы прасторныя,
К свету і сонцу ад цьмы¹⁶.

Мастацкае ўяўленне Якуба Коласа эмацыянальна насычана і жы-
вапісна малюе прасторы перш за ўсё як прывольнае, уладкаванае
і гарманічнае жыццё *без панскае прынука*, таксама як магчымасць
набыцця духоўнага вопыту ў свабодным творчым руху мыслення па
засяроджаным і ўдумлівым асэнсаванні і спасціжэнні кожнай з’явы
народна-нацыянальнага жыцця, як своеасаблівы ключ да яго гісто-
рыі, мудрасці і таямнічасці. Яскрава этнічна афарбаваныя, побытава
насычаныя коласаўскія далі-прасторы, даючы разгон вачам, думкам
і пачуццям, ураджаюць багаццем і шматстайнасцю жыццёвых праяў,
аб’ядноўваючы іх у гарманічнае цэлае:

І кожны міг каля чыгункі
З’яўлялісь новыя малюнкi:
Слупы мільгалі верставыя,
Дарожкі, сцежачкі крывыя,
Што чуць заметна спаміж збожжа
Віліся йстужкаю прыгожа;
Лясы, гаёчкі вынікалі,
І цэрквы вежамі блішчалі
Ў жывых вянках бяроз і клёнаў.
І пакручастых рэчак гоны,
І мігацелі сёлы, дворы,
Сады, курганы, касагоры¹⁷.

¹⁶ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1972, т. 1, с. 142.

¹⁷ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1974, т. 6, с. 246.

Такія прыгожыя і завершаныя малюнкі назірае з вакна цягніка дзядзька Антось у паэме “Новая зямля” падчас свайго падарожжа ў Вільню па справах набыцця зямлі. Прынцып кантрасту ў абмалёўцы бяскрайніх прастораў радзімы і абмежаваных магчымасцяў “беднага люду пахілага” дазваляе Я. Коласу падкрэсліць і завастрыць вострыя сацыяльныя моманты народнага жыцця:

– Ото разгон і шыр якая! –
З сабою дзядзька разважае: –
Зірнеш – не згледзіш канца-краю,
І гэта ўся зямлі армада
Гаспадара-цара аблада!
Вялікі ён багач на свеце,
Ды толькі бедны яго дзеці:
Ядуць хлябок яны з мякінай,
Зайцамі ездзяць на машыне¹⁸.

Непадуладныя позірку *разгон і шыр* краявідаў своечасова ўведзены аўтарам у кантэкст паэмных апісанняў, утвараючы парадаксальны фон так і нявырашанай праблемы набыцця героямі невялікага кавалку зямлі, што падагульняе трапная і саркастычная заўвага Антося: *Эх, дзецца людзям бедным недзе!* Апісваючы вартасці шырокага і прыгожага свету, Тарас Шаўчэнка ў вершы “Тым нясытым вачам” таксама звярнуў ўвагу на тое, што:

Все на світі – не нам,
Все богам тим – царям!
І плуги, й кораблі,
І всі добра землі¹⁹.

Але ўсе пералічаныя ў вершы матэрыяльныя даброты, падаецца, зусім не вабяць паэта, які аддае перавагу маральна-духоўным каштоўнасцям, сярод якіх найперш выдзяляе “любоў паміж людзьмі”. Таму зямныя прасторы ў “Кабзары” ў пераважнасці пазбаўлены канкрэтыкі і дэталізацыі, максімальна абстрагаваны, набываюць метафізічныя абрысы. Дзівячыся на навакольны свет, паэт характарызуе яго памежна абагульненымі рысамі:

¹⁸ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1974, т. 6, с. 246.

¹⁹ Т. Шевченко, *Кобзар*, Київ 1998, с. 376.

Бач якій шырокий,
Та высокий, та веселый,
Ясний та глыбокий...²⁰

Увогуле, і коласаўскія апісанні неаглядных даляў нацыянальных краявідаў адрозніваюцца сканцэнтраванасцю шчырага і натхнёнага лірычнага пачуцця, эмацыянальнай узрушанасцю, у сваёй сэнсавай змястоўнасці набліжаюцца не так да рэальных вандровак і перамяшчэнняў у часе і прасторы, як да патэнцыяльнага руху, засяроджанага роздуму-асэнсавання, даверлівага прыняцця гэтай прасторы:

Я люблю гэтыя прасторы, люблю неаглядныя ружова-сінія далі іх, поўныя жыцця, малюнканасці, разнастайнасці тонаў зямлі і неба, дзе так многа разгону для тваіх вачэй, дзе маўклівая далечыня, атуліўшыся таюсенькаю наміткаю сінечы, думае нейкую адвечную сваю думку і так моцна парывае душу зазірнуць за заслону гэтай мудрасці, каб пазнаць яе таямніцы... Я люблю гэтыя прасторы, дзе параскіданы людскія сялібы з іх гаспадарліва абсталяванымі дворыкамі, з іх нізкімі хаткамі, верабінамі, ліпамі, вязамі і клёнамі, з палеткамі, дзе праходзіць сялянскае жыццё з яго трывогамі і надзеямі, з яго радасцямі і смуткам і дзе маўклівыя сялянскія думкі зліваюцца з думкамі прастораў²¹.

Імкненні герояў выйсці на сваім жыццёвым шляху на шырокія прасторы сімвалізуюць настойлівыя пошукі імя ўнутранай і знешняй цэласнасці, гармоніі, своеасаблівы душэўны прарыв да новых даляглядаў, этапных момантаў. Асаблівасць прасторавай арыентацыі зрабіла свой уплыў на фарміраванне яшчэ і такіх рыс нацыянальнага характару, як засяроджанасць, глыбакадумнасць, філасафічнасць. Трапная заўвага ў дачыненні вачэй Міхала з коласаўскай “Новай зямлі”, якія *ўглыб душы глядзяць*, можа ўспрымацца як важная характэралагічная асаблівасць, паказальная якасць цэлага народа.

У “Лекцыях аб славянскіх літаратурах” А. Міцкевіч звярнуў увагу на ўзаемаабумоўленую сувязь прыродных ўмоў, у якіх жыве чалавек, і стану яго духу: *Да роду чалавечага нельга падыходзіць як да царства жывёл і раслін. Чалавек – гэта не прадукт глебы, але відавочна, што ён заўсёды шукаў зямлю і клімат, якія б адпавядалі яго духоўнаму і чалавечаму арганізму*. Адкрытасць, невычэрпнасць, рухомая зменлівасць прастору ў творах Я. Коласа, М. Гогаля і Т. Шаўчэнкі,

²⁰ Тамсама, с. 395.

²¹ Я. Колас, *Збор твораў у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1975, т. 9, с. 189.

дакладна перадаючы кампактную аформленасць і маляўнічую разнастайнасць нацыянальных ландшафтаў, перш за ўсё асацыіруюцца з анталагічнымі характарыстыкамі. Пачуццё прастору ў творах мастакоў у рэчышчы ўсходнеславянскай літаратурна-культурнай традыцыі, запачаткаванай яшчэ ў помніках старажытнага пісьменства (“Слове пра паход Ігара”, летапісах, хаджэннях) і ўвогуле шырока ўвасобленае ў класічнай літаратуры, адпавядае энергетычна-псіхалагічнаму ўздыху і духоўным, свабодалюбівым памкненням чалавека, шырыні погляду на свет, руху, рэальнаму і патэнцыяльнаму, па яго спасціжэнні і адкрыцці.

STRESZCZENIE

W artykule omówione zostały cechy artystyczne przestrzeni w utworach Jakuba Kołasa, Mikołaja Gogola i Tarasa Szewczenki przez pryzmat mentalności. Cecha ta należy do najważniejszych czynników tworzenia mentalności narodowej, jej socjalnej, estetycznej i etnicznej specyfiki. Szczególną uwagę zwrócono na obrazowo-symboliczną interpretację otwartej przestrzeni (jednej z cech przestrzeni w ogóle) jako obiektu estetycznego, ontologiczną istotę narodowego fenomenu krajobrazu i kultury.

SUMMARY

In the article the features of artistic presentation of distance in works by Jakub Kolas, Nikolay Gogol and Taras Shevchenko in the light of mentality are discussed. They are treated as the most important forming factor of the nation's mentality, its social, esthetic, and ethnic characteristics. Special attention is directed to imagery-symbolic interpretation of open space (one of the features of distance) as an esthetic object, its ontological substance of the national phenomenon of landscape and culture.

Зоя Мельнікава

Брэст

**Пісьменнік, нацыя, грамадства:
ідэйна-мастацкая парадыгматыка
беларускай літаратуры XX стагоддзя**

Нацыянальная літаратура – гэта заўсёды своеасаблівае мастацкае адлюстраванне духоўна-інтэлектуальнага, грамадзянскага, філасофска-эстэтычнага жыцця народа. У якіх бы жанрах, накірунках, стылях, у якія б эпохі ні жылі творцы, літаратура – гэта заўсёды рэакцыя на жыццё, водгук на патрэбы і выклікі соцыуму, гэта па-мастацку адлюстраванае быццё чалавека, выяўленне яго самых розных стасункаў са светам.

І беларуская літаратура – не выключэнне. У асобах сваіх асветнікаў, класікаў, пісьменнікаў-мысляроў і змагароў, інтэлектуалаў беларуская літаратура і сёння вызначаецца купалаўскім заклікам “Людзьмі звацца!” і коласаўскім “На прастор, на шырокі разлог выхадзі, мой народ, грамадою!” Вядома, што сучасная эпоха напаўняе гэтыя радкі прарокаў беларускай нацыі актуальным, сённяшнім сэнсам.

Агульнавядома, што беларуская, украінская, польская, руская культуры блізкія. На беларуска-ўкраінска-польскім памежжы асабліва блізкі і падобны іх традыцыйны, славянскі, народны пласт у кантэксце эстэтыкі і культуры славянства. Цесную гістарычную знітаванасць, трывалую повязь маюць здаўна і нашы літаратуры.

Даследчыкамі сцвярджаецца думка, што ўсходнеславянскім літаратурам – украінскай, беларускай і рускай – споўнілася тысяча год, калі за кропку адліку браць першыя помнікі пісьменнасці – “Аповесць мінулых гадоў”, “Слова пра паход Ігараў”, Жыцці ўсходнеславянскіх праваслаўных святых. Але, думаецца, у адносінах да беларускай літаратуры гэтая дата – усё ж найперш гіпербала, бо яна – самая мала-

дая сярод ўсходнеславянскіх суседак. Літаратурны працэс на Беларусі ў мінулыя часы гвалтоўна перарываўся. Як вядома, беларускія землі і народ пасля эпохі ВКЛ, дзе старабеларуская мова была дзяржаўнай, уваходзілі ў склад Рэчы Паспалітай, а затым Расійскай імперыі. І толькі ў XX стагоддзі літаратурны працэс на Беларусі стаў адносна рэгулярным, але ўсім добра вядома, што падсавецкія нацыянальныя літаратуры зведалі рэпрэсіі, савецкі ідэалагічны дыктат, што падаўляла творча-генетычны патэнцыял беларускай нацыі і літаратуры.

Беларускі літаратурны працэс XX стагоддзя дастаткова драматычны. Сталінскія рэпрэсіі супраць нацыянальна-творчай інтэлігенцыі гвалтоўна спынялі літаратурнае жыццё, вынішчылі таленавітых, з уласнымі творчымі поглядамі мастакоў. Да 1938 года былі расстраляны або асуджаны на турму і высылку 128 пісьменнікаў. У 1940-м годзе, па звестках Барыса Сачанкі, на Беларусі засталася толькі 14 беларускамоўных пісьменнікаў, астатнія былі рэпрэсаваны. Многія пазней загінулі на вайне з фашызмам.

У пасляваенны і пазнейшы савецкі час ідэалагічная сістэма былога СССР дэманстравала абыякавыя адносіны да беларускай літаратуры і культуры. І тое, што больш за стагоддзе большасць беларусаў размаўляюць на рускай мове, прыкметна памяняла нацыянальнае аблічча сённяшняга беларуса.

У сярэдзіне 90-х гадоў у свядомасць беларусаў быў запусчаны ідэалагічны тэзіс аб еўрапейскасці: “Беларусь – цэнтр Еўропы”, і было абазначана месца гэтае якраз у цэнтры беларускай сталіцы. Але вядома, што месцазнаходжанне – не самы галоўны крытэрыў у параўнанні са светаадчуваннем народа, дзяржаўнай рэпутацыяй... Сапраўдны, праўдзівы імідж краіны – годны ўзровень нацыянальнай культуры, літаратуры, адукацыі. Аб парадаксальнасці сённяшняй сітуацыі ў беларускай духоўна-мастацкай сферы заклапочана выказаўся міністр культуры сучаснай Беларусі Павел Латушка. Ён глыбока ўсведамляе і слухна вызначае *задачу ментальнага характару беларусаў: даказаць самім сабе і нашаму грамадству, што беларуская культура вартая ўвагі, павагі і гонару... Нас свет не чакае, але свету, перакананы, цікава знаёміцца з нашай культурай. А гэта спрыяе становішчаму ўспрыманню вобраза краіны* (падкрэслена намі – З.М.)¹. Як бачна, найвялікшы драматызм сённяшняй сацыякультурнай сітуацыі на Беларусі ў тым, што беларускаму насельніцтву па-ранейшаму трэба даводзіць, што мы цікавыя свету най-

¹ “Літаратура і мастацтва” 2010, № 34, 27 жніўня.

перш сваім нацыянальным абліччам – мовай, культурай, гісторыяй, беларускімі традыцыямі і мастацтвам.

Некампетэнтнае, гвалтоўнае ўмяшальніцтва дзяржавы ў савецкі час у літаратурны працэс, як і нядаўняе ідэалагічнае размежаванне Саюза пісьменнікаў Беларусі і Саюза беларускіх пісьменнікаў, сказіла насамрэч карціну літаратурнага развіцця і рэальны рэйтынг беларускіх пісьменнікаў. У XXI стагоддзі давядзецца выяўляць сапраўды каштоўныя і таленавітыя творы мінулага стагоддзя.

У сучасным беларускім грамадстве, на жаль, быць пісьменнікам, інтэлігентам-гуманітарыем неганацова. Да беларускай нацыянальна сарыентаванай творчай інтэлігенцыі грамадства мала прыслухоўваецца, хаця даўно вядома, што менавіта інтэлігенцыя ў кожным грамадстве з’яўляецца носбітам стваральных, перспектывных ідэй. Адсутнасць піетэту да нацыянальнай літаратуры і яе носбітаў вельмі красамоўна характарызуе грамадства. Горкім прыкладам стаў лёс вялікага Васіля Быкава апошняга перыяду яго жыцця і тое, што сёння ў афіцыйных сродках масавай інфармацыі і выданнях на Беларусі амаль немагчыма сустрэць імёны і творы сучаснікаў Быкава і прадаўжальнікаў яго апостальскай справы – Рыгора Барадуліна, Ніла Гілевіча, Анатоля Вярцінскага, Генадзя Бураўкіна, Уладзіміра Арлова, Уладзіміра Някляева... Самапачуванне сучаснага беларускага пісьменніка трапна выказала рэдактар папулярнага на Беларусі літаратурна-мастацкага часопіса “Маладосць” Раіса Баравікова:

...Пісьменнік у сучасным грамадстве робіцца ўсё больш і больш прыватнай асобай. Але гэта не азначае, што ў сваіх творах ён перастаў быць і вяшчальнікам ісцін, з якіх складаецца жыццё, і настаўнікам, ды і проста Творцам... ...Грамадства **не прывыкла, ці проста яшчэ не зразумела**, што ў пісьменніку, як, дарэчы, і ў іншых творцах, яно павінна паніць проста Талент і, зыходзячы з гэтага, ставіцца да творчага людзю... У пісьменніку перасталі бачыць прафесіянала. Творчая прафесія, а гэта цяжкая праца душы, **на жаль**, ператвараецца ледзь не ў самадзейнасць... **На жаль**, літаратура апынулася ў крывым люстэрку, адсюль і адпаведнае стаўленне да пісьменніка (падкрэслена намі – З.М.)².

Гэтыя горкія словы вядомай сучаснай пісьменніцы з’яўляюцца выразнай характарыстыкай адносін дзяржавы да нацыянальнай літаратуры.

² Тамсама.

Першая палова XX стагоддзя ў беларускай літаратуры была эпохай класікаў – Купалы, Коласа, Багдановіча, Гарэцкага, Чорнага, іншых. Гэта час фарміравання нацыянальнай прозы, паэзіі і іх жанраў, а таксама драматургіі. Класікі гэтага часу пачалі *пісаць мастацкую біяграфію беларускай нацыі*, стварэнне якой прадоўжылі класікі наступнага перыяду – Іван Мележ, Васіль Быкаў, Уладзімір Караткевіч, Іван Шамякін, іх паслядоўнікі ў распрацоўцы тэмаў гісторыі і сучаснасці беларусаў.

Другая палова XX стагоддзя – гэта найперш эпоха Быкава, талент і грамадзянскасць якога зрабілі Беларусь сусветна вядомай. “Апостал нацыі”, “Сумленне нацыі”, “Васілёк у жыцце беларушчыны” – так з вялікім шанаваннем кажам пра яго ўсе мы следам за Алесем Адамовічам і Рыгорам Барадуліным.

Звычайна, характарызуючы літаратурны працэс, мы звяртаемся да паняцця “літаратурнага пакалення”. Пасля ваеннага пакалення і пакалення “шасцідзсятнікаў” у беларускіх пісьменнікаў не было братэрства пакаленняў. Пакаленне 20-ці- і 30-цігадовых пісьменнікаў, якія прыйшлі ў літаратурны працэс у другой палове 80-х гадоў, было асуджана на раз’яднанасць, на камернае, замкнёнае ўзрошчванне свайго творчага аблічча. З унутраных патрэб пратэсту супраць разрыву сувязяў і пераемнасці між пакаленнямі, супраць ігнаравання творчых амбіцый маладзейшых старэйшымі ўзнік літаратурна-мастацкі рух “Тутэйшыя”. Гэта – Вінцук Вячорка, Сяргей Кавалёў, Пятро Васючэнка, Эдуард Акулін, Сяргей Дубавец і іншыя, якія сёння становяцца 50-гадовымі.

Нягледзячы на пэўную ідэалагічную рэгламентаванасць у савецкія і постсавецкія часы, беларуская літаратура не была адмежавана ад вызначальных філасофска-эстэтычных ідэй часу. Сучасны беларускі літаратурны працэс, як частка агульнаеўрапейскага, перажывае эпоху постмадэрнізму з яго рознапланавымі жанрава-стылёвымі накірункамі і іх мастацкімі канцэпцыямі. Беларускі постмадэрнізм бярэ вытокі з ідэй “шасцідзсятніцтва”, з перыяду “хрушчоўскай адлігі” і “пражскай вясны”. У беларускай прозе апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя вылучаюцца рысы (тут я ўжываю тэрміналогію Юрыя Борава) мадэрнізаванага рэалізму, або неарэалізму, магічнага рэалізму (Алесь Жук, Віктар Карамазяў, Віктар Казько), псіхалагічнага рэалізму (Васіль Быкаў, Іван Пташнікаў, Георгій Марчук), інтэлектуальнага (Уладзімір Арлоў, Андрэй Федарэнка, Пятро Васючэнка, Сяргей Кавалёў). Буйнымі творцамі беларускага постмадэрнізму з’яўляюцца Алесь Разанаў, Юры Станкевіч, за імі – літаратары малодшага пака-

лення – творцы-эксперыментатары, прадстаўнікі літаратурнага руху “бум-бам-літаўцаў”: Сяржук Мінскевіч, Зміцер Вішнёў, Алесь Туровіч ды іншыя.

У паэзіі беларускага постмадэрнізму можна знайсці паэтычныя гульні, вузкая суб’ектыўныя медытацыі, якія ніяк не звязаны з духоўнымі пошукамі ці аксіялагічнымі ідэямі асобы, нацыі, чалавецтва, што абумоўлена канцэпцыямі постмадэрнізму. Постмадэрнісцкія пошукі беларускай літаратуры найперш і ўжо стала выявіліся ў жанрах драматургіі М. Арахоўскага, І. Сідарука, П. Васючэнкі, С. Кавалёва, М. Клімковіча, М. Шайбака.

Беларускай філалагічнай грамадскасці вельмі імпануе тэорыя пасіянажнасці славянства Льва Гумілёва, якая дае падставы арыгінальна тлумачыць уздымы і спады беларускай нацыі і мець яшчэ аптымістычнае спадзяванне. Мы перакананы, што наша літаратура, як літаратура маладой нацыі, мае гістарычную перспектыву далучыцца да найбольш развітых літаратур свету, нягледзячы на тое, што *лічыцца самай сялянскай у свеце*. І мы ўсведамляем гэта з годнасцю. У пачатку ХХ стагоддзя яна была сялянскай, бо пісьменнікі таго часу пісалі пераважна для сялян. Пазней яна заставалася сялянскай, бо большасць беларускіх пісьменнікаў паходзілі з вёсак і неслі на старонкі кніг свой вясковы жыццёвы матэрыял і глыбокую народна-хрысціянскую мудрасць. З сярэдзіны і ў другой палове ХХ стагоддзя беларуская літаратура, як і нацыя, сталі ў значнай меры гарадскімі, але літаратура захоўвае і сёння, у пачатку ХХІ стагоддзя, моцныя, нязводныя вясковыя карані. Мы і зараз, у век нанатэхналогій і хуткасных камунікацый, не адмаўляемся *ад сялянскай асновы беларускага свету*, у якім закладзены анталагічны грунт усёй нацыянальнай культуры.

Можна зразумець тых пісьменнікаў і даследчыкаў, якія ў імкненні падняць імідж нацыянальнага пісьменства і сваёй уласнай творчасці намагаюцца даказаць, што пазавясковая прастора, пазагістарычнасць і пазачасавасць, універсалацыя мастацкага свету – прыкметы развітасці літаратуры. І сапраўды, гэта ўласціва мастацтву эпохі мадэрнізму і постмадэрну. Але, як вядома, усе цывілізацыі сваімі поспехамі абавязаны працы людзей на зямлі.

Вітальныя вобразы Маці-Зямлі, Зямлі-карміцелькі, Храма Прыроды, лясоў, рэк, палёў, азёр, балот – важнейшыя вобразы-архетыпы беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, якія прыкметна маркіруюць філасофію існавання беларуса з яе дамінантамі – любоўю да зямлі і працы на ёй, да роднага прастору і неба. Гэтым і тлумачыцца *тыт нацыянальнага характару беларуса*: ён стрыманы, задумлівы, трывуш-

чы; трывогі, узрушэнні перажывае ў глыбіні душы; самазаглыблены, рэфлексіўны; жыве ў гармоніі з Прыродай, адчувае яе душу, душу сваёй зямлі; схільны бачыць у гэтым вышэйшы сэнс.

Цікавае меркаванне аб беларускай ментальнасці выказала прафесар з Мінска Таццяна Шамякіна: беларус – не пакорлівы раб, а *фаталіст у гісторыі. Ён пакорны лёсу, а не ўладарам, і гэта ў поўным сэнсе містычная рыса беларусаў*³. Сучасная беларуская літаратура скіравана на дыялог і палілог, убірае ў сябе эстэтычны вопыт суседніх літаратур і сусветнага літаратурнага працэсу.

Беларуская літаратура – гэта адносна цэласны мацярык, у які, акрамя літаратуры метраполіі, уваходзяць старонкі творчасці беларусаў-эмігрантаў і беларусаў замежжа. Так па волі гістарычнага лёсу склалася, што беларусы, цэлы рэгіён Беласточчыны, пасля Другой сусветнай вайны сталі грамадзянамі Польшчы. Але іх духоўна-культурнае жыццё, нягледзячы на драматызм варункаў, не спынілася. З 50-х гадоў мінулага стагоддзя паўстала ўнікальная з’ява – беларускае літаб’яднанне “Белавежа” ў Польшчы, якое сёння нам падаецца прыгожай выспай беларускага пісьменства ў суседняй дзяржаве.

У апошнія паўтара-два дзесяткі год беларускае літаратурнае жыццё ў Польшчы надзвычай ажывілася. Амаль штогод выходзяць па 3–4 арыгінальныя кнігі “белавежцаў”, асабліва пачынаючы з 1990 года, калі літаб’яднанне ачоліў вядомы літаратуразнаўца, прафесар Ян Чыквін, паэт з вітальна-беларускім, славянскім і філасофскім бачаннем свету і сэнсу жыцця.

У 90-я гады, калі на Беларусі літаратурныя справы, па трапным меркаванні знакамітага беларускага філосафа і літаратуразнаўца Уладзіміра Конана, *пагоршыліся*, на польскай Беласточчыне яны *значна палепшыліся*. Тут з’явілася магчымасць друкавацца, выдаваць кнігі тым пісьменнікам, якіх адмовілася прызнаваць афіцыйная Беларусь – Брыль, Быкаў, Вярцінскі, Мацяш, Разанаў, Някляеў... Мы ўдзячны суайчыннікам, літаратарам, філолагам Беласточчыны, што іх творчасць, дзейнасць, іх выданні сталі важнай часткай сучаснага беларускага літаратурна-мастацкага і гуманітарна-даследчага працэсу. У. Конан выказваў арыгінальнае меркаванне: *Хто ведае: зусім верагодна, што ў новым стагоддзі беларускае нацыянальнае Адраджэнне пачнецца з польскай Беласточчыны*⁴.

³ Т. Шамякіна, *Беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай*, “Полымя” 2010, № 2, с. 140.

⁴ У. Конан, *Белая вежа літаратуры*, (у:) *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Дружная палова XX стагоддзя*, уклад. Я. Чыквіна, Мінск 2000, с. 8.

У беларускай літаратуры другой паловы і канца XX стагоддзя прыкметнае месца заняла літаратура факту, аўтабіяграфічная спавядальная проза, што было звязана з вяртаннем у літаратурны працэс постацяў пісьменнікаў-эмігрантаў і рэпрэсаваных па палітычных прычынах (Масей Сяднёў, Ларыса Геніюш, Кастусь Акула, Сяргей Грахоўскі, Францішак Аляхновіч і інш.). Прыкметна аформілася духоўна-хрысціянская паэзія, якая сінтэзуе нацыянальны і агульначалавечы пафас (Наталля Арсеннева, Алег Бембель (Зьніч), Галіна Тварановіч, Галіна Каржанеўская, Васіль Жуковіч, інш.).

На жаль, пачынаючы з 90-х гадоў мінулага стагоддзя, беларускі літаратурны працэс утраціў сваю цэласнасць: адбылося драматычнае размежаванне пісьменнікаў на два пісьменніцкія саюзы (кіраўнікі А. Пашкевіч і М. Чаргінец). Найбольш прыкра тое, што гэтае размежаванне абумоўлена не ідэйна-творчымі, эстэтычнымі разыходжаннямі, а пераважна палітыка-ідэалагічнымі, а гэта, па маім глыбокім перакананні, сведчыць аб страце нашай цэласнасці і духоўнай сілы як народа. Нацыянальна свядомы творца, *пісьменнік-грамадзянін і ўлада* ў сённяшняй Беларусі знаходзяцца ў драматычных адносінах. Горкімі і красамоўнымі прыкладамі з'яўляюцца лёсы Н. Гілевіча, А. Вярцінскага, Р. Барадуліна, лёс В. Быкава, які пры размовах аб гэтым цытаваў Максіма Горкага: *Чалавек годны і варты сваім супраціўленнем жыццю і дадаваў, што сумленны мастак, відаць, асуджаны на супрацьстаянне з уладаю*.

Самым моцным, запаветным жаданнем В. Быкава было, каб беларуская інтэлігенцыя, і найперш пісьменнікі, літаратары, перасталі *слугаваць збанкрутаванай палітыцы і сталі сапраўды нацыянальнымі, народнымі*⁵. Нацыянальную ідэалогію В. Быкаў лічыў выратавальнай для беларусаў, бо нацыяналізм малой нацыі, якой і з'яўляюцца беларусы, – гэта не шавінізм, а шлях да самазахавання і выжывання народа. Нацыянальны пласт беларускай культуры вельмі тонкі, ён не быў дасканала і багата ўроблены ў мінулым і за часы савецкай дэнацыяналізацыі вельмі зменшыўся. Варта зацытаваць зноў В. Быкава, які ў 90-я гг. пісаў: *Калі ... Беларусь будзе існаваць ва ўмовах абсалютнай суверэннасці і ў яе справы не будзе ўмешвацца імперская палітыка Расіі*, то рэалізуюцца паўнацэнныя нацыянальна-культурныя і літаратурныя працэсы⁶. На жаль, ва ўмовах атрыманай суверэннасці

⁵ Ю. Залоска, *Версії. Шлях да грама: дзённікі, дыялогі, эсэ*, Мінск 1995, с. 48.

⁶ Там жа, с. 48.

ў 90-я гады не паспелі шырока разгарнуцца працэсы перспектыўнай распрацоўкі і ўзбагачэння нацыянальнай культуры і літаратуры. Думаецца, што духоўна-літаратурны патэнцыял беларусаў як нацыі ўсё яшчэ застаецца да канца не раскрыты і не запатрабаваны. На жаль, і сёння беларусы асуджаны на выпрабаванні: жывучы на сваёй зямлі, часта адчуваюць сябе заложнікамі імперскіх амбіцый, намагаюцца ўсё ж захоўваць *сваю ўнутраную беларускасць*. Сёння часта выказваецца думка, што беларусы паступова ператвараюцца ў *звышнацыю*, якая па трывушчасці, імунітэту на выжыванне зможа пераўзысці яўрэйскі народ. Дарэчы, беларускія дэмографы бачаць праблематычным выжыванне беларускай нацыі ўжо праз 50 год. (Прычыны: фізічнае выміранне і рускамоўе). Сёння на Беларусі вельмі востра стаіць *праблема нацыянальнага самазахавання*.

Літаратура і яе стваральнікі, перажываючы і адлюстроўваючы жыццё і свой час, рыхтуюць пасланне наперад, будучым пакаленням. Гэтае пасланне будзе прачытвацца праз стагоддзі і тысячагоддзі, бо літаратура, звычайна, апырэджвае свой час, што дэманструюць вялікія творцы-прарокі – Шаўчэнка, Міцкевіч, Пушкін, Купала. Важнейшая функцыя літаратуры – быць сродкам выяўлення і захавання нацыянальнага духу. Нацыянальную свядомасць народа і літаратуры фарміруе, найперш, уласны гістарычны лёс, уласная мінуўшчына. Толькі праз рэалізацыю нацыянальнага патэнцыялу літаратура кожнага народа становіцца годным духоўным складнікам агульначалавечага ўніверсума. Мы, беларускія філолагі, спадзяемся, што ў беларускай літаратуры яшчэ будуць умовы для гарманічнага выяўлення і нацыянальнага, і ўніверсальнага космасу душы нашага народа.

STRESZCZENIE

W artykule analizowane są właściwości rozwoju literatury białoruskiej XX wieku w kontekście sąsiednich literatur słowiańskich. Zwraca się uwagę na ideowo-artystyczne uwarunkowania literatury w kontekście polityczno-społecznego i kulturalnego życia na Białorusi. Podkreślona jest wielka rola języka narodowego, kultury, ideologii w harmonijnym rozwoju współczesnego procesu literackiego. Wysoko oceniana jest twórczość i konsekwentna pozycja społeczna wybitnych pisarzy XX wieku W. Bykawa, N. Hilewicza, H. Burawkina, R. Baradulina, A. Wiarcinskiego, U. Niaklajewa i in. Podkreślone jest wielkie znaczenie twórczości białoruskich pisarzy z Polski, członków stowarzyszenia literackiego „Białowieża”, pod kierownictwem J. Czykwina, których twórczość artystyczna jest znaczącą i oryginalną częścią białoruskiego procesu literackiego.

S U M M A R Y

The article deals with peculiarities of the Belarusian literature of the 20th century in the context of the neighboring Slavic literatures. The author traces the ideological and artistic circumstances of literature in social, political, and cultural context of life in Belarus. Crucial role of the national language, culture and ideology for the harmonious development of modern literature is emphasizes. Literary works and consistent citizenship of famous writers of the 20th century (V. Bykov, N. Gilevich, G. Buravkin, R. Borodulin, A. Vertinsky, V. Nyaklyaeu, etc.) are highly estimated. The author of the paper emphasizes the importance of creativity of Belarusian writers of Poland, the activities of the writers of “Białowieża” and its leader Ian Chikvin whose artistic creativity is a significant and original part of the Belarusian literature.

Ванда Бароўка

Віцебск

Спецыфіка мастацкага народазнаўства

Фальклор, міфалогія, этнаграфія, гісторыя, сацыялогія, літаратура – найбольш важныя складнікі адзінай мегасістэмы – народазнаўства. Асаблівае і значнае месца ў іх шэрагу належыць мастацтву слова, якое дае магчымасць пазнаёміцца з пэўным народам, яго этнічнай культурай, гэта значыць з сукупнасцю *культурных элементаў і структур, якія валодаюць этнічнай спецыфікай, якія ў вачах дадзенага этнасу, а таксама ў шэрагу выпадкаў яго акружэння выконваюць этнадыферэнцыруючую функцыю ў межах апазіцыі “мы – не мы” (ці “наша – не наша”)*¹ – што і ажыццяўляе мастацкае народазнаўства.

Літаратура – адметная крыніца народазнаўчай інфармацыі, бо яна сінтэзуе і ў вобразнай форме ўвасабляе набыткі іншых складнікаў народазнаўства. Слоўнае мастацтва адыгрывае дастаткова важную ролю ў наладжванні дыялога паміж народамі, у стварэнні і рэпрэзентацыі пэўнай нацыянальнай рэчаіснасці. Чытацкія ўяўленні, для прыкладу, пра прыродныя і сацыяльныя асаблівасці жыцця, псіхалагічнае аблічча англічан у многім склаліся на аснове твораў Чарльза Дзікенса, Уільяма Мейкпіса Тэкерэя, Джорджа Эліёта, Томаса Хардзі, пра французав – дзякуючы творам Анарэ дэ Бальзака, Віктара Гюго, Гюстава Флабера, Эміля Заля, пра рускіх – дзякуючы Аляксандру Пушкіну, Івану Тургеневу, Льву Талстому, пра беларусаў – дзякуючы Янку

¹ С. А. Арутюнов, *Инновации в культуре этноса и его социально-экономическая обусловленность*, [в:] *Этнографические исследования развития культуры*, Москва 1985, с. 32.

Купалу, Якубу Коласу, Максіму Гарэцкаму. У кампетэнцыю мастацкага народазнаўства першачаргова ўваходзяць асэнсаванне і ўвасабленне сродкамі прыгожага пісьменства рэалій жыцця, характара чалавека як прадстаўніка пэўнага народа, а таксама вызначэнне сродкаў і прыёмаў, што дазваляюць аўтарам пераканаўча паказаць канкрэтны этнанацыянальны свет.

Мастацкае народазнаўства ў літаратурным творы імкнецца ахапіць элементы этнічнай гісторыі і культуры, падаць іх у вобразнай форме, папярэдне прапусціўшы праз пісьменніцкую свядомасць. Яно па-рознаму рэалізуецца ў канкрэтнай мастакоўскай практыцы: у адных пісьменнікаў (Томас Хардзі, Міхаіл Шолахаў, Вячаслаў Адамчык) мастацкае народазнаўства знаходзіць усебаковае знешняе выяўленне, найперш праз разгорнутыя малюнкi народнага жыцця, у другіх (Олдас Хакслі, Міхаіл Булгакаў, Алесь Адамовіч) – яно рэдукаванае ці латэнтнае. Для паўнакроўнага ўвасаблення свету і чалавека пісьменнікі нярэдка міфалагізуюць ці дэміфалагізуюць стэрэатыпы нацыянальнага характару. Сацыягістарычная, ландшафтная, аксіялагічная сферы нацыянальнай прасторы істотна ўплываюць на літаратурную творчасць, даюць тэмы, сюжэты, характары, але разам з тым яны і самі мадэлююцца слоўным мастацтвам. Так, на падставе ранніх твораў Янкі Купалы складваецца ўражанне, што Беларусь – край балот і лясоў, а на падставе твораў Яніса Райніса можа сфарміравацца думка, што Латвія – гэта сонечны край, бо вобраз сонца займае дамінантнае месца ў вершах і паэмах пісьменніка.

Спецыфіка мастацкага ўвасаблення рэчаіснасці і чалавека, а па вялікім рахунку і народазнаўчага аспекту, на змястоўным узроўні была адзначана яшчэ старажытнагрэчаскім філосафам Арыстоцелем. У знакамітай працы “Аб мастацтве паэзіі” ён падкрэсліваў, што

задача паэта гаварыць не пра тое, што сапраўды адбылося, а пра тое, што магло адбыцца, значыць, пра магчымае па верагоднасці ці па неабходнасці. Менавіта гісторык і паэт адрозніваюцца [адзін ад аднаго] не тым, што адзін карыстаецца памерамі, а другі не: можна было б перакласці вершам працы Герадота, і тым не менш яны былі б гісторыяй, як з метрамі, так і без метра; але яны адрозніваюцца тым, што першы гаворыць пра тое, што сапраўды адбывалася, а другі – пра тое, што магло б адбыцца. Таму паэзія філасафічнай і сур’ёзнай гісторыі: паэзія больш гаворыць пра агульныя, гісторыя – пра адзінкавае².

² Аристотель, *Об искусстве поэзии*, Москва 1957, с. 67–68.

Арыстоцель слушна заўважыў, што навуковец аперыруе канкрэтнымі фактамі, а пісьменнік дадумвае гэтыя факты на аснове пэўнай канцэпцыі.

Творчая індывідуальнасць адыгрывае надзвычай важную ролю ў мастацкім пазнанні і адлюстраванні рэчаіснасці. У гэтай сувязі варта спаслацца на кур'ёзны выпадак са зборнікам “Гузла”. Спачатку пісьменнікі і навукоўцы лічылі, што Праспэр Мерымэ толькі падрыхтаваў да выдання зборнік ілірыйскіх песень “Гузла”, дзе паказваліся паўднёваславянскія рэаліі. Не толькі эстэтычныя вартасці, але і народазнаўчы патэнцыял зборніка атрымалі высокую ацэнку дастаткова аўтарытэтных гісторыкаў XIX стагоддзя, а таксама Ёгана Вольфганга Гётэ, Аляксандра Пушкіна, Адама Міцкевіча, і толькі з цягам часу выявілася, што ілірыйскія песні – таленавітая мастацкая містыфікацыя французскага аўтара. Як вядома, з творчасцю амерыканскага празаіка Джэймса Фенімора Купера найперш асацыюецца так званая індзейская тэматыка ў сусветнай літаратуры, аднак Дж. Ф. Купер, калі пісаў свае раманы, амаль не бачыў індзейцаў, не быў у прэрыях, але, паводле Д. М. Урнова, *ваколіц возера Адсега ў штаце Нью-Йорк для яго было дастаткова, каб ля вытокаў Суксвеганы пачалася традыцыя, якая ўвайшла ў склад сусветнай як амерыканская*³. Па прычыне таго, што мастацкае даследаванне народа, як і навуковае, грунтуецца на сістэматызацыі пісьменнікам назіранняў, адборы з далейшай канцэптуальнай апрацоўкай эмпірычных фактаў, і, нарэшце, узнаўленні ў канкрэтна-пачуцёвай форме, ствараецца ўражанне жыццёвай пераканаўчасці прадстаўленага аўтарам свету.

У асэнсаванні этнарэалій майстрамі мастацкага слова спалучаюцца аб'ектыўна-пазнавальны і суб'ектыўна-творчы пачаткі, індывідуалізацыя і абагульненне. Праз адзінкавае, зменлівае пісьменнікамі раскрываецца агульнае, сутнаснае, нярэдка пры гэтым наглядаюцца завастрэнне рыс рэальнага свету, сімвалізацыя жыццёвых з'яў. Вынік мастацкага даследавання прадстае ў форме суб'ектыўных вобразаў аб'ектыўнага свету як плён дзейнасці пісьменніцкага ўяўлення ў адпаведнасці з аўтарскім жыццёвым вопытам, творчымі ўстаноўкамі, ідэаламі, эстэтычнымі прынцыпамі канкрэтнага мастацкага метаду, сацыякультурнымі абставінамі часу.

Нямецкі асветнік Гердэр першым абгрунтаваў эстэтычную перспектывунасць звароту пісьменнікаў да народазнаўчага плана. Ма-

³ *Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения*, Москва 1986, с. 183.

стацкае народазнаўства стала адной з важных рыс рамантычнага адлюстравання свету. Імкненне перадаць экзатычнае, незвычайнае прывяло рамантыкаў да выкарыстання сюжэтаў фальклору, нацыянальнай гісторыі, да адлюстравання нораваў і звычаяў сваіх продкаў і суайчыннікаў. Рамантыкі па-свойму ўзводзілі ў культ нацыянальны матэрыял, “мясцовы каларыт” (фр. *couleur locale*), якім яны абазначалі ўзнаўленне ў мастацкіх творах асаблівасцей побыту, пейзажу, мовы, уласцівых пэўнай мясцовасці, а таксама выяўленне духоўнай сутнасці насельнікаў нейкай канкрэтнай тэрыторыі. “Мясцовае”, у трактоўцы заходнееўрапейскіх рамантыкаў, – гэта адрознае ад агульнага, не толькі асаблівасці нейкай вузкай лакальнай тэрыторыі, але і цэлай краіны, геаграфічнага рэгіёна. Рускім і беларускім аналагам заходнееўрапейскага “мясцовага каларыту” стала “народнасць”. У працы “Аб рускай аповесці і аповесцях пана Гоголя” (1835) знакаміты крытык В. Р. Бялінскі фактычна атаясаміў народнасць з рэалізмам:

Аповесці пана Гоголя народныя ў вышэйшай ступені; але я не хачу многа гаварыць пра іх народнасць, бо народнасць – гэта не вартасць, а неабходная ўмова сапраўднага мастацкага твора, калі пад народнасцю трэба разумець правільнасць адлюстравання нораваў, звычаяў, характару таго ці іншага народа, той ці іншай краіны. Жыццё кожнага народа выяўляецца ў сваіх, яму аднаму ўласцівых формах, значыць, калі адлюстраванне жыцця правільнае, то і народнае⁴.

Для Ёгана Готфрыда Гердэра, еўрапейскіх рамантыкаў, для вядомага беларуска-польскага дзеяча XIX стагоддзя на літаратурнай ніве Рамуальда Падбярэскага народнасць літаратуры – паказ гістарычнага жыцця, побыту, светасузірання пэўнага этнасу, з уласцівымі яму тэрыторыяй пражывання, менталітэтам, традыцыямі, ладам жыцця і г.д. Р. Падбярэскі, у прыватнасці, пісаў у артыкуле “Беларусь і Ян Баршчэўскі” (1844): *Мы кранулі зблізку праблему народнасці, бо ад каго ж, калі не ад тых, што нарадзіліся і выраслі на сваёй зямлі, маем права спадзявацца дакладных уяўленняў пра яе, праяўлення і развіцця яе духу некалі і цяпер*⁵. Гердэраўскае разуменне народнасці ў мастацтве, развітае далей рамантыкамі, фактычна карэлюе з прынятай многімі літаратуразнаўцамі трактоўкай мастацкага народазнаўства як спасціжэння народа сродкамі літаратуры.

⁴ В. Г. Белинский, *Избранные эстетические работы: в 2 т.*, Москва 1986, т. 1, с. 86.

⁵ *Беларуская літаратура XIX стагоддзя: хрэстаматыя*, Мінск 1988, с. 60.

Мастацкае народазнаўства ў літаратурнай творчасці найперш вызначаецца самой спецыфікай прыгожага пісьменства, вобразная форма перадумоўлівае адметную семантычную напоўненасць, мнагазначнасць паказанай аўтарам рэальнасці. Вядомы італьянскі пісьменнік і вучоны мінулага стагоддзя Умберта Эка, каб падкрэсліць гнасеалагічную своеасаблівасць літаратурнага твора, ужыў азначэнне “адкрыты твор”, гэта значыць *твор, які вызначаецца “полем” разнастайных інтэрпрэтацыйных магчымасцей; канфігурацыя стымуляў, надзеленых прынцыповай нявызначанасцю, таму чалавек, які яго ўспрымае, уцягваецца ў ланцуг “прачытанняў”, прычым заўсёды зменлівых*⁶. Мастацкія вобразы, асобныя замалёўкі і сама цэласная карціна жыцця і нораваў у літаратурных творах, калі карыстацца тэрміналогіяй М. М. Бахціна, дыялагічныя па сваёй сутнасці: кожнае новае прачытанне твора звычайнымі і прафесійнымі чытачамі адкрывае ў іх новыя сэнсы, нярэдка пры гэтым яно дапаўняе, адмяняе ці рэдукуе ранейшыя сэнсы. Прыгадаем, для прыкладу, трактоўку айчыннымі навукоўцамі ролі малюнкаў вясковай беларускай рэчаіснасці ў аповесці Максіма Гарэцкага “Ціхая плынь”. Пісьменнік, паводле Алеся Адамовіча, высмейвае такім чынам свае ўласныя спробы ў духу гогалеўскіх “Вечароў на хутары каля Дзіканькі” расказаць пра беларускі край, і адначасова тут Гарэцкім *падрабязна, з добрым веданнем жыцця мужычага – бо гэта дзеда, маці, бацькі, уласнага дзяцінства праўда і памяць – апавядаецца пра беларускую вёску*⁷. З пункту гледжання Міхася Тычыны, Гарэцкі з дапамогай этнаграфічна-бытавога фону стварае *эпітафію патрыярхальнаму ладу жыцця*⁸, на думку ж Людмілы Корань (Сіньковай), Максім Гарэцкі выказвае шчырае спачуванне галоўнаму герою і яго землякам, *каб сціснулася нават самае “сасцелае” сэрца ад болю за Хомку, за беларуса і Беларусь*⁹. Паводле Віктара Каваленкі, Гарэцкім ствараецца *вобраз ціхай павольнай плыні народнага жыцця, якая выклікае ў пісьменніка меланхолію і адчай, але ў гэтай плыні ёсць ужо жывыя і імклівыя струмені, якія даюць надзею*¹⁰.

⁶ У. Эка, *Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике*, Санкт-Петербург 2006, с. 199.

⁷ А. Адамовіч, *Здалёк і зблізку: (беларуская проза на літаратурнай планеце)*, Мінск 1976, с. 239.

⁸ М. А. Тычына, *Проза, [у:] Нарысы па гісторыі беларуска-рускіх літаратурных сувязей: у 4 т.*, Мінск 1994, т. 3, с. 83.

⁹ Л. Корань, *Цукровы пейзж: літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1996, с. 38.

¹⁰ В. А. Коваленко, *Трагическая мечта о буйном колошении... Философия национальной жизни в творчестве М. Горьцкого*, “Неман”, 1995, № 3, с. 127.

Кожная з прыведзеных трактовак чатырох розных навукоўцаў па-свойму пераканаўчая, ілюструеца спасылкамі на адпаведныя эпізоды з “Ціхай плыні”, дапаўняе сказанае папярэднікамі. Варта падкрэсліць, што эстэтычны і анталагічны феномены мастацкага народназнаўства вызначаюцца багаццем і адзінствам прадметнага і сэнсавага планаў матэрыялу, прадстаўленага пісьменнікамі, што мастацкае народназнаўства адпачаткова полігенетычнае і поліфункцыянальнае. Яно судносіцца як з літаратурнай, так і з пазалітаратурнай рэальнасцю. Галіна Белая тонка заўважыла, што кожная нацыянальная літаратура заўсёды *ўяўляе сабой пэўную агульнанацыянальную мадэль, якая мае свой семіятычны код*¹¹ або нават некалькі кодаў. Для прыкладу, адзін з семіятычных кодаў беларускай прозы – адкрыццё Беларусі і яе народа для сябе і іншых народаў свету, бо беларускія прэзаікі імкнуліся асэнсаваць і па-мастацку ўзнавіць шматстайнасць праяў нацыянальнай рэчаіснасці, інтэрпрэтаваць гістарычны і духоўны вопыт свайго народа. Часта гэта рабілася пісьменнікамі праз паказ галоўным чынам знешніх бакоў народнага жыцця і свядомасці. Беларускае прыгожае пісьменства XX стагоддзя ўвогуле, а проза ў прыватнасці развіваліся ў складаных грамадска-палітычных умовах у полікультурнай прасторы, значны адрэзак часу ў сітуацыі білінгвізму, а ў 1920–1930-я гады нават у сітуацыі афіцыйнага полілінгвізму, што правакавала з боку творцаў увагу да артыкуляцыі свайго, беларускага. Беларуская аўтахтоннасць пры гэтым асацыявалася для аўтараў найперш з сялянствам (адсюль надзвычайная засяроджанасць пісьменнікаў на яго побыце, звычаях, уяўленнях і г.д.) як найменш дэнацыяналізаванай часткай грамадства ў XIX і на пачатку XX стагоддзя. Гісторыя сусветнай літаратуры паказвае, што цікавасць майстроў мастацкага слова да нацыянальнай глебы, фальклору, этнаграфічных асаблівасцей узмацняецца ў складаных для пэўнага народа перыяды развіцця (напрыклад, у літаратуры ЗША пасля грамадзянскай вайны, у рускай літаратуры – у 1920-я гады і ў час Вялікай Айчыннай вайны), але перш за ўсё ў літаратурах, якія развіваюцца ва ўмовах полікультурнасці дзеля паглыбленага ўсведамлення творцамі месца і ролі свайго народа і сваёй культуры ў іншанацыянальным і іншакультурным атачэнні (руская літаратура пачатку пазамінулага стагоддзя, беларуская, польская і ўкраінская літаратуры пачатку XX стагоддзя, сучасныя еўрапейскія літаратуры ва ўмовах глабалізацыі).

¹¹ Г. Белая, “Срыв культуры”: нераспознанное поражение, “Вопросы литературы” 2003, № 1, с. 4.

Мастацкае народазнаўства істотна стымулявалася эстэтыкай рамантызму і рэалізму. Узнаўленне рэчаіснасці рэалістычнымі сродкамі па мадэлі міметычнага лінейнага наратыву грунтавалася на вялікай увазе да навакольнага жыцця, да этнаграфічна-побытавай фактуальнасці. У якасці пацвярджэння гэтай думкі варта прыгадаць сітуацыю ў прыгожым пісьменстве свету XIX стагоддзя. Так, у іспанскай, іспанамовных літаратурах і мастацтве Лацінскай Амерыкі XIX стагоддзя развіваўся кастумбрызм (ісп. *costumbre* – народ, звычай), плынь, прадстаўнікі якой (Рамон дэ Месанера Раманас, Рыкарда Пальма, Томас Караскілья) у мастацкай форме фактычна выконвалі задачы вывучэння асаблівасцей побыту і светабачання сваіх народаў, імкнуліся да гранічна дакладных апісанняў нацыянальнага жыцця, прыроды, а нярэдка і да ідэалізацыі патрыярхальных звычаяў. Трэба заўважыць, што з другой паловы мінулага стагоддзя ў навуковых працах, замежных літаратуразнаўчых слоўніках для абазначэння народазнаўчай плыні ў іспанамовных літаратурах Лацінскай Амерыкі часцей за “кастумбрызм” ужываецца тэрмін “крэалізм”. У канцы XIX стагоддзя ў Італіі з’явіўся верызм (іт. *vergo* – праўдзівы) – рэалістычная плынь, якая абрала асноўным зместам твораў народазнаўства, актыўна звярталася да народнай мовы, дыялектаў, свядома адасаблялася ад прынцыпаў займальнай, любоўнай і прыгодніцкай літаратуры, шырока карысталася замалёўкамі з натуры (у італьянскай літаратуры гэты жанр называўся “бацэта” і быў адносна распаўсюджаным), ствараючы ілюзію прысутнасці ў літаратурных творах няспешлівай і непрыдуманай, жывой плыні жыцця (“Жыццё палёў”, “Сельскія навелы” Джузепе Вергі, “Сялянскія навелы” Луіджы Капуаны). Вялікая ўвага надавалася апісаннем народнага побыту ў англійскай (“уэсекскі цыкл” Томаса Хардзі, творы Арнольда Бенета), нямецкай (раманы “Вясковы святар”, “Селянін”, “Магільшчык” Вільгельма фон Поленца), амерыканскай (“Край вастраверхіх елак” Сары Орд Джэйт, “Старыя крэольскія часы” Джорджа Кейбла, “Каліфарнійскія апавяданні”, “Мліс” Фрэда Брэта Гарта) прозе другой паловы XIX стагоддзя ў сувязі са станаўленнем рэалізму і эстэтычным асэнсаваннем ролі народа ў гістарычным працэсе.

Прадметам мастацкага асваення ў творах беларускіх пісьменнікаў XX стагоддзя становілася народнае жыццё звычайна ў яго сялянскім варыянце, большасць аўтараў мела сялянскую радаводную і паняцце “беларус” звязвала перш за ўсё з селянінам. У беларускай прозе з XIX стагоддзя панавалі і да гэтага часу пануюць сацыяльна-бытавыя жанры. Магчыма, гэты факт не ў апошнюю чаргу выкліканы тым,

што асноўнай сферай праяўлення нацыянальнага характару беларускага народа на працягу мінулага стагоддзя з'яўлялася не шырокая грамадска-палітычная арэна, а менавіта быт. Рэалістычная паэтыка, якая пераважала ў беларускай прозе мінулага ХХ стагоддзя, прадугледжвала выкарыстанне этнаграфічна-бытавых пластоў, але нельга лічыць у ёй гэты момант з'явай, абавязковай для ўсіх аўтараў, бо ў канчатковым выніку ў літаратурнай дзейнасці ўсё вызначае крэатыўная пазіцыя пісьменніка, яго мастакоўскае стаўленне, светаўспрыманне аўтара ўвогуле.

Прыкметны народазнаўчы акцэнт у літаратуры можа вынікаць і з іманентных законаў літаратурнай творчасці, тлумачыцца асабістай зацікаўленасцю пісьменнікаў народным жыццём, народнай культурай, паколькі многія аўтары востра адчувалі сваю песную сувязь з народам і ўсведамлялі значную ролю народнай стыхіі ў гістарычным працэсе. Да іх у першую чаргу трэба аднесці, напрыклад, беларускіх пісьменнікаў Якуба Коласа, Кузьму Чорнага, Івана Мележа, Вячаслава Адамчыка, Віктара Карамазава, Івана Пташнікава, Івана Чыгрынава.

Асноўнымі сродкамі мастацкага народазнаўства ў творчасці пісьменнікаў галоўным чынам выступаюць мастацкі этнаграфізм, прадстаўлены разнастайнымі па характару і сферах асэнсавання апісаннямі народнага жыцця, лаканічнымі, а нярэдка ў дадатак да гэтага і семантычна ёмістымі дэталямі, пейзажнымі замалёўкамі, а таксама фалькларызм, міфалагізм. Фальклорныя элементы ў літаратурных творах – своеасаблівыя этна-эстэтычныя мікраадзінкі, паколькі там у канцэнтраванай форме ўвасоблена *паэтычная, эмацыянальная, філасофская, сацыяльна-псіхалагічная інфармацыя пра духоўную і матэрыяльную культуру народа*¹².

Спосабы мастацкага народазнаўства выяўляюцца праз канкрэтныя прыёмы, да якіх найперш належаць этнаапісанні і этнахарактарыстыкі, нярэдка прамога ці латэнтнага кампаратыўнага характару, ад імені аўтара, апавядальніка, персанажаў, пададзеныя пісьменнікам асобна або ў іх спалучэнні; выбар сістэмы персанажаў, якая дазваляе аўтару перадаць нацыянальную і сацыяльную поліфанічнасць рэчаіснасці, разнастайнасць праяў характару пэўнага народа, сувязь нацыянальнага з агульначалавечым; этнаметаапісанні – апісанні з твораў іншых аўтараў, узятыя для прадстаўлення этнарэчаіснасці; выкарыстанне ў адпаведнасці з канкрэтнымі творчымі задачамі фальклорных

¹² У. Б. Далгат, *Фольклор и литература: теоретические аспекты*, Москва 1981, с. 114.

матываў; прасторавая арганізацыя твора; рэпрадуктыўнае або творчае ўзнаўленне аўтаэтнастэрэатыпаў і гетэраэтнастэрэатыпаў, гэта значыць распаўсюджаных уяўленняў пэўнага народа пра сябе і пра іншыя народы. Апошнім часам надаецца ўвага і этнатопу. У другой палове мінулага стагоддзя англіскім даследчыкам Рычардам Рэйддам для паглыбленага вывучэння ідэйна-эстэтычнай этнаспецыфікі літаратурных твораў быў прапанаваны тэрмін “этнотоп”, сэнсава і марфалагічна ўтвораны па аналогіі з шырока вядомым бахцінскім “хранатопам”. Неабходнасць ужывання новага тэрміна Рэйдд матываваў тым, што прысутнасць чалавека як прадстаўніка пэўнага этнасу не ў поўнай меры ўлічваецца ў той прасторава-часавай карціне, якую сцісла вызначыў і ахарактарызаваў М. М. Бахцін. Этнотоп, паводле Р. Рэйда, ёсць канцэптуальна абраная пісьменнікам эстэтычная арганізацыя этнасу і этнапрасторы як пададзенага месца пражывання гэтага этнасу ў літаратурным творы. Такая арганізацыя перш за ўсё акцэнтуюе этнаскладнік у карціне свету, прадстаўленай у літаратуры. Этнотопы падзяляліся Рэйддам на сіметрычныя, дзе этнас і яго прастора супадаюць, і асіметрычныя, дзе такое супадзенне адсутнічае, а таму апошняе дае пісьменніку магчымасць даследаваць варыянты паводзін чалавека, адлучанага ад Радзімы, – *ад памяркоўных (сум па Радзіме) да больш жорсткіх (міжэтнічныя канфлікты)*¹³. Так, для творчасці беларускіх праявікаў XX стагоддзя характэрна было пераважнае выкарыстанне сіметрычнага этнатопу дзеля шматаспектнага даследавання нацыянальнай рэчаіснасці, характару беларуса ў дыяхронным і сінхронным зрэзах.

Мастацкае народазнаўства можа ажыццяўляцца пісьменнікамі ў розных жанрах. Адзін з пашыраных – свядомае мэтанакіраванае апісанне нейкага канкрэтнага народнага свету, бытавых рэалій, асаблівасцей светабачання, характэрных рыс народа сродкамі літаратуры ў спецыяльна абраным для гэтага жанры падарожнага або гісторыка-этнаграфічнага нарыса ці эсэ, якія даюць пісьменнікам багатыя магчымасці рэпрэзентаваць народ, паразважаць над дэтэрмінацыяй яго этнаментальных асаблівасцей. Варта прыгадаць у гэтай сувязі такія творы, як “Зямля пад белымі крыламі” (1973) Уладзіміра Караткевіча, “Зялёны лісток на планеце Зямля” (2006) Янкі Сіпакова ў беларускай літаратуры, “Англічане” (1943) Джорджа Оруэла, “Англічане” (1973) Джона Бойнтана Прыстлі ў англійскай літаратуры і інш.

¹³ *Западное литературоведение XX века*, Москва 2004, с. 484.

Мастацкае народазнаўства нярэдка выяўляе сябе ў творы не толькі праз этнаапісанні, але яшчэ і праз ідэйна-тэматычную аснову, сістэму персанажаў, сюжэтныя лініі, вобразна-выяўленчыя сродкі. Так, у рамане, “Хроніка дзетдомаўскага саду” Віктар Казько даследуе развіццё народнага характару праз гісторыю жыцця людзей, што паходзілі з адной сям’і, – Мар’яна Знаўца і Сідара Місцюка, якія выступаюць увабленнем дзвюх граней беларускага нацыянальнага характару: рамантычна-самаахвярнай і рэалістычна-прагматычнай. У канцы твора аўтар заўважае, што Мар’ян не мае спадчыннікаў па мужчынскай лініі, а Сідар – мнагадзетны бацька. Тым самым В. Казько канстатуе, што ў нацыянальным характары перамагае лінія на прагматызм, прыстасаванне да абставін.

Мастацкае народазнаўства, такім чынам, – гэта ініцыятыўна-творчае ўзнаўленне пісьменнікамі рыс характару, быту, матэрыяльнай і духоўнай культуры пэўнага народа ў літаратуры, канструяванне вобраза народа шляхам адбору найбольш прыдатных для гэтага сродкаў і прыёмаў. Рэальны народны свет гетэрагенны, мастацкі ж свет – гамагенны, бо падначалены пісьменніцкай задуме. Спецыфіка мастацкага народазнаўства вызначаецца вобразнай формай асваення свету ў прыгожым пісьменстве, дзе сінтэзуюцца аб’ектыўнае і суб’ектыўнае, агульнае і індывідуальнае, рацыянальнае і эмацыянальнае, лагічнае і інтуітыўнае.

Інфарматыўна-пазнавальны ўзровень мастацкага народазнаўства выяўляецца шляхам суаднясення паказанага пісьменнікамі з рэчаіснасцю, якую яны адлюстроўваюць, эстэтычны – у майстэрстве арганізацыі апаведу, аксіялагічны – у значнасці ўвасобленага аўтарамі эстэтычнага ідэала народнага характару. Пазнавальная і эстэтычная каштоўнасць народазнаўчай інфармацыі ў літаратурных творах не заўсёды знаходзяцца ў адназначнай сувязі. Калі аўтар празмерна захапляецца апісальнасцю, ігнаруе законы эстэтычнага асваення свету, то яго твор будзе нагадваць па стылі не мастацкі, а навуковы ці публіцыстычны. Для прыкладу, шмат народазнаўчай інфармацыі прысутнічае ў першым прайзачным творы Якуба Коласа “Наша сяло, людзі і што робіцца ў сяле”, але, нягледзячы на этнаграфічную інфарматыўнасць, там яшчэ адсутнічае эстэтычная цэласнасць.

Узноўленыя майстрамі мастацкага слова з’явы народнага жыцця, народныя характары заўсёды ўтрымліваюць у сабе адзначны бок. Вобразная слоўная форма дэтэрмінуе адметную семантычную напоўненасць увасобленай аўтарамі рэальнасці, таму мастацкае народазнаўства генетычна дынамічнае і кантэкстуальнае. Асобныя вобра-

зы, дэталі і сама цэласная карціна жыцця і нораваў у літаратурных творах дыялагічныя па сваёй сутнасці: кожнае новае прачытанне твора адкрывае свае сэнсавыя грані ў канкрэтным пісьменніцкім адлюстраванні свету і чалавека, што нярэдка дапаўняе, адмяняе ці рэдукуе ранейшыя вывады літаратуразнаўцаў адносна глыбіні і майстэрства ў спасціжэнні народнага жыцця тым ці іншым аўтарам.

STRESZCZENIE

W artykule omówiono specyfikę twórczej konceptualizacji wiedzy o narodzie w literaturze, w szczególności jej aspekt antropologiczny. Autor pokazuje, że ma ona charakter binarny. Zwraca również uwagę na wielofunkcyjność materiału antropologicznego w strukturze utworu literackiego i niezmienną obecność elementu kulturoznawczego. Ponadto autor artykułu definiuje metody i techniki badań antropologicznych w literaturze.

SUMMARY

In the article peculiarities of artistic conceptualization of the science about the people in literature were generalized. The author shows its binary nature. The multifunctional character of anthropological material in the structure of literary work and the steady presence of cultural function are emphasized. The dominant methods and ways of the art of anthropology in the literary works are defined.

Аліна Сабуць

Гродна

“Песні” і “зыкі” перакладаў Максіма Багдановіча з Поля Верлена

Паводле адной даўняй традыцыі, паэт пачынаецца з музыкі, якая ахутвае святасцю і светласцю, якая далучае да высокага, асабовага. Бо паэт – майстар, які шануе Арфея, а гэта значыць, ягонаму радку дадзена сіла абуджэння. Цудам мастацтва ўяўляецца зварот паэтаў да жывапісу і музыкі, спалучэнне іх у лірычным творы, што і называецца “пейзажам душы”. Такімі паэтамі былі француз Поль Верлен і беларус Максім Багдановіч – паэты-мастакі, паэты-музыкі, якія сцвярджалі як свой найвялікшы заповіт: *Музыка перш за ўсё!* І сапраўды, як мог не наталіць сваю душу, не далучыцца да верленаўскай музы той, хто *засушыў ... на паперы / краскі, свежыя калісьці*¹ і, з прыродай *зліўшыся душой, бачыў, як дрыжаць ад ветру зоркі, чуў у цішы, як расце трава*²; хто ўмеў падгледзець, як дрыжаць ад марозу пахаладзеўшыя ў небе зоркі... Яшчэ ў 1910 годзе ў вершы “Маёвая песня” (*Па-над белым пухам вішняў...*) Максім Багдановіч так крапальна-інтымна распавеў пра свой паэтычны свет, пра толькі ім пачутую і неразгаданую песню, што *рвецца і ліецца / на раздольны, вольны свет*³. Бо песня *напявае, навявае* сэрцу *ясны гімн вясне*⁴, бо свет становіцца яшчэ прыгажэйшым ад сваёй неспазнанасці, чароўнасці, і нават **зыкі песні**, што *ляцяць, дрыжаць, звіняць*, зразумелыя хіба

¹ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., Мінск 1991, т. 1, с. 51.

² Там жа, с. 62.

³ Там жа, с. 76.

⁴ Там жа, с. 75.

толькі самому паэту. Паэт зорак і неба Максім Багдановіч упершыню працытаваў французскага *шчасцем забытага паэта* (Л. Дранько-Майсюк) Поля Верлена (у прыватнасці, ягоны першы радок *Музыкі перш за ўсё* з праграмнага верша “Паэтычнае майстэрства”), што і было надрукавана ў багдановічавым “Вянку” (1913). Так, **“свайго” Верлена беларускі паэт “пачуў” фактычна 100 гадоў таму** (22 пераклады з французскага сатворцы датуюцца ўмоўна 1911–1912 гадамі, падрыхтаваны да друку ў 1912 годзе). Менавіта **пачуў** (а не атрымаў у спадчыну, займеў), каб праз гучанне, спеў плыннай, цякучай верленаўскай ліры дакрануцца да стомленай, адчужанай, спакутаванай душы французскага паэта. Бо адкрываў, услухоўваўся ў Верлена-француза беларускі *паэт-маляр, слабы як лірык*⁵ і моцны вабным імкненнем адчуць, спасцігнуць свет-душу праз гул, спеў, песню. Бо мастак-сузіральнік, М. Багдановіч сам вучыўся пазнаваць гэты *раздольны, вольны свет, дзе усё так проста і так неразгадана*: праз “Малюнкi і спевы”, праз характарыстычны першы верш з нізкі “У зачарованым царстве”, які так і распачынаўся: *Чуеш гул? – Гэта сумны, маркотны лясун / Пачынае няголасна граць*⁶... Пачынаў беларускі паэт менавіта з гулу, грання сумнага, маркотнага лесуна. Пачынаў з музыкі, з малюнку. Даследчыкі багдановічавай творчай спадчыны адзначаюць незвычайную прагу паэта да адценняў, іх пераходаў. “Пейзаж душы” перагукваецца з прыродным пейзажам: паэт імкнуўся стварыць *паэзію лесу, паэзію дрыгвы*, бо тут – *свая адменная краса, свая рытміка*. Таму праз імпрэсіяністычную лірыку *эстэтычнага максімаліста* (Ян Чыквін) М. Багдановіча беларуская паэзія адкрыла эстэтыку змяркання, вечара, ночы, зімы, цемені, холаду (з назіранняў беларускага культуразнаўцы Уладзіміра Конана).

У паэтычным свеце М. Багдановіча чуецца рознагалосая музыка, увасобленая праз канцэпты “эмоцыі”, “пачуцці”, “душа”, “сэрца” і інш. Так, словы-канцэпты “*душа*”, “*сэрца*” ў 22-х вершах – перакладах з П. Верлена часта ўжывальныя (каля 30 выпадкаў) для выяўлення-перадачы пачуццяў, бо сам М. Багдановіч спасцігаў боль і самоту спакутаванай душы Верлена: *Плач сэрца майго / Як над горадам дождж*⁷, *Душа твая – малюнак артыстычны*⁸, *Ў самотным сэрцы* –

⁵ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., Мінск 1993, т. 2, с. 190.

⁶ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 1, с. 52.

⁷ Там жа, с. 174.

⁸ Там жа, с. 183.

зло, ў *душы* – нуда густая⁹ і інш. Варта згадаць заўвагу беларускага літаратуразнаўцы Васіля Івашына адносна дыялагічнасці мастацкага мыслення М. Багдановіча: *Паэт умеў глыбока суперажываць блізкае, роднае сабе ў іншых культурах, знайсці заўсёды там водгук для сваёй душы. Чуласць да «чужога» як свайго, дыялагічнасць – характэрная асаблівасць яго паэтыкі, мастацкага мыслення, творчага стымулу і спосабу ўспрымання традыцый*¹⁰.

Пра музычнасць паэзіі М. Багдановіча гаварылі тагачасныя (А. Луцкевіч, А. Узнясенскі) і сведчаць сённяшнія крытыкі (У. Конан, Т. Мацюхіна, А. Міхайлава, І. Навуменка, Э. Нікалаева, В. Скарабагатаў і інш.). Пэўныя паралелі пры аналізе цыкла перакладаў М. Багдановіча з П. Верлена грунтоўна даследавалі Г. Адамовіч, П. Васючэнка, Г. Дубянецкая, В. Івашын, А. Кабаковіч, Л. Казыра, Г. Сініла, Н. Супей і інш. Безумоўна, не без уплыву сусветнай паэзіі прылучаецца беларускі творца да разумення *музыкі перш за ўсё* (вядомы перафразаваны выраз *караля французскіх паэтаў* Поля Верлена). Бо гэта хутчэй за ўсё музыка падпарадкавана спавядальным шчырым пачуццям. І таму сама гармонія слова і музыкі праз своеасаблівую празрыстасць і вабную недагаворанасць пачуццяў у паэтыцы абодвух творцаў ёсць сапраўдная мастацкая з’ява. Аднак наўрад ці мэтазгодна шукаць прамыя аналогіі ў светапогляднай эстэтыцы беларуса Багдановіча і француза Верлена. Як і наўрад ці ставіў сваёй задачай М. Багдановіч напоўніцу пераўвасобіцца ў французскага аўтара. Бо не прэтэндаваў жа на поўнае і адэкватнае перастварэнне арыгіналу, а, хутчэй, ствараў *новую мастацкую рэчаіснасць арыгінала* (гэтае паняцце ў 1960-я гады ўвёў тэарэтык перакладу Г. Гачэчыладзе¹¹). М. Багдановіча называюць “верленістам” не столькі за згаданы беларускамоўны пераклад 22-х вершаў П. Верлена, колькі за ўвабраны творчы досвед эстэтыкі французскага сімвалізма, што для беларускай “нашаніўскай” літаратуры было адчувальным. Якраз тут беларускі паэт “выбудоўваў” сваю, нацыянальную мадэль паэтычнага імпрэсіянізму, сімвалізму – праўдзівую і непадробную. Добра пра гэта сказаў яшчэ ў далёкім 1927 годзе першы рэцэнзент багдановічавага “Вянка” Антон Луцкевіч, які ў артыкуле “Максім Багдановіч (У дзесятыя ўгодкі сьмерці Яго)”

⁹ Там жа, с. 189.

¹⁰ В. Івашын, *У кантэксте мастацкіх культур*, “Полымя” 1998, № 12, с. 259.

¹¹ Г. Гачэчыладзе, *Вопросы теории художественного перевода*, Тбілісі 1965, с. 242.

падкрэсліў не толькі хараство ягонай паэзіі, але і ўнёсак беларускай літаратуры ў сусветную скарбніцу літаратуры:

Паўтоны ў фарбах, у гуках, у перажываньнях (вылучана намі. – А.С.) – вось асноўная рыса творчасці Максіма Багдановіча. У гэтым ён ня мае падобных сабе.... Узгадаваны на найлепшых узорах сусветнае літэратуры, захоплены нязвычайнай музыкальнасцю верша Верлена, творы якога з піэтызмам перакладаў на беларускую мову, Багдановіч да туль працаваў над кожным сваім вершам, да туль шліфаваў яго, пакуль не даходзіў да таго, чаго жадаў... Нацыянальнае стаецца агульналюдзкім (падкрэслена намі. – А.С.) праз укрытую ў ім чыстую красу¹².

Поль Верлен – адзін з самых улюбёных паэтаў М. Багдановіча, якога ўдала, з густам пераклаў ён ажно 22 вершы, у якіх дамінантай, найвышэйшай бачылася сама музыкальнасць верша.

Паводле Верлена, – слухна зазначае даследчык П. Васючэнка, – паэзія нараджаецца ў патаемных нетрах чалавечае душы і гучыць найперш не як слоўная, а як музычная плынь. І потым ужо створаная мелодыя апладняецца словам. «Спачатку музыка», – гаворыць Верлен у знакамітым вершы «Мастацтва паэзіі». «Музыкі перш за ўсё!» – уторыць яму Багдановіч у эпіграфе да сваёй «Маёвай песні». Як і Поль Верлен, тут ён мроіць быццё паэзіі як лёгка, трапяткі, капрызлівы палёт матылька...¹³.

Якраз яно – дапытлівае сузіранне – вымушае паэта адварнуцца ад шэрай жорсткай паўсядзённай рэальнасці, падштурхоўвае знайсці-стварыць іншую рэальнасць, дзе пануе зладжаная гармонія, дзе ў малым, непрыглядным бачыцца велічнае, бясконцае. Падобнасць і адрознасць стылю згаданых аўтараў – ва ўсёй велічы іх паэтычнага таленту і, адначасова, ва ўсёй супярэчлівасці светапогляду. І ў найўна-даверлівых, “пакалечаных” самотай і стомай радках Верлена, гэтага “вечнага дзіцёнка” (як яго ахрысціла літаратурная крытыка), і ў мудра-аналітычных радках Максіма-Кніжніка раскашуе надзвычайнае, а менавіта ўчэпістае захапленне жыццём і гэткая кволая неабароненасць перад ім. І колькі разоў ні перачытвай беларускага і французскага паэтаў, усё ж свядомае імкненне да эстэтызацыі, вытанчаная элегантнасць гукавога складу, унутраная гармонія і дасканаласць

¹² А. Луцкевіч, *Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва*, Уклад., прадм., камент., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча, Мінск 2006, с. 248–249.

¹³ Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына, *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы*, Мінск 2006, с. 197.

формы падкрэсліваюць адметнасць аўтарскіх стыляў, хоць, праўда, у кожнага ён свой. Так, у перастварэнні верша “Глянь: месяц бледны...” прынцыпова важнай для Багдановіча-перакладчыка была фіксацыя спыненага непаўторнага імгнення, што непасрэдна адчувальна люструецца ў малюнку (*месяц бледны ў ясу гарыць, як шкло – ставок; ён адбівае калін гурток і явар стары*) і музыцы (*спеў пабедны з галін ляціць, спакой глыбокі злятае к нам*¹⁴). М. Багдановіч справядліва называюць першаадкрывальнікам *месяца*, яго шматколернасці ў беларускім мастацтве (Г. Адамовіч). Як паэт-месяцапаклоннік, ён малое чароўны жывапіс ночы, начнога месяца, ахутаных усёпранікальнай глыбока-спакойнай мелодыяй.

У літаратуразнаўстве справядліва акцэнтуюцца ўвага на верленаўскай *адарванасці* (вядомая характарыстыка, дадзеная А. Бергсонам) ад знешняга свету, замкнёнасці ў сваім, толькі яму характэрным унутраным свеце. Верленаўскі пейзаж – гэта найперш “пейзаж душы” (агульнапрыняты тэрмін сярод даследчыкаў ягонай творчасці): творца ўзбагаціў французскую і сусветную паэзію шыкоўнай палітрай разнастайных адценняў, тонаў і паўтонаў, пачуццяў і перажыванняў; па праву лічыцца адным з самых музычных паэтаў у еўрапейскай літаратуры. Багдановіч-перакладчык, шырокапрызнаны паэт зорак і неба, піша пераважна **свой верш па матывах арыгінала** Верлена – паэта *млоснасці, асенняй песні, захаду*, а не перакладае гэты арыгінал з падрадкоўніка, бо сам добра валодаў французскай мовай. Відаць, таму што *адчувай П. Верлена, як ні адзін славянскі паэт*¹⁵. Відаць, таму што дастаткова прыцягненняў-адштурхоўванняў у перакладчыцкім майстэрстве. Што найбольш вабіла гэтага *вельмі выбіральнага* (І. Навуменка) Багдановіча-паэта ў непадробнай мелодыі Верлена, *найінтымнейшага з паэтаў* (В. Брусаў)?

Па-першае, гэта т. зв. “найвытанчаная наіўнасць” (Г. Шынгелі) верленаўскай музы, ягоная “звышнатуральная натуральнасць” (Б. Пастэрнак), якія разняволілі верш (хай сабе нават у частым паўторы аднаго слова, выразу). Тут у адно зліваюцца мара-мроя па светлым (*Адно ёсць – вершыкі, што ўжо ў агні гараць*¹⁶), жаль-журба па згубленым (*Адно ёсць – пусткі сум, што сэрца уражае*¹⁷), роспач беднага

¹⁴ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 1, с. 176.

¹⁵ І. Навуменка, *Максім Багдановіч*, Мінск 1997, с. 56.

¹⁶ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 1, с. 189.

¹⁷ Там жа, с. 189.

Леліяна, бо *Ўсё зведана! Няма чаго прамовіць боли!*¹⁸. Ягоная душа – у каханні і бадзяжніцтве, творчым азарэнні і галечы, хворасці, урэшце – у забытай славе. Восеньскія матывы ўвасабляюць душэўны стан (завяданне, стомленасць, нават набліжэнне смерці). Таму гукі, колеры, нават пахі знітаваны пэўнай адпаведнасцю. Менавіта музычнасць і меладычнасць верша, яго пластычнасць і спакусілі Багдановіча да сакральнага дакранання верленаўскага светаадчування. Напрыклад, тая ж “Асенняя песня”, выкананая ў рытме-віхры (як заўважыла Г. Адамовіч): *Чу! Часу ўдар! / Бляднее твар, / Рвецца ўздых: / Ўстаў карагод / Мінлых год, / Дзён былых. / А віхр ліхі, / Што ў лісць сухі, / Дзьме ў мяне...*¹⁹.

Па-другое, гэта лёгка, неўпарадкаваная эскізнасць імгненных, неакрэсленых пачуццяў, уражанняў (дарэчы, у верленаўскіх вершах падзеі амаль што адсутнічаюць). І ўсё “яно” поўніцца гукамі (*Ў небе рахманы, срэбраны голас / Звона гудзіць*²⁰), звонамі (*Птушкі маркотнай з дзерава голас / Сумна звiніць*²¹), шэптам-шорахам (*Ціха гайдае ліпа над хатай / Лісцяў узор*²²). Тут кожнае слова ёсць нота, якая гучыць летуценна, мякка-элегічна. Праз наноў знойдзеныя шматгалосыя сугуччы, тэмбр, багаты асацыятыўны рад звiняць меладычныя падгалоскі новых вершаў. Таемны свет прыроды, чалавечых дум-пачуццяў французскі паэт спасцігае праз інтуітыўнае спазнанне, таму зусім невыпадкова яго палоніць “музыка ў слове”, вабная таямнічасцю і неспасцігальнасцю. Можа быць, таму сам Верлен ніколі не лічыў сябе сімвалістам.

У цэнтры верленаўскай паэзіі – духоўная сфера чалавека, эмацыйныя асацыяцыі ды інтанацыйныя пераходы адценняў адно ў другое. Усё гэта збліжае лірыку французскага «выклятага» паэта з сімвалізмам. Яе імпрэсіяністычнасць (падкрэслена намі. – А.С.) таксама мае своеасаблівы кшталт, бо паэт заўсёды ў палоне імгненных уражанняў, што ўзнікаюць на мяжы зліцця станаў душы і прыроды²³.

Па-трэцяе, гэта зведаны матыў адзіноты. Літаратурная крытыка (Г. Адамовіч, П. Васючэнка) справядліва заўважыла, што жыццёвыя

¹⁸ Там жа, с. 189.

¹⁹ Там жа, с. 179.

²⁰ Там жа, с. 170.

²¹ Там жа, с. 170.

²² Там жа, с. 170.

²³ Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына, *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы*, с. 153.

і творчыя лёсы абодвух паэтаў лучыць адчуванне беспрытульнасці, неўладкаванасці жыцця, падкрэсленае пераасэнсаванне ўласнага лёсу самотных вандроўнікаў. Праўда, безабароннасць у свеце ў кожнага – свая: у П. Верлена – хутчэй “знешняя”, выдыхнутая “хворым” грамадствам; ў М. Багдановіча – “унутраная”, навеяная слабым здароўем, нямогласцю, таму так зразумела Максімава парыванне шукаць прытулку па-за ўнутраным пакутным светам. І калі ў начной заварожанай цішы прыходзіць “яно”, паглыбляецца пачуццё няўцямна-шчырай, натуральна-арганічнай меланхоліі, якая пранізвае асобу да самазабыцця:

Сон цёмны ўсё мацнее,
Мне дзьме жыцця рушэнне.
Усніце, ўсе надзеі!
Усніце, ўсе хаценні!²⁴

Які верш ні вазьмі, гучыць найперш адгалосак смутных, халодных, цёмных танальнасцяў – до мінор:

Як раньш, пые
І ў сэрца б’е
Сумны тон.
То, восень, іх,
Бальных тваіх
Скрыпак, стогн²⁵.

Сапраўды, у верленаўскім лёсе было шмат узлётаў і падзенняў: гэта шынкі, шпіталі, турма, убогія прытулкі. Таму заканамернымі ў ягонай паэзіі выглядаюць такія лейтматывы, як *вячэрні роздум, чорныя дні, магіла, смяротная туга, святое шаленства* і інш. Зразумела, няўлоўнасць моманту, хісткасць, фрагментарнасць напаўняюцца разнастайнымі адценнямі, паўтонамі, музыкай, якую сапраўды цяжка выказаць словамі. І адчуць-перадаць згарманізаванасць душэўнага і прыроднага ўдалося М. Багдановічу як паэту-сатворцу, многія вершы якога сугучныя верленаўскаму запавету *Музыка перш за ўсё!*... Своеасаблівы лірызм, спалучаны з музычнасцю, напеўнасцю (чым прыцягальны верленаўскі радок) спакушаў беларускага творцу да стварэння ўласных твораў. У паэтыцы абодвух мастакоў слова няма “лішніх” слоў, яны “берагуць” слова, вабнае сваёй экспрэсіяй.

²⁴ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 1, с. 172.

²⁵ Там жа, с. 170.

Думаецца, немалаважна і тое, што Поль Верлен быў любімым паэтам Ані Какуевай, каханай Максіма Багдановіча, і, безумоўна, сваімі перакладамі паэт набліжаўся (каторы раз!) да той, пад тонкімі пальчыкамі якой гучалі незвычайныя чароўныя мелодыі. Яны, музычныя гукі, клікалі, каб напоўніцу адчуць прыгажосць жыцця, разлітую ў трапяткім руху, непаўторнасці імгнення, ва ўсёпранікальным святле. Магчыма, спакусіла беларускага паэта і верленаўская схільнасць да непрытомнага пакаяння, так арганічна блізкая да дзіцячай непасрэднасці, адкрытасці душы. *О, калі б мы маглі / Сны бажанняў з дзіцячаю радасцю зліць*²⁶, – гучыць у багдановічавым прачытанні Верлена. Якраз гэтай ранішняй спавядальнасці перад светам і блізкімі так не хапала Максіму Багдановічу. Па словах М. Горкага, *Верлен быў больш зразумелы і просты, чым яго вучні; у яго заўсёды меланхалічных і акрыленых глыбокай тугой вершах быў ясна чуцен крык адчаю, боль чулівай і пяшчотнай душы, якая прагне святла, прагне чысціні, шукае бога і не знаходзіць, хоца любіць людзей і не можа*²⁷.

Прамоўленае-адчутае патанае ў марах-снах, у непрытомнай, часам раз'юшанай споведзі, у збалелым суме па цялеснай і духоўнай прыгажосці французскага паэта П. Верлена – гэтага *“алкаголіка з лірычным патмеллем”*, *“кранальна слабoga чалавека, які быў цацкай лёсу”*²⁸. Невыпадкава ўслед за асяроддзем парыжскай багемы ён называў сябе Бедным Леліянам, кіруючыся анаграмай свайго імя (*“Pauvre Lelian”*), усё жыццё якога б і прайшло пад жалобныя гукі хворых, самотных *скрыпак восені*.

Гэты плач – без прычын.
Няма горш бяды
Як рыдаць ні з чаго,
Без надзей і нуды;
У мяне шмат бяды²⁹.

Верленаўскія словы перадаюць музыку стомленай, спакутаванай душы ў пэўным рытме, афарбоўцы праз перажыты свет адчуванняў-адлюстраванняў Багдановіча-творцы. Несумненна, праз пераклад-перастварэнне Багдановіч-музыка люструе сваё бачанне і разуменне свету. Пераклады М. Багдановіча з П. Верлена – узор захавання

²⁶ Там жа, с. 169.

²⁷ М. Горький, *Собрание сочинений*: в 30 т., Москва 1953, т. 23, с. 124–125.

²⁸ С. Цвейг, *Жизнь Поля Верлена*, “Нева” 1991, № 9, с. 201, 206.

²⁹ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 1, с. 174.

арыгінальнымі творцамі свайго стылю, сваёй “*песні*”, сваіх “*зыкаў*”. Таму яшчэ на пачатку XX-га стагоддзя, сто гадоў таму М. Багдановіч дбаў, каб надаць беларускай паэзіі *больш еўрапейскага выгляду*³⁰.

STRESZCZENIE

W artykule analizowana jest poetyka przekładów M. Bałdanowicza z poety francuskiego Paula Verlaine’a, do których klasyk białoruski zwrócił się sto lat temu. Szczególną uwagę zwrócono na dialogiczny charakter myślenia, intymność odczuwania świata, muzyczność i wirtuozerię wersu obydwu twórców.

SUMMARY

In the article the author analyzes poetics of Maxim Bałdanovich’s translations of Paul Verlaine. Verlaine’s poetry attracted Belarusian classic’s attention one hundred years ago. Special emphasis has been placed on dialogical character of thinking, intimacy in world perception, musicalness and virtuosity of both poets’ verse.

³⁰ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., т. 2, с. 117.

Анжэла Мельнікава

Гомель

Фарміраванне аўтавобраза ў беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя

Праблема даследавання спецыфікі нацыянальнай ідэнтычнасці і яе выяўлення ў мастацкай літаратуры з'яўляецца надзвычай актуальнай для беларускага літаратуразнаўства. Перш за ўсё неабходна акрэсліць метадалогію асэнсавання названай праблемы. Гэта метадалогія павінна адпавядаць нацыянальнай культурнай традыцыі і навуковай сістэме, *верыфікаваным нацыянальным імператывам нацыяцэнтрычных навуковых ідэй, адэкватным той культурнай сістэме, у межах якой яны выкарыстоўваюцца*¹. Сусветныя навуковыя стратэгіі і методыку варта пераасэнсоўваць з улікам уласных патрэб, а перадусім звярнуцца да нацыянальнага (беларускага) тэарэтычнага вопыту. Так, украінскія даследчыкі, перад якімі паўсталі аналагічныя праблемы, прапануюць пры даследаванні спецыфікі нацыянальнай ідэнтычнасці выкарыстоўваць метады нацыянальна-экзистэнцыяльнай інтэрпрэтацыі. У манаграфіі П. Іванішына «Нацыянальна-экзистэнцыяльна інтэрпрэтацыя (асновні теоретичні та прагматычні аспекти)»

у межах аналізу разнастайных метадалагічных, тэарэтыка-літаратурных, гісторыка-літаратурных, метакрытычных пытанняў абгрунтоўваецца разгляд акрэсленай інтэрпрэтацыі як уласцівай украінскай культурнай традыцыі сістэмы рэгулятыўных прынцыпаў асэнсавання літаратурна-мастацкіх з'яў і заканамернасцяў².

¹ П. Іванішин, *Нацыянальна-экзистэнцыяльна інтэрпрэтацыя (асновні теоретичні та прагматычні аспекти)*, Дрогобич 2005, с. 57.

² Там жа, с. 2.

Такім чынам, у асэнсаванні праблем нацыянальнай ідэнтычнасці найбольш прыдатная метадалогія экзистэнцыялісцкага дыскурсу. Заснавальнік мадэрнага экзистэнцыялізму Марцін Хайдэгер мастацкі твор разглядае як феномен нацыянальнага быцця аксіяльнага тыпу, як праяўленне тут-быцця³.

Сёння ў навуцы актыўна развіваюцца імагалагічныя даследаванні (заснавальнік гэтага напрамку – французскі вучоны Ж.-М. Карэ). Імагалогія – гэта сістэма ўзаемазвязаных дысцыплін, якія даследуюць гістарычныя, культуралагічныя, сацыялагічныя, псіхалагічныя аспекты тых вобразаў, праз пасрэдніцтва якіх удзельнікі дыялогу ўяўляюць самі сябе і іншых⁴. Прадметам літаратурнай імагалагіі з’яўляецца вывучэнне мастацкай рэпрэзентацыі іншых нацыянальных культур. Такім чынам, літаратурная імагалагія ўваходзіць у сферу параўнальнага літаратуразнаўства. Яе метадалогія выводзіць кампаратывістыку на ўзровень міжкультурных узаемаадносін. Такія даследаванні актыўна праводзяцца ва Украіне (Дз. Налівайка “Літаратурна імагалагія: Прэдмет і стратэгіі”, 2005).

В. Будны і М. Ільніцкі ў кнізе “Порівняльне літаратурознавство” для ўдакладнення прадмета літаратурнай імагалагіі прапануюць тэрмін літаратурная этнаімагалагія:

Адпаведна, прадметам гэтай галіны кампаратывістыкі ёсць літаратурны этнаобраз, пад якім разумеюць такі літаратурны вобраз, што канструюе не толькі індывідуальныя рысы, але і этнічную (нацыянальную) ідэнтычнасць персанажаў, краявідаў ці гістарычнага мінулага, падаючы іх пэўныя рысы як “тыповыя” для адпаведнай краіны, “характэрныя” для цэлага народу⁵.

Літаратурная імагалагія скіроўвае сваю ўвагу на пытанні нацыянальнай і культурнай ідэнтычнасці. Літаратурны этнаобраз ёсць сродак рэпрэзентацыі ўсёй нацыі. Вылучаюць вобраз уласнага этнакультурнага Я – аўтавобраз, а таксама вобраз іншага – гетэравобраз.

Украінскі вучоны Любамір Сенік прапануе наступнае вызначэнне нацыянальнай ідэнтычнасці ў літаратуры:

Тэрмін “нацыянальная ідэнтычнасць” у адносінах да літаратуры – гэта захаванне найбольш нацыянальных прыкмет: мовы, псіхалагіі, мыс-

³ М. Хайдеггер, *Исток художественного творения*, [у:] *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе*, Москва 1987.

⁴ В. Будный, *Порівняльне літаратурознавство*, Київ 2008, с. 349.

⁵ Там жа, с. 352.

лення (свядомасці), стылю жыцця, звычаяў, рэлігіі, асэнсаванне сучаснага ў святле нацыянальнай ідэі, паслядоўнае (ці стыхійнае) адстойванне палітычных, культурна-духоўных правоў нацыі, дзяржаўнасці як адзіна магчымай формы нармальнага існавання нацыянальнай супольнасці для яе самасцвярджэння, жыццядзейнасці і развіцця⁶.

Неабходна размяжоўваць паняцці этнічнай, нацыянальнай і культурнай ідэнтычнасці. Часам гэтыя паняцці атаясамліваюцца, часам размяжоўваюцца, часцей за ўсё тэрміны этнічнай і нацыянальная ідэнтычнасць выкарыстоўваюцца як сінонімы. А. Анціпенка адзначае:

Тое, што ў заходняй навуковай літаратуры называецца “этнічнай ідэнтычнасцю”, ёсць толькі перадформай нацыянальнай свядомасці ці ейнай недыскрэтнай, сынкрэтычнай формай. Асноўным утваральным прынцыпам гэтай формы з’яўляецца прынцып кантрастнасці “мы – яны”, “свае – чужыя”. Для нацыянальнай самасвядомасці галоўным фармавальным прынцыпам з’яўляецца прынцып тоеснасці, аўтэнтычнасці асобы ці папросту чалавека як прадстаўніка менавіта дадзенага этнасу-народу-нацыі. Праз гэтую аўтэнтычнасць ён пачуваецца суб’ектам і спадкаемцам нацыянальнай гісторыі і культуры⁷.

Паняцце ідэнтычнасці ахоплівае розныя сферы дзейнасці нацыі: і матэрыяльную, і духоўную, і, урэшце, мае эстэтычнае выяўленне. У асэнсаванні праблем нацыянальнай ідэнтычнасці, пададзеных у творах мастацкай літаратуры, можна вылучыць два падыходы: свядомы зварот пісьменніка да праблем, спецыфікі нацыянальнага і апасродкаваны, калі нацыянальная ментальнасць выяўляецца праз сістэму мастацкіх сродкаў, тып літаратурнага героя, хранатоп і іншыя асаблівасці мастацкай структуры.

Варта разглядаць аўтара не як абстрактнага індывіда, а як прадстаўніка канкрэтнай нацыянальнай супольнасці, які заўсёды (усвядомлена ці падсвядома) стварае мастацкую рэальнасць праз прызму нацыянальнага.

В. Булгакаў піша: *нацыяналізм – гэта суб’ектнасць! Праўда, і ідэнтычнасць – суб’ектнасць, і традыцыя – суб’ектнасць, а каланіялізм – гэта адсутнасць суб’ектнасці*⁸.

⁶ Л. Сеник, *Роман Опору. Український роман 20-х років: Проблема національної ідентичності*, Львів 2002, с. 38.

⁷ А. Анціпенка, *Этнос, нация и национальная самосвядомасць*, [у:] *Анталёгія сучаснага беларускага мыслення*, Санкт-Петербург 2003, с. 44–45.

⁸ В. Булгакаў, *Злыя дэмань беларускай гісторыі*, “ARCHE” 2007, № 9, с. 122.

Працэс станаўлення суб'екта гісторыі ў беларускай прозе першай трэці XX стагоддзя адбываецца ў творах Вацлава Ластоўскага, Янкі Купалы, Максіма Гарэцкага, Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага.

Выключную ролю ў фармаванні спецыфікі нацыянальнай ідэнтычнасці, нацыянальнай ідэі, беларускай дзяржаўнасці, станаўленні нацыянальнага адыграла газета “Наша Ніва” (1906–1915). Прадаўжальнікамі “нашаніўскіх” традыцый, але ўжо ў новых палітычных умовах, сталі пісьменнікі 20-х гадоў. Праводзілася палітыка беларусізацыі, што спрыяла пастаноўцы і асэнсаванню праблем нацыянальнага.

Першым паспрабаваў вызначыць сутнасць беларускага на светапоглядным узроўні філосаф Ігнат Канчэўскі (псеўданім Ігнат Абдзіраловіч): (эсэ “Адвечным шляхам”, Вільня 1921). Асноўнымі прыкметамі беларускай ідэнтычнасці, паводле І. Канчэўскага, з’яўляюцца становішча паміж Усходам і Захадам, хістанні паміж гэтымі культурамі, а таксама адначасовае непрыманне іх:

Беларусь ад X веку і да гэтай пары фактычна з’яўляецца полем змагання двух кірункаў еўрапейскай культуры – заходняга і ўсходняга. Граніца абодвух уплываў, падзяляючы славянства на два станы, праходзіць праз Беларусь, Украіну і хаваецца ў балканскіх краях⁹.

Адным з ідэолагаў нацыянальнага адраджэння пачатку XX стагоддзя быў Вацлаў Ластоўскі (1883–1938), таленавіты пісьменнік, публіцыст, вучоны, дзяржаўны дзеяч.

Нацыянальная ідэнтычнасць – гэта складаны працэс нацыянальнай ідэнтыфікацыі. Творчасць В. Ластоўскага адпавядае, згодна з класіфікацыяй І. Бабкова,

другой стадыі нацыягенэзы: нарматыўнай альбо праектнай. У гэтай стадыі фармуецца нацыянальная саматоеснасць з сваёй складанай структурай: міт паходжання, міт псыхе, міт парадку і міт будучыні¹⁰.

Перш за ўсё ў В. Ластоўскага рэалізуецца міф паходжання. Так, у легендзе “Беларускі радавод” пісьменнік падае міф пра паходжанне беларускіх прозвішчаў і родаў: *Усяго радоў нашых сто шэсцьдзесят*¹¹,

⁹ І. Абдзіраловіч, *Адвечным шляхам*, [у:] *Вобраз – 90*, Мінск 1990, с. 44.

¹⁰ І. Бабкоў, *Генэалёгія беларускай ідэі: уводзіны*, “Фрагмэнты” 1996, № 1, с. 43.

¹¹ В. Ластоўскі, *Бяздоннае багацце*, Мінск 2001, с. 77. (Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка).

прычым маскоўскія роды паходзяць з беларускіх: *У пятага сына Аблавуха радзіліся Міска і Лось. Міска адышоў за Мязу-рэку ў Маскву* [76].

Генеалогія беларускай дзяржаўнасці выводзіцца В. Ластоўскім ад Полацкага і Тураўскага княстваў, Вялікага Княства Літоўскага. Письменнік звяртаецца да вобразаў Полацкіх уладароў (Рагвалод, Рагнеда, Усяслаў Чарадзеі), сына Рагнеды і князя Уладзіміра Ізяслава, які княжыў у Заслаўі (*Уладзімір адпусціў яе ў Бацькаўшчыну і Ізяславу аддаў усю беларускую зямлю* [79]), яго сына Брачыслава.

З князёў Вялікага Княства Літоўскага В. Ластоўскі ўзгадвае Вітаўта, Ягайлу, Кейстута, Гедыміна, Жыгімонта, піша пра дзяржаўнасць беларускай мовы ў ВКЛ:

Паўтары сотні гадоў пражылі з сабой беларусы і літвіны ў адной дзяржаве, быццам сям'я ў адной хаце. За гэты час лепей пазналі адны адных і лепей пачалі адны адных шанаваць. Літоўскія князі навучыліся мовы беларускай, беларускай граматы, пісалі ўсё па-беларуску і гаварылі ў сябе дома і ў княжнай радзе па-беларуску [81].

Паказальна, што В. Ластоўскі стаў аўтарам адной з першай у Беларусі “Кароткай гісторыі Беларусі” (Вільня, 1910). У прадмове да выдання ён пісаў: *Гісторыя – гэта фундамент, на каторым будуюцца жыццё народа. І нам, каб адбудаваць сваё жыццё, трэба пачаць з фундаменту, каб будынак быў моцны. А фундамент у нас важны, гісторыя наша багатая*¹². У “Кароткай гісторыі Беларусі” В. Ластоўскага гісторыя Беларусі паўстае не як гісторыя аб’екта, а як гісторыя суб’екта: *Адно толькі пазволіў я сабе: некаторыя здарэнні асудзіць па свайму з становішча карысцей і шкод беларускага народу*¹³.

В. Ластоўскі звяртаецца да такіх спосабаў мастацкай рэалізацыі нацыянальнага, як узгадваў радзімы (Полацк, Вільня, Тураў, Мінск, Віцебск, Крошын, Беласток, Бельск, Пружаны, Косава, Драгічын, Смаленск), гістарычных падзей (супрацьстаянне Вітаўта і Ягайлы, войны з Маскоўскім княствам), дзеячаў (Ефрасіння Полацкая, Рагвалод, Рагнеда, Барыс, Усяслаў Чарадзеі, Ізяслаў, Вітаўт, Ягайла, Гедымін, Жыгімонт), асэнсаванне канфесійнага складу, спецыфікі побыту.

¹² В. Ластоўскі, *Кароткая гісторыя Беларусі*, Мінск 1993, с. 5.

¹³ Там жа.

У артыкуле “З падарожы па Гродненшчыне” В. Ластоўскі акрэслівае геаграфічныя межы Беларусі: *Пачынаючы ад Гродны да Аўгустова і ад Аўгустова да Беластока і Бельска, на захад, а ад Бельска да Пружаны, Картуз-Бярозы і Косава, з поўдня жыве беларускі народ суцэльнай грамадой* [9]. Паказальная легенда “Векавечная мяжа”, дзе паддзена апазіцыя “свій” – “іншы”. Письменнік размяжоўвае беларусаў і палякаў: *З гэных часоў на векі вечныя тая разора, якую празвалі Бухам, ці Бугам, сталася граніцай паміж нашым і ляшкім краем* [61].

У апавяданні “Троцкі замак” В. Ластоўскі піша пра геапалітычнае становішча Беларусі і яго ўплыў на гістарычны лёс краіны: *Яны, як і мы, жылі і мучыліся на ўзмежжы двух светаў, двух культур, двух процілеглых сабе светаглядаў, уяўленняў. Яны не маглі прыклеіцца да ўсходу ані прымірыцца з захадам* [41]. Відавочнае сугучча са словамі І. Канчэўскага.

Дзеянне аповесці “Лабірынты” адбываецца ў першай сталіцы беларускай дзяржаўнасці – горадзе Полацку, сам апавядальнік жыве ў Вільні. Адпаведна, письменнік звяртаецца да значных пластоў нацыянальнай гісторыі, што звязаны з Полацкам. Полацк – сталіца Полацкага Княства, адзін з трох цэнтраў фарміравання ўсходнеславянскіх нацый. Піша В. Ластоўскі ў “Лабірынтах” пра розныя геапалітычныя ўстаноўкі ў адносінах да Беларусі: успрыманне нашай краіны ці як Паўночна-Заходняга краю Расіі, ці як Усходніх межаў з боку Польшчы, пра палітыку русіфікатарства. Узгадвае письменнік нацыянальна-вызваленчыя паўстанні (*капец гэты ўзарвалі маскалі ў часе польскага паўстання* [126]), войны з Масковіяй, аблогу і вынішчэнне Полацка Іванам Жажлівым, закрыццё ўніяцкіх цэркваў і манастыроў. Пра актуальнасць для В. Ластоўскага пытання русіфікацыі сведчыць пастаянны зварот письменніка да яго: *было яшчэ моднае і паплатнае для чыноўніцкай кар’еры русіфікатарства* [121].

Беларусь з аповесці В. Ластоўскага паўстае як краіна поліканфесійная, дзе мірна суіснуюць праваслаўе, каталіцызм, пратэстантызм (*у архіве віцебскай лютэранскай кірхі* [126]), юдаізм (*знаў ён гэбрайскую мову і любіў час ад часу пайсці ў жыдоўскую сінагогу падыскутаваць* [122]), уніяцтва (*бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да Васільянаў* [122]). В. Ластоўскі пастаянна піша пра надзвычай моцны ўплыў паганства, аб чым, на яго думку, сведчаць глыбокія веды нашых продкаў у галіне астраноміі,

уласныя назовы важнейшых нябесных знакаў: Венеру называлі Чагір, Вялікую Мядзведзіцу называюць Стажарамі; Плеяды – Сітцом, або Вуціным

гыздом; Арыёнаў пояс – Кічагамі; тры гвизды каля Млечнай Дарогі называюць Праллямі, або Жалезны Абруч; у галаве Млечнай Дарогі знаюць Касьбітоў, а саму Млечную Дарогу называюць Вайсковым Станам [124].

Апісаннем дахрысціянскіх вераванняў беларусаў у аповесці В. Ластоўскага адведзена шмат месца. Так, прэзаік узнаўляе пантэон славянскіх багоў: Найвельшы, Правечны Кон, Сіціўрат ці Сіва. Узгадвае пісьменнік і персанажаў беларускай міфалогіі: Грамавік, Лазнік, Цмок, Ваўкалак.

Як сведчаць нашы вучоныя, паганскія вераванні мелі надзвычайны ўплыў на станаўленне беларускай ментальнасці.

Задума аповесці “Лабірынты” адпавядала нацыянальна-адраджэнскай ідэалогіі. Па словах П. Васючэнкі, *Ластоўскі цвердзіў пра існаванне грандыёзнай крыўскай цывілізацыі, больш старажытнай і дасканалай, чымся грэцкая або рымская. Полацкая бібліятэка мроілася яму нечым накіштам Борхесавай Вавілонскай – універсальнай ды ўсёабдымнай*¹⁴. На карысць сваёй крыўскай тэорыі пісьменнік прапонуе наступныя гіпотэзы: *пахаванне валадара ўсёй пабалтыцкай “ратайскай” Скіфіі* [123] на месцы Верхняга замка ў Полацку, існаванне разгалінаванай сістэмы вераванняў. Герой В. Ластоўскага сцвярджае: *і мы, на гэтай зямлі, у гэтым краю, праходзілі ўжо раз росквіт высокай самаістай культуры* [124].

Багатая аповесць В. Ластоўскага на этнаграфічныя дэталі. Так, пісьменнік называе беларускія стравы: кумпячына, сальцісон, каўбасы. Апісвае спецыфіку пахавання памерлых, народныя святы (Змітраўскія Дзяды).

Істотны складнік нацыянальнай ідэнтыфікацыі – сацыяльны паказчык. Характэрна, што ў творах В. Ластоўскага элітарнае (вобразы князёў, вучоных, асветнікаў) натуральна ўключаецца ў склад нацыянальнага, у адрозненне ад літаратараў, што працавалі ў Савецкай Беларусі. Класічную беларускую літаратуру традыцыйна вызначалі як антыэлітарную. Беларускае атаясамлівалася пераважна з сялянскім. Гэтаму паспрыяла ў значнай ступені і забарона на дзесяцігоддзі спадчыны В. Ластоўскага, твораў Янкі Купалы (паэма “На Куццю” і інш.), паўзабарона М. Багдановіча.

На прыкладзе тэкстаў В. Ластоўскага мы бачым працэс фармавання нацыянальнай свядомасці ў процівагу этнічнай свядомасці. У тво-

¹⁴ П. Васючэнка, *Адлюстраванні першатвора: Літаратура ў філалагеммах і пятрогліфах*, Мінск 2004, с. 14.

рах пісьменніка пададзена не проста размежаванне “мы – яны”, герой В. Ластоўскага выступае як суб’ект гісторыі, носьбіт і нашчадак культуры.

У творах В. Ластоўскага выкладзена тая канцэпцыя нацыянальнага (гісторыі, культуры, дзяржаўнасці), якая прапагандавалася так званымі адраджэнскімі коламі. Тымі коламі, якія гуртаваліся вакол газеты “Наша Ніва”, а гэта пераважная большасць беларускай інтэлігенцыі пачатку XX стагоддзя. Адраджэнская канцэпцыя працягвала развівацца ў Заходняй Беларусі пасля падзелу Беларусі паводле Рыжскай змовы. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі ў Савецкай Беларусі панавала іншая канцэпцыя (пра захоп беларускіх земляў літоўскімі феадаламі, забаранялася ўзгадваць пра войны з Масковіяй). Зразумела, што ў такіх умовах тыя беларускія пісьменнікі, якія жылі на ўсход ад савецка-польскай мяжы, не маглі адкрыта супярэчыць афіцыйнай канцэпцыі. У Савецкай Беларусі спецыфіка нацыянальнага акрэслівалася іншымі шляхамі, часцей завулявана.

Знакавым творам беларускай літаратуры з’яўляецца трагікамедыя Янкі Купалы “Тутэйшыя” (1922). Пра актуальнасць і для Янкі Купалы праблемы памежнага становішча Беларусі сведчаць вобразы Заходняга і Усходняга вучоных, крытыка іх поглядаў адносна Беларусі. Пытанню канфесійнага становішча Беларусі былі прысвечаны артыкул Янкі Купалы “Вера і нацыянальнасць” (1914), артыкул Антона Луцкевіча “Краёвае становішча”. Вуснамі Янкі Здольніка Янка Купала сцвярджае беларускую самабытнасць, права беларусаў на нацыянальную незалежнасць:

Якімі б раскошамі матэрыяльнымі нас ні надзялялі, ніколі яшчэ не будзем шчаслівы, пакуль чужая воля будзе гаспадаром над нашай воляй. Каб гэтага не было, мы павінны растаптаць, знішчыць даўгавечную ману, якая вучыць, што мы не ёсць мы, што мы нейкае нешта, якое абы накарміў, як быдлё, дык і сыта будзе. Мы павінны душу нашу народную выявіць у сваім “я”, у сваёй самабытнасці і смела сягнуць па сваё неабдымнае права самім распараджацца гэтым сваім “я”¹⁵.

Такім чынам, у творах Янкі Купалы, прарока нацыянальнага адраджэння, увасоблены такія важныя аспекты нацыянальнай ідэнтычнасці, як ідэя нацыянальнай самабытнасці і незалежнасці, ідэя пра велічнае мінулае краю, міф пакутаў (забранага краю). У паэме “На Куццю”:

¹⁵ Янка Купала, *Тутэйшыя*, [у:] *Поўны збор твораў*: у 9 т., Мінск 2001, т. 7, с. 288–289.

Нас не кранулі косы змен:
 Царым мы ў дум жывых гэйнале,
 Хоць на падмурках гэтых сцен
 Другія наш пасад занялі.
 Багі другія верх бяруць,
 Суды вядуць над нашым краем,
 Свяцільні ж нашы не замруць,
 Што ў сэрцах вольных рассвятляем¹⁶.

Якуб Колас у аповесці “У палескай глушы” таксама звяртаецца да рэалій нацыянальнага. Празгаік апісвае побыт, звычаі, стравы, прыроду Палесскага краю, адзначаючы, што гэта своеадметны куток Беларусі і самі палешукі ўсведамляюць сваю адметнасць.

Піша Колас пра розныя рэгіёны Беларусі: *Вось ты вазьмі: якія-небудзь дваццаць вёрст раздзяляе нашы месцы, а якая розніца! Тут зусім іншае: не той выгляд прыроды... Ніяк, брат, няможна раўняць Слуцчыны з Піншчынаю*¹⁷.

Андрэй Лабановіч шмат разважае пра спецыфіку светапогляду палешукоў, пра ўплыў навакольнага асяроддзя на светаадчуванне людзей. Хрэстаматычнымі сталі словы Коласа: *...палешукі – людзі паважныя, сталья, асцярожныя, не адразу і не кожнаму расчыняюць сваю душу, бо ўжо, мусіць, сама прырода Палесся палажыла на іх сваю адзнаку. Бясконцыя балоты вучылі іх мудраму разважанню, мора мясаў выходзіла ў іх засцярогу...* [94].

Гучыць у творы і праблема розных сацыякультурных праектаў адносна Беларусі. Так, пан падлоўчы Баранкевіч з гордасцю называе сябе ліцвінам, гаворыць *найбольш добраю беларускаю моваю* [39] і адабляе сябе ад палякаў: “*Я – ліцвін*”, – з нейкай гордасцю зазначаў пан падлоўчы, і сваю належнасць да ліцвінаў даводзіў, паміж іншым, і тым, што яго прозвішча – Баранкевіч – мела канчаток на “іч”, тады як чыста польскія прозвішчы канчаюцца на “скі”: *Жулаўскі, Дамброўскі, Галонскі* [39].

Герой Коласа Андрэй Лабановіч выразна ўсведамляе сваю нацыянальную прыналежнасць. Паказальна, што нават за Савецкім часам Колас здолеў выказацца адносна каланізатарскай палітыкі Расіі:

Што такое наша Беларусь? А гэта, бачыш, заходняя акраіна Расіі.
 Чым яна слаўная? Нічым. Вось балоты ёсць, ды яшчэ на ўвесь свет вя-

¹⁶ Янка Купала, *Поўны збор твораў*: у 9 т., Мінск, 1999, т. 6, с. 67.

¹⁷ Якуб Колас, *На ростанях*, Мінск 1958, с. 70. (Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – старонка).

домая хвароба – каўтун. І мы з гэтым лёгкадумна згаджаемся, мы ўсё прымаем на веру, бо як ты сказаў праўду, над намі пануе шаблон, шаблон пустых слоў, пустых выразы, **чужыя формы думак і чужы змест іх** (вылучана намі – А. М.) [73–74]. *І далей герой гаворыць*: ...на галаву беларускага народа, як вядома, многа выліта памыяў, годнасць яго прыніжана і мова яго асмеяна, у яго няма імя, няма твару [74].

Спецыфіка беларускай ментальнасці – адно з ключавых пытанняў, што цікавіла М. Гарэцкага: *Што за народ наш, беларусы? У драматызаванай аповесці “Антон”* пісьменнік наступным чынам сфармуляваў адказ на гэта пытанне:

А народ мой – народ-паэт, народ-лірнік, народ, каторы ў гістарычным жыцці сваім заўсёды больш схіляўся к патрэбам душы, чымся к патрэбам цела... Дзеля цела ў жыцці ён дабіваўся хлеба штодзённага, а дзеля душы ён шукаў і шукаў без канца і стварыў цікавейшую гісторыю, багатую не заваяваннямі другіх народаў, а заваяваннямі духа, заваяваннямі ў вывучэнні самога сябе¹⁸.

Сучасныя беларускія культурологі таксама пішучь пра Беларусь як пра нацыю вербальнай культуры. Паказальна, што героямі драматызаванай аповесці “Антон” з’яўляюцца Беларускі аўтар, Маскоўскі дэмакрат, Польскі публіцыст, што ізноў жа ўказвае на спецыфіку геапалітычнага становішча Беларусі.

Гэтай жа тэме прысвечана апавяданне “Лірныя спевы”: *Высака дзяржалі князі Саламярэцкія знамя зямелькі свае, знамя бела-чорна-чырвонае, не згібалі галавы прад цяжкаю сілай маскоўшчыны, не хіліліся і перад хітраю прычэпкаю – Польшчаю...*¹⁹.

Мэтанакіравана імкнуўся асэнсаваць праблему Беларускага Шляху, разгледзець беларуса *сярод сваіх еўрапейскіх суседзяў* Кузьма Чорны. У яго творах знайшлі выяўленне спецыфіка беларускага побыту, светапогляду, гістарычнага лёсу.

Трэба адзначыць, што К. Чорны з’яўляўся актыўным удзельнікам літаратурнага аб’яднання “Узвышша”, сябры якога шмат увагі надавалі вивучэнню спецыфікі нацыянальнага (артыкулы Ф. Купцэвіча, Язэпа Пушчы, Адама Бабарэкі, Кузьмы Чорнага). “Узвышаўцы” ставілі пытанне пра нацыянальны стыль і нацыянальныя формы мастацтва, абвешчвалі адданасць нацыянальным традыцыям, караням.

¹⁸ М. Гарэцкі, *Антон*, [у:] *Збор твораў*: у 4 т., Мінск 1985, т. 2, с. 257.

¹⁹ М. Гарэцкі, *Лірныя спевы*, [у:] *Творы*, Мінск, 1999, с. 109.

Сам Кузьма Чорны пісаў: *Тварыць гэтыя нацыянальныя формы – наша найадказнейшая задача*²⁰.

Такім чынам, Кузьма Чорны з’яўляўся не толькі практыкам у выяўленні нацыянальнага, але і тэарэтыкам. У творах пісьменніка паддзена цэласная канцэпцыя нацыянальнага: сацыяльнае становішча (важны складнік нацыянальнай ідэнтыфікацыі), геапалітычнае становішча, што мае вырашальны ўплыў на гістарычны лёс, непасрэдна канцэпцыя гістарычнага лёсу, канфесійнае становішча.

Акрэслівае К. Чорны і геаграфічныя межы Беларусі: узгадвае Палессе, Дзісеншчыну, Віцебшчыну, Смаленшчыну (крывіцкія землі, тут у 1919 годзе абвешчана БССР), называе гарады Беласток, Бабруйск, Гомель, Нясвіж, Клецк, Воршу, Карэлічы, Мір, Баранавічы.

Піша пра два беларускія абшары, сваёй прыродай, характарам і выглядам далёкія адзін ад аднаго... *Недзе адтуль, дзе хвоя саступае месца ясеню і дубу і дзе менш цудоўнай мяккай нахмуранасці і задумённасці ў пейзажы, як у тых уккрытых хвояй краявідах...* [6, 80]. Пра Палессе: *Ніхто не сказаў бы, што тут было палескага, але яно такі было – ці можа тое, што многа было параскіданых усюды дубоў, ці неба мела густыя, як над Палессем, колеры, ці роўных нізін больш было, як крутых узгоркаў* [6, 59].

Досыць паказальны пералік гістарычных падзей, да якіх апелюе пісьменнік: нацыянальна-вызваленчае паўстанне пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага, закрыццё манастыроў, што дапамагалі паўстанцам:

Стаўшы на ўзгорку, акрай каржакаватага хвойнічку, відаць: чорная вежа сярэдневяковага княжага замка, шэрая касцёльная вежа, зялёная паркоўная, рудая (абшарпаная) бляха былога бернардынскага кляштара. Гэты кляштар, пасля паўстання шэсцьдзсят трэцяга года, расійская імперская ўлада скасавала [4, 299].

Упершыню непрыхавана публіцыстычна Кузьма Чорны загаварыў пра нацыянальнае пытанне ў рамане “Ідзі, ідзі” (1930): *... наша нацыянальнасць толькі нядаўна ўстала з шматвяковае свае труны. Мы чакаем зняцця з твару нашай краіны крывавай раны, ганебнай мяжы, што жывое цела рэжа папалам...* [4, 167]. Такім чынам, і ў Кузьмы Чорнага рэалізуецца тэма “забранага краю”. Выраз “шматвяковая труна” ўказвае на непрыманне пісьменнікам ідэй пра добратворны ўплыў уваходжання Беларусі ў склад Расійскай імперыі.

²⁰ К. Чорны, *Перад другім дзесяцігоддзем*, [у:] *Збор твораў*: у 8 т., Мінск 1975, т. 8, с. 92. Далей у тэксце спасылкі даюцца на гэта выданне; у дужках – том і старонка.

Нацыяльнае пытанне было вельмі істотным, балючым для Кузьмы Чорнага, калі ў 30-я гады мінулага стагоддзя пісьменнік наважваўся выказаць такое:

– *Гэта сімвал нашай краіны.*

– *Што?*

– *Арандатарства. Мы дома не маем дому. Праз цэлыя вякі ў сваёй краіне арандатары...* [4, 200]. Пісьменнік не баяўся палемізаваць з тагачаснымі партыйнымі ўстаноўкамі на “зліццё нацый”, часовы характар “нацыянальнага”.

Пастаянна звяртаецца Кузьма Чорны да рэалій нацыянальнага ў творах 30–40-х гадоў. Так, з твора ў твор пісьменнік нагадвае пра канфесійнае становішча Беларусі, падзел беларусаў на праваслаўных і каталікоў: *Даўно адзванілі ў царкве – адпраўлялася праваслаўная імша. Ад’енчылі таксама і касцёльныя званы: адпраўлялася імша каталіцкая* [т. 4, 308]. І адначасова піша Кузьма Чорны пра палітызаванасць царквы і касцёла, якія працяглы час праводзілі палітыку русіфікацыі і апалячвання адпаведна.

Нацыянальная, гістарычная крыўда прарываецца і ў рамане “Бацькаўшчына”: *А-а, Гушка! – абазваўся прыстаў. – Але! – Але! Але! – перакрывіў яго прыстаў. – В такой день не можешь ответить русским языком!* [4, 340].

Пісьменнік выкрывае каланізатарскую палітыку рускага імперыялізму:

Расійская прыстаўская канцылярыя вельмі добра падышла да старой ратушы, як усё адно на яе яна і будавалася стагоддзі да гэтага. (...) паліцэйскія арлы аддавалі ўсю сваю шчырасць і таленты на непарушнасць вялікай Расійскай імперыі на касцях бернардынскай вялікасці ў гэтым гарадку [4, с. 331].

Расійская прыстаўская канцылярыя пададзена як захопніцкая, чужародная на беларускіх землях. Кузьма Чорны прыхавана ўказвае, што на беларускіх землях калісьці быў іншы парадак і лад, які расійская імперская ўлада імкнецца знішчыць. Трэба падкрэсліць, што ў пісьменніка ў 30-я гады мінулага стагоддзя гэтыя пасажы досыць прыхаваныя.

Прынцыпова важнай і для Кузьмы Чорнага была канцэпцыя памежнага становішча Беларусі (паміж Захадам і Усходам). Тэма “Захад-Усход” пастаянна гучыць на старонках раманаў “Пошукі будучыні”, “Млечны Шлях”, “Вялікі дзень”. Паказальна, што пісьменнік збіраўся нават даць аднаму са сваіх раманаў назву “Захаду і Усходу”. Раман “Ідзі, ідзі” павінен быў называцца “Раскрыжаванне”, дру-

гая частка рамана “Пошукі будучыні” называецца “Вялікае Скрыжаванне”.

На памежны стан паміж захадам і ўсходам указвае і месца, дзе адбываецца дзеянне раманаў “Млечны Шлях”, “Пошукі будучыні”, “Вялікі дзень”: *А тут праходзіць шаша, што паміж Масквой і Варшавай?*” [6, 188], *вялікі шлях з усходу на захад праходзіць каля мястэчка Сумліч* [6, 80]. Беларусь паўстае як месца сутыкнення розных уплываў, на што ўказвае вопратка герояў: *Кашуля была з саматканага палатна... Боты на ім былі нямецкія* [6, 171], *выцягнуў аднекуль з-пад свае адзежы нейкую зброю, падобную да вялікага фінскага нажа* [6, 172]. Немец апрануты ў рускі кажух.

Тэма памежнага становішча Беларусі гучыць у рамане “Трыццаць год”: *Шмат тут было навыврэзана чалавечых прозвішчаў – і кірыліцаю, і лацінкаю, і прозвішчы гэтыя належалі, відаць, людзям з розных куткоў свету, бо тут быў і “Громаў”, і “Пшэвідніцкі”, і “Карнейчык”, і “Жуанеіль”* [7, 320], *пад гэтым дахам перавярнулася бездань усялякага народу – каб траха, дык з усёй Еўропы, з усходу і захаду* [7, 345].

Думка пісьменніка скіравана на асэнсаванне ўплыву катастроф (войнаў, рэвалюцый, разбурэнняў) на ментальнасць, светаадчуванне беларусаў.

Такім чынам, плённае засваенне мастацкім словам спецыфікі нацыянальнага адбывалася ў беларускай літаратуры ў першай трэці XX стагоддзя. Ідэалагічныя асновы нацыянальнага фарміраваліся ў «нашаніўскім» асяроддзі. Пісьменнікі Савецкай Беларусі ў сваіх мастацкіх пошуках сыходзілі з напрацаванага папярэднікамі, успрынялі канцэпцыю памежнага становішча Беларусі як вызначальную ў фарміраванні беларускай ідэнтычнасці. Сёння на парадку дня стаіць праблема вывучэння эвалюцыі самаўсведамлення нашай літаратурай нацыянальнай беларускай спецыфікі.

STRESZCZENIE

W artykule autor omawia proces tworzenia obrazu etnokulturowego „ja” w literaturze białoruskiej trzech pierwszych dekad XX wieku. W oparciu o analizę utworów J. Kupały, J. Kołasa, W. Łastowskiego, M. Hareckiego i K. Czornego pokazuje, że ideologiczne podstawy narodowej tradycji zostały zbudowane przez pisarzy białoruskich zgromadzonych wokół „Naszej Niwy”. Pisarze Białorusi Sowietkiej zorientowani na tradycję narodową przejęli koncepcję usytuowania kresowego Białorusi jako czynnika determinującego w kształtowaniu narodowej tożsamości.

S U M M A R Y

This article is about the process of formation of an ethno-cultural image “I am” in the Belarusian literature of the first three decades of the 20th century (on the basis of J. Kupala’s, J. Kolas’, V. Lastouski’s, M. Garaetski’s, K. Chorny’s works). It is underlined that ideological bases of national tradition have been generated by the Belarusian writers of Nasha Niva circle. Focused on national tradition, writers of the Soviet Belarus have adopted the concept of boundary position of Belarus as a defining factor in the formation of national identity.

Наталля Бахановіч

Мінск

Эвалюцыя вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры

У прыгожым пісьменстве беларускага і польскага народаў прысутнічаюць адзнакі не толькі прасторава-геаграфічнага суседства, але і супольнасці сацыяльна-гістарычнага, культурнага, духоўнага шляху. Адпаведна беларуская і польская літаратуры – прадстаўленыя ў іх дыскурсы суседніх народаў – уяўляюць каштоўныя крыніцы спасціжэння нацыянальнага жыцця.

Працягласць, неадназначнасць і разнастайнасць беларуска-польскіх гістарычна-культурных сувязяў садзейнічалі рознабаковасці і шматаспектнасці літаратуразнаўчых абсягаў пытання эвалюцыі вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры. Яно ўключае праблемы творчых узаемадзеянняў і ўзаемаўплываў, непасрэдных і апасродкаваных кантактаў, узаемную рэцэпцыю і ўзаемны пераклад і г. д. Айчыннае даследаванне беларускай тэмы ў польскай літаратуры вядзе гісторыю ад пачатку мінулага стагоддзя (В. Ластоўскі, М. Багдановіч, М. Гарэцкі і інш.), аднак актывізацыя гэтага кірунку прыпала на апошняе трыццацігоддзе. За гэты час ускрыта цесная сувязь развіцця даўняй і новай беларускай літаратуры з прыгожым пісьменствам суседніх народаў, у прыватнасці, польскім. Такія даследчыкі, як А. Мальдзіс, А. Лойка, І. Бас, М. Ларчанка, В. Гапава, У. Казбярук, В. Каваленка, С. Мусіенка, У. Мархель, М. Хаўстовіч, І. Багдановіч, С. Кавалёў, М. Хмяльніцкі, Ж. Некрашэвіч-Кароткая і інш., сцвердзілі існаванне беларуска-польскіх аўтараў, літаратуры памежжа, білінгвістычных тэкстаў, нарэшце, польскамоўнай літаратуры Беларусі. Сярод польскіх навукоўцаў беларускую літаратуру як з'яву і як чыннік

развіцця польскага прыгожага пісьменства разглядалі А. Баршчэўскі, У. Вільчынскі, У. Монах, З. Скібіньска-Харыла, У. Стохель, Б. Белаказовіч, М. Аляхновіч, М. Канапацкі, Т. Позняк, Ф. Сяліцкі, М. Хробак, Д. Тарасюк, Б. Жыніс, Т. Сухарскі, Р. Радзiк і інш. Вынікі іх даследаванняў, асвятляючы ў той ці іншай ступені і пытанне беларускага дыскурсу ў польскай літаратуры, засведчылі актыўнасць у ёй беларускага фактару.

Цікаvasць да падобнай праблематыкі не носіць аднабаковага характару: маюць месца працы, прысвечаныя аналізу польскай тэмы ў беларускай літаратуры¹. Даследуючы сувязі польскамоўных мастацкіх тэкстаў з нацыянальным жыццём, Б. Козак у артыкуле “Сімяон з Полацка – чалавек памежжа” даводзіць, што гэты найперш беларускі пісьменнік сярод рускамоўных літаратараў XVII стагоддзя па праву можа лічыцца найбольш польскім². Назапашаны вопыт не канчатковы і працягвае ўзбагачацца за кошт адкрыцця новых формаў творчых кантактаў, аналізу літаратурных фактаў і з’яў. Неабходнасць далейшага вывучэння беларускага дыскурсу ў польскай літаратуры актуалізуецца фактам нацыянальнага самавыяўлення на працягу XVI–XIX стст. на няродных мовах. Польскае мастацтва слова выконвала ролю своеасаблівага “пралогу” да айчыннага, таму ўяўленне аб вобразе беларускай зямлі ў ім паглыбляе разуменне нацыянальнага ўнёску ў еўрапейскую і сусветную культуру.

Аднак, верагодна, найменш даследаванай выступае праблема функцыянавання беларускага дыскурсу ў польскай літаратуры XX і XXI стст. І ўсё ж асобныя персаналіі разгледжаны з пункту погляду сувязяў з Беларуссю, а іх творчая спадчына прааналізавана на прадмет прысутнасці беларускага фактару. Прыкладам можа быць інфарматыўны ўступны артыкул А. Лойкі да “Анталогіі польскай паэзіі XX стагоддзя”, у якім прасочана *тое, што ў польскай паэзіі тычыцца беларускага прататыпу*³. Змястоўны ў гэтым плане і ар-

¹ А. Баршчэўскі, *Польская літаратура і польска-беларускія літаратурныя сувязі на старонках “Літаратуры і мастацтва”*, (у:) *Most przez wiek: zb. prac nauk*, Białystok 1982, с. 19–36; Т. Бэрд, *Польская праблематыка на старонках “Нашай нівы” ў перыяд рэдактарства Янкі Купалы*, (у:) “*Studia Białorutenistyczne*”, Lublin 2007, № 1, с. 173–178; А. Петрушкевіч, *“Наша Ніва” пра польскую культуру (1908–1911)*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. XII Міжнар. навук. канф., Гродна 2006, с. 46–51; W. Stochel, *Tematyka polska w twórczości Maksima Tanki*, (у:) *Most przez wieki: zb. prac nauk*, Białystok 1982, s. 67–79.

² В. Kozak, *Symeon z Polacka – człowiek pogranicza*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. X Міжнар. навук. канф.: у 2-х ч., Гродна 2004, ч. 1, с. 191.

³ А. Лойка, *Зорная паэзія ружы, штыка, слязы...*, (у:) *Напярэймы ад Буга да Варты: Анталогія польскай паэзіі XX стагоддзя*: у 2-х т., Мінск 2003, т. 1, с. 20.

тыкул А. Лойкі “Шляхам да двухбаковага руху”⁴, дзе агляд узаемных стасункаў беларускіх і польскіх літаратараў здзяйсняецца ў дыяхранічным зрэзе, а таксама “Роздум пра польскую паэзію XX стагоддзя і яе дачыненні да Беларусі”⁵. І. Багдановіч аналізуе беларускую тэму ў творчасці З. Тшашчкоўскай, Л. Падгорскага-Аколава, З. Багданавічовай⁶. С. Мусіенка засяродзіла ўвагу на разглядзе беларускага дыскурсу ў спадчыне З. Налкоўскай⁷. П. Рагойша прысвяціў шэраг прац “мінскім” раманам польскага пражанка С. Пясецкага⁸. Звернута ўвага на літоўска-беларускія карані і зацікаўленні нобелеўскага лаўрэата Ч. Мілаша⁹. Узнімалася пытанне прысутнасці мастацкага вобраза Беларусі ў творчасці яе ўрадженцаў Р. Капусцінскага¹⁰, А. Юрэвіча¹¹ і інш.

Сярод напрацовак польскіх літаратуразнаўцаў таксама нельга абысці ўвагай шэраг цікавых і змястоўных навуковых прац. Прысут-

⁴ А. Лойка, *Шляхам да двухбаковага руху*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. Х Міжнар. навук. канф., Гродна 2004, с. 174–179.

⁵ А. Лойка, *Роздум пра польскую паэзію XX стагоддзя і яе дачыненні да Беларусі*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. Міжнар. канф.; *Мікалай Крыштоф Радзівіл Сіротка*. Матэр. Міжнар. навук. канф.; *Браніслаў Эпімах-Шыпіла*, Мінск 2000, с. 7–22.

⁶ І. Багдановіч, “Краёвыя” матывы ў польскай паэзіі першай паловы XX стагоддзя”, (у:) “*Acta Albarruthenica*” Мінск 2003, № 4, с. 245–260.

⁷ С. Мусіенка, *Гродзенскія матывы в творчестве Зофьи Налковской*, (у:) “*Зофье Налковской посвящается...*” Матер. научн. конф., Минск 1991, с. 32–41. С. Мусіенка, *Гродна ў дзённым і творчасці Зоф’і Налкоўскай*, (у:) *Творчасць Зоф’і Налкоўскай і славянскія літаратуры*. Матэр. Міжнар. навук. канф., Гродна, 2005, с. 32–40.

⁸ П. Рагойша, *Чалавек паміж Усходам і Захадам: біяграфічны герой у “беларускіх” сенсачных раманах Сяргея Пясецкага*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. Міжнар. канф.; *Мікалай Крыштоф Радзівіл Сіротка*; *Браніслаў Эпімах-Шыпіла*, Мінск 2000, с. 93–99. П. В. Рагойша, *Мінскія раманы С. Пясецкага – “Тутэйшыя” Я. Купалы (тыпалогія кантэксту)*, (у:) *Славянскія літаратуры: Праблемы развіцця*. зб. арт., Мінск 2003, с. 109–115. П. В. Рагойша, *Фальклорна-літаратурная парадыгма рамана Сяргея Пясецкага “Сем пігулак Люцыфера”*, (у:) *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай*. матэр. V Міжнар. навук. канф., Мінск, у 3-х ч., Мінск 2001, ч 1, с. 138–142.

⁹ А. Брусевіч, *Адам Міцкевіч і Чэслаў Мілаш: паэзія памежжа*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. XIV Міжнар. навук. канф., Гродна 2007, с. 72–77. М. М. Хмяльніцкі, *Алхімік польскай паэзіі*, (у:) *Славянскія літаратуры: Постаці (II)*: зб. арт., Мінск 2003.

¹⁰ А. Ю. Яніцкая, *Творчасць Р. Капусцінскага ў кантэксце развіцця сучаснага мастацкага слова і публіцыстыкі*, (у:) *Краязнаўства як адзін з накірункаў вучэбна-выхаваўчай работы ў школе і вун.* Матэр. Рэсп. навук. канф., Брэст 2008, с. 291–299.

¹¹ М. Хмяльніцкі, *Паэтыка аповесці Аляксандра Юрэвіча “Ліда”*, (у:) *Мелодии, краски, запахи “малой родины” Адама Мицкевича*. сб. научн. работ, Гродно 2008, с. 296–300.

насьць беларускай тэмы, побач з дыскурсам народаў іншых “крэсаў” былой Рэчы Паспалітай, у польскай літаратуры ХХ ст. асвятляюць манаграфіі С. Ульяша¹². Акалічнасці і спецыфіка творчасці прадстаўнікоў памежжа ў рэчышчы польскай культуры ХІХ–ХХ стст. разгледжаны і сістэматызаваны А. Раманоўскім¹³, Т. Буйніцкім¹⁴. Многія калектыўныя выданні прысвечаны разгляду беларускага фактару ў культурным жыцці памежжа¹⁵ побач з літоўскім, рускім, польскім, габрэйскім. Трэба адзначыць, што даследчыкі рэдка сягаюць па-за міжваеннае дваццацігоддзе: адным з такіх выпадкаў стаў артыкул Я. Леончука “Вобраз беларуса ў польскай пасляваеннай прозе”, у якім зроблена выснова, што *польская літаратура, апрача нямногіх публікацый, не дачакалася поўнага літаратурнага вобраза беларуса*¹⁶. Польскімі літаратуразнаўцамі праналізавана беларуская тэма ў спадчыне Ю. Мацкевіча¹⁷, З. Налкоўскай¹⁸, С. Пясецкага¹⁹, Т. Канвіцкага²⁰, Ч. Мілаша²¹ і інш.

Пералічаныя працы сведчаць, што беларускі дыкурс у польскай літаратуры не абмежаваў свайго бытавання ХІХ стагоддзем. Відавочна, што даследаванне ў гэтым накірунку вымагае намаганняў цэла-

¹² S. Uliasz, *Literatura kresów – kresy literatury; Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994; S. Uliasz, *O literaturze kresów i pograniczu kultur: Rozprawy i szkice*, Rzeszów 2001.

¹³ A. Romanowski, *Młoda Polska Wileńska*, Kraków 1999, 456 s.; A. Romanowski, *Pozytywizm na Litwie. Polskie życie kulturalne na ziemiach litewsko-białorusko-inflanckich w latach 1864–1904*, Kraków 2003.

¹⁴ T. Bujnicki, *Szkice wileńskie: Rozprawy i eseje*, Kraków 2002.

¹⁵ *Życie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*, Kraków 2000, 312 s.; *Poezja i poeci w Wilnie lat 1920–1940: Studia*, Kraków 2003; *Wilno literackie na styku kultur*, Kraków 2007; *Ostatni obywatel Wielkiego Księstwa Litewskiego*, Lublin 2005.

¹⁶ J. Leończuk, *Obraz Białorusina w polskiej literaturze powojennej*, (y:) *Most przez wieki: zb. prac nauk.*, Białystok 1982, s. 47.

¹⁷ T. Sucharski, *Temat białoruski w utworach J. Mackiewicza*, (y:) *Беларуска-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія*. Матэр. VI Міжнар. навук. канф., Віцебск 2003, ч. 2, с. 169–170.

¹⁸ B. Faron, “Obca” w Grodnie. *Nadniemieńskie lata Zofii Nałkowskiej*, (w:) *Od strony kresów: Studia i szkice*, Kraków 1994, s. 39–47.

¹⁹ A. Jamrozek-Sowa, *Herosi pogranicza – szkic o bohaterach powieści Sergiusza Piaseckiego*, (w:) *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, Rzeszów 1998, s. 247–265.

²⁰ J. Arlt, *Funkcje chłopca z prowincji w “Malej Apokalipsie” Tadeusza Konwickiego*, (w:) *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, Rzeszów 1998, s. 223–233. B. Żyński, *Uwięzieni w czasie, uwięzieni w przestrzeni (o pewnym aspekcie “Bohii” Tadeusza Konwickiego)*, (w:) *Acta Albaruthenica, Rossia, Polonica: Беларуска-польскае супастаўляльнае мовазнаўства, літаратуразнаўства, культуралогія*. Матэр. VII Міжнар. навук. канф., Віцебск 2006, с. 398–401.

²¹ Z. Zarębianka, *Krajobrazy kresowe w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*, (w:) *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, Rzeszów 1998, s. 207–221.

га калектыву. Таму на філалагічным факультэце БДУ быў уведзены спецыяльны курс “Беларускі дыкурс у польскай літаратуры XX стагоддзя”²². Яго аўтар М. Хмяльніцкі акцэнтует ўвагу на неабходнасці шматвектарнага асвятлення феномену беларуска-польскага сумежжа, маючы на мэце *не столькі гісторыка-культурную прывязку, колькі сацыякультурнае, духоўнае вымярэнне*²³. Размова вядзецца і пра адсутнасць *комплекснага даследавання, якое б брала пад увагу складаную палітру сувязяў лёсу, асобных твораў і творчасці многіх пісьменнікаў* XX стагоддзя з рэаліямі гісторыі і культуры беларусаў²⁴. Прэтэндаваць на поўнае і вычарпальнае выкананне такой задачы ў межах артыкула было б недальнабачным, таму мэтай з’яўляецца сінтэз звестак па пытанні вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры перыяду XVI–XIX стст., а таксама вызначэнне дамінантнага вектара развіцця гэтага вобраза ў XX стагоддзі.

Дасягненне гэтай мэты прадугледжвае выпрацоўку стаўлення да лаціна- і польскамоўнай плыняў літаратуры Беларусі XV – пачатку XIX стст. На гэту тэму разважае У. Мархель: *Польскамоўныя творы пісьменнікаў Беларусі, хоць і былі рэгіянальнай з’явай, але суіснавалі з творамі пісьменнікаў Польшчы, далучаючыся тым самым да развіцця ўласна польскай літаратуры*²⁵. Апошняя асабліва актуальна ў дачыненні да мастацтва слова XIX ст., калі, паводле М. Хаўстовіча, *ідэі адраджэння адзінае дзяржавы трансфармаваліся ў канцэпцыю адзінай літаратуры*²⁶. П. Навойчык прапанаваў наступны шлях выкладання курса “Літаратура бліжняга замежжа”: *Класікі польскай літаратуры павінны быць прадстаўлены ў кантэксце найперш польскай і затым толькі беларускай літаратуры, як бы ні хацелася нам, беларусам, зрабіць гэта наадварот*²⁷. Такі прынцып, дазваляючы прыцягваць да разгляду эвалюцыі вобраза беларускай зямлі ў польскай

²² М. Хмяльніцкі, *Навукова-даследчая і творчая работа студэнтаў на занятках па гісторыі польскай літаратуры*, (у:) *Актуальныя праблемы паланістыкі 2009*, Мінск 2009, с. 333–340.

²³ М. Хмяльніцкі, *Канцэпцыя і праграма спецыяльнага курса “Беларускі дыкурс у польскай літаратуры XX стагоддзя”*, (у:) *Актуальныя праблемы паланістыкі 2007*: зб. навук. арт., Мінск 2007, с. 157.

²⁴ Там жа, с. 158.

²⁵ У. І. Мархель, *Правесце: Беларуска-польскае літаратурнае ўзаемадзеянне ў першай палавіне XIX ст.*, Мінск 1991, с. 85.

²⁶ М. В. Хаўстовіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, Мінск 2001, с. 4.

²⁷ П. Навойчык, “Польскі вектар” у лекцыйным курсе “Літаратура бліжняга замежжа”, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. XV Міжнар. навук. канф., Гродна 2009, с. 292.

літаратуры як замежны, так і айчынны іншамоўны вопыт, значна пашырае межы дадзенага праблемна-тэматычнага поля.

Ахопліваючы значны часавы прамежак, разгляд беларускай тэмы ў польскай літаратуры XVI–XX стст. вымагае асобнага падыходу. Адпаведны для даследаванняў падобнага кшталту метада прапанаваў У. Гніламёдаў: *Самым недаравальным недахопам нашай культурна-гістарычнай памяці і духоўных уяўленняў аб мінулым з’яўляецца прыкры разрыў паміж старым і новым перыядамі нашай гісторыі*²⁸. Пры разглядзе функцыянавання беларускага дыскурсу праз прызму паслядоўнасці падзей увага акцэнтуюцца як на спосабах, так і на інтэнсіўнасці яго праяўлення, што спрыяе ўсведамленню працягласці айчыннага ўплыву на польскую літаратуру і фарміраванню цэласнага ўяўлення аб яго этапах.

* * *

Узаемадзеянне беларускага і польскага народаў у галіне культуры і літаратуры бярэ пачатак у часы Адраджэння – у другой палове XVI стагоддзя. Беларуская мова, якая ў Вялікім Княстве Літоўскім выконвала ролю дзяржаўнай, у галіне прыгожай славеснасці паступова саступала месца дамінуючай на польскіх землях лацінскай. Адначасова сярод магнатаў і шляхты распаўсюджваўся пратэстантызм, праваднік польскамоўнай пісьмовай традыцыі. Таму ў літаратуры Рэчы Паспалітай эпохі Адраджэння беларускі дыкурс прайшоў этапы як лаціна- (Я. Гусоўскі, Б. Гіяцынт, Ф. Градоўскі, Я. Радван, П. Раізі, Я. Мылій, С. Будны, Я. Казаковіч, Г. Пельгрымоўскі і інш.), так і польскамоўнага (А. Рымша, Г. Пельгрымоўскі, С. Страторый, Ц. Базілік, М. Чаховіч, С. Будны і інш.) выяўлення. Многія з названых аўтараў былі ўрадженцамі айчынных зямель, але беларуская тэма прысутнічае і ў творчасці этнічных палякаў, напрыклад, М. Стрыйкоўскага і Я. Каханоўскага. Першы ў вершаванай і праяўнай форме адлюстроўвае мінулае тэрыторыі Рэчы Паспалітай, у тым ліку і Вялікага Княства Літоўскага. Гэта вершы “Ганец цноты” (“Goniec cnoty”) (1574), “Хроніка польская, літоўская, жамойцкая і ўсяе Русі” (“Kronika Polska, Litewska, Żmudzka i wszystkiej Rusi”) (1582) і інш. Другі, Я. Каханоўскі, побач з ураджэнцамі вялікакняскіх тэрыторый Ф. Градоўскім, А. Рымшам, апісаў падзеі Лівонскай вайны – у творы “Язда да Масквы” (“Jezda do Moskwy”) (1582). Ацэньва-

²⁸ У. Гніламёдаў, *Ад даўніны да сучаснасці: Нарыс пра беларускую паэзію*, Мінск 2001, с. 10.

ючы творчае спаборніцтва А. Рымшы і Я. Каханоўскага, даследчыкі прызналі перамогу першага, таму што другому перашкодзілі *адсутнасць асабістай зацікаўленасці тэмай твора і недастатковае веданне гістарычнага матэрыялу*²⁹. Пospех Я. Каханоўскаму прынеслі фразкі, у якіх аб'ектам увагі былі ў тым ліку і беларускія гістарычныя асобы – “Малому вялікай надзеі Радзівілу” (“Małemu wielkiej nadziei Radziwiłłowi”), літаратурныя персаналіі – “Пра доктара-іспанца” (“O doktorze hiszpanie”) (1584).

У часы Барока вобраз беларускай зямлі ў польскай літаратуры працягваў развівацца ва ўжо звыклых для яго лаціна- і польскамоўным варыянтах. Ён увасоблены ў шэрагу літаратурных родаў, жанраў: палеміка (І. Пацей, М. Смятрыцкі), паэзія (Я. Пратасовіч, Д. Рудніцкі, Ф. У. Радзівіл), мемуарыстыка (М. К. Радзівіл, А. С. Радзівіл, А. Каменскі-Длужык), драматургія (К. Пянткоўскі, Ф. У. Радзівіл, А. Агінскі) і інш. І на гэтым этапе айчынным дыскурсу функцыянуе ў польскім мастацтве слова найперш у творах ураджэнцаў этнічных беларускіх тэрыторый.

З наступленнем эпохі Асветніцтва і зменаў дамінантных творчых метадаў і жанраў падлеглі трансфармацыі і спосабы бытавання беларускай тэмы ў польскім мастацтве слова. У так званых “высокіх” жанрах айчынная факталогія працягвала як лаціна- (М. Карыцкі), так і польскамоўную (Ф. Багамолец, А. Нарушэвіч, Ю.-У. Нямцэвіч, Ф. Князьнін, М. Карпінскі) традыцыі выяўлення. Затое ў “нізкіх” жанрах пашыралася білінгвістычная (М. Цяцерскі, К. Марашэўскі) форма функцыянавання беларускага дыскурсу. У выніку айчынная тэма ў польскай літаратуры другой паловы XVIII – пачатку XIX стст. звязваецца найперш з “высокімі” жанрамі, бо ў межах “нізкага” на аснове народнага маўлення сталі нараджацца, побач з білінгвістычнымі, непасрэдна беларускамоўныя творы.

XIX век адкрыў новую старонку ў гісторыі абодвух народаў і новы этап у выяўленні мастацкага вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры. Папярэдняе стагоддзе завяршылася гістарычным фіналам Рэчы Паспалітай, у сувязі з чым актывізаваўся адраджэнскі рух народаў, якія ў яе ўваходзілі. Як і раней, беларуская тэма выяўлялася ў аўтараў, так ці інакш звязаных з айчыннымі землямі. Аднак “крэсы” сталі ўжо былымі польскімі тэрыторыямі – перайшлі да катэгорыі

²⁹ *Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў*: у 2 т., Мінск 2006, т. 1, с. 479.

міфаў, але заўсёды ў глыбокім для самасвядомасці значэнні³⁰. Іх складалі гродзеншчына, віленшчына і палессе, у той час як уласна беларускімі лічыліся віцебская, магілёўская і ўсходняя частка мінскай губерній. Пры такім падзеле Нёман выконваў ролю сімвалічнай мяжы паміж беларускім і польскім народамі, па той бок якой узніклі культурныя з’явы еўрапейскага маштабу. Творчыя асобы, народжаныя і выхаваныя на тэрыторыі геаграфічнага памежжа, адчувалі і па-мастацку выяўлялі ўласную прыналежнасць да духоўнага памежжа.

Першай культурнай з’явай стаў польскі рамантызм 20–30-х гг., які ўзнік у Віленскім універсітэце ў асяроддзі філаматаў і філарэтаў (Я. Чачот, Т. Зан, Э. Адынец, А. Міцкевіч і інш.). Распрацоўцы імі беларускага дыскурсу ў польскай літаратуры спрыяла сама прырода рамантычнага метаду, таму што прадугледжвала зварот да свайго мінулага і фальклору. Асабліва роля ў распрацоўцы і ўмацаванні рамантызму ў літаратуры XIX і XX стст. належыць польска-беларускаму паэту А. Міцкевічу, які ў *эпілогу “Пана Тадэвуша” акрэсліў выгнанчы дух, які ствараў першую “нарматыўную паэтыку” польскамоўнай літаратуры крэсаў*³¹. Беларуска тэма ў польскай літаратуры XIX стагоддзя выявілася ў матыве раз’яднанасці з “малой радзімай” і духоўнай сувязі з ёй.

Другой культурнай падзеяй стаў пазітывізм 70–90-х гг., у якім сцвердзіў сябе новы герой – чалавек нізкага сацыяльнага статусу (рамеснік, гандляр, акцёр, сялянін і г.д.), носьбіт асноў маральнасці і духоўнасці. С. Пігонь у выяўленні і індывідуалізацыі такога героя адзначыў асаблівую ролю Э. Ажэшкі, якая амаль усё жыццё правяла на Гродзеншчыне. *Яе “Хам” выступае тут пазіцыяй гістарычнай. Письменница не назвала апавяданне “Рыбак”, – разважае даследчык, – акрэсліла героя словам, якое стварала кантраст, афарбоўвалася горьччу прыніжэння*³². Побач з Э. Ажэшкай у рэчышчы польскага рэалізму беларускую тэму асвятлялі Г. Сянкевіч, М. Канапніцкая, М. Радзевіч, Ю. Вайсенгоф і інш. Айчынная факталогія паўставала ў іх творах таму, што, бываючы ці жывучы за Нёманам і трымаючыся думкі аб аднаўленні Польшчы ў межах Рэчы Паспалітай, яны не праводзілі выразнай дэмаркацыі паміж яе народамі.

³⁰ S. Uliasz, *Literatura kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów, 1994, s. 15.

³¹ Там жа, с. 21.

³² St. Pigoń, *Na drogach kultury ludowej: Rozprawy i studia*, Warszawa 1974, s. 247.

Такім чынам, адарванасць рамантыкаў ад родных мясцін паўплывала на настальгічныя адносіны да іх, уласцівыя літаратуры наступных стагоддзяў, таму што *якраз тут быў накладзены пачатак сакралізацыі вялікай і малой Радзімы*³³. Побач з тым, паняцце “крэсаў” як правінцыі, пачынаючы прыкладна з 80-х гг., убірае непарушныя этычныя і культурныя эталоны, якія вызначаюць сферу польскай самаідэнтыфікацыі³⁴. У выніку ў літаратуры XIX ст., у параўнанні з папярэднімі стагоддзямі, беларуская тэма асвятляецца не ў якасці геаграфічнага прыдатку да тэрыторыі Польшчы, а як адметная духоўная прастора, дзе сканцэнтраваны станоўчыя традыцыі многіх пакаленняў.

Гісторыю Польшчы ў XX ст. называюць гісторыяй пераходаў з няволі ў няволю, бо на працягу гэтага часу дзяржава мела самастойнасць у агульнай суме толькі каля трыццаці гадоў. Неаднаразова ўносіліся палітычныя карэктывы і ва ўзаемадачынненні Польшчы з землямі былых правінцый. *У ПНР тэрыторыі, якія знаходзіліся ў межах Савецкага Саюза, былі забароненай тэмай, а паняцце “крэсы” знікла з афіцыйнай мовы*³⁵, – заўважыў Ю. Вашкевіч. Такія ўмовы абмяжоўвалі творчасць аўтараў, што жылі ў Польшчы, але нацыянальная літаратура палякаў развівалася і ў эміграцыі. Сітуацыя ў краіне пачала змяняцца ў другой палове 50-х гг., а спрыяльныя для асэнсавання тэмы “крэсаў” умовы ўзніклі толькі напрыканцы 80-х гг. У выніку мастацкі вобраз Беларусі ў польскай літаратуры XX ст. увабраў змяненні дзяржаўных межаў, што праявілася ў матывах перасяленства, выгнанніцтва, міграцыі. Варта прывесці ўспаміны “Шчаннячыя гады” (“Szczenięce lata”) М. Ваньковіча, паэзію, прозу, эсэістыку Ч. Мілаша, аўтабіяграфічны раман “Ліда” (“Lida”) А. Юрэвіча. Аўтараў яднае не толькі нараджэнне ці жыццё на беларускай зямлі, але супольнасць духоўнага шляху, выхад за межы і этнічнай беларускай, і польскай гістарычнай радзімы.

Народжаны на айчыннай тэрыторыі М. Ваньковіч (1892–1974), рэпрэзентуючы вобраз беларускай зямлі ў творы “Шчаннячыя гады”

³³ І. Ф. Штэйнер, *Шматмоўная літаратура Беларусі XIX стагоддзя*, Мінск 2002, с. 168.

³⁴ Е. Paczoska, *Odkrywanie prowincji – w kręgu doświadczeń literatury postyczniowej*, (w:) *Doświadczenie prowincji w literaturze polskiej II połowy XIX i XX wieku*. Pod redakcją Ewy Paczoskiej i Ryszarda Chodźki, Białystok 1993, s. 10–11.

³⁵ Ю. Вашкевіч, *Беларуска-польскія культурныя сувязі ў 1945–1991 гадах*, Мінск 2004, с. 100.

(1934), звяртаўся да праведзенага на беларуска-польскім памежжы мінулага. Гэта не адзіны твор, у якім аўтар выявіў рэаліі айчыннага жыцця, але менавіта ў ім беларускі вопыт пададзены найбольш канцэнтравана. У кнізе аб маленстве і сталенні героя ў форме ўспамінаў ад імя першай асобы расказваецца пра жыццё пісьменніка ад узросту двух гадоў у маёнтку бабулі Наватрэбы на Ковеншчыне і ад васьмі гадоў у маёнтку бацькі Калюжыцы каля Барысава. Беларускія тэрыторыі тут прадстаўлены ў рэчышчы традыцый А. Міцкевіча – праз апісанне агоніі старашляхецкага ладу з нагоды *шчырага суму да формаў той культуры, з якой пачалася і на якой дагэтуль трывае польская культура*³⁶. Матыў ператварэння “крэсаў” у могілкі Рэчы Паспалітай, на пахаванні якой штогод усё менш і менш прысутных, спалучаецца з матывам незваротнасці “шчаннячых гадоў”.

У прадмове да выдання 1958 года аўтар падказвае чытачу і без таго відавочны, але размыты польскімі крытыкамі ключ да разумення ўспамінаў: *Гэтая кніжачка ўжо ў 1934 годзе, калі з’явілася, была аддаленая на стагоддзе. А, можа, і на два, таму што на глыбокіх Крэсах кансерваваліся звычаі з канца XVIII веку. Пішучы яе, я ўцякаў у краіну дзіцячых гадоў*³⁷. Побач з тым, акцэнтуючы ўвагу на нечаканую для яго самога прапанову перавыдання гэтай кнігі, аўтар робіць выснову аб актуальнасці ў польскай літаратуры другой паловы мінулага стагоддзя як тэмы “крэсаў”, так і тэмы сталення асобы.

У творы “Шчаннячыя гады” прысутнічае апісанне першай свядомай сустрэчы героя з беларускай зямлёй падчас пераезду пасля смерці бабулі з Наватрэбаў у Калюжыцы. З першага імгнення, калі ён выйшаў з будынку станцыі ў Барысаве і ўбачыў чацвёрку коней, калі ехаў у брычцы па мясцовых палях, *od tej pierwszej chwili wziął duszę chłopięcą w swoje nieodparte władanie kraj brzóz, mgieł i wrzosowisk, kraj ojców moich*³⁸. Менавіта ў краі свайго дзяцінства яму давялося перажыць і Першую сусветную вайну, і Кастрычніцкую рэвалюцыю, і іншыя няшчасці яго спакутаванай “малой радзімы”.

Далейшы лёс М. Ваньковіча звязаны з Польшчай і з эміграцыяй – на працягу 1949–1956 гг. ён знаходзіўся ў Амерыцы. Качэўніцтва рэальнае з прычыны знікнення рэчаіснасці, у якой адбывалася фарміраванне аўтара як асобы і як творцы, справакавала качэўніцтва псі-

³⁶ M. Wańkowicz, *Szczenięce lata*, Kraków 1987, s. 7.

³⁷ Там жа, с. 5.

³⁸ Там жа, с. 61.

халагічнае. Стомлены знаходжаннем у недакладна акрэсленым, з іманентным імкненнем да гістарычных змен часе, М. Ваньковіч ужо на старонках “Шчаннячых гадоў” звяртаецца да сваёй бабулі: *O babko! – osuwam się teraz w myśli do twych starych, pomarszczonych rąk i garnę się do twego wiecznie młodzińczego serca. Obolale tam stopy od chodzenia po kamienistych i pokrętnych ścieżkach Polski współczesnej!*..³⁹ З дзяцінствам у героя, які рана страціў бацькоў, асацыюецца вобраз бабулі – адзнака творчасці і іншых “качэўнікаў” у польскай літаратуры ХХ стагоддзя.

Своеасаблівая псіхалагічная бяздомнасць як наступства страты роднага гнязда і звыклага ладу жыцця на “малой радзіме” абумовіла ўласцівую “Шчаннячым гадам” пазіцыю *павагі да шматнацыянальнай мазаікі, асаджэння ў польскасці, але адначасова адкрытасці да ўсяго, што няпольскае*⁴⁰. У дадзеным выпадку размова ідзе пра цалкам новую карціну свету, у параўнанні з уласцівай літаратарам папярэдняй эпохі, якія ўяўлялі Беларусь у складзе адноўленай у межах Рэчы Паспалітай Польшчы. Аўтар “Шчаннячых гадоў” падае ўгрунтаваную на ідэі немагчымасці вяртання былой палітычнай карты Еўропы квінтэсенцыю сваіх складаных пачуццяў: *Ziemi tej to nie pierwszyczna, dziejom nie pierwszyczna, pamięci lat kresowych nie pierwszyczna i Bogu nie pierwszyczna w niebie, i mądrymu porządkowi świata, i Wiecznemu Rozumowi, i Wiecznej Dobroci, które jak słońce przenikają świat, że żdźbło każde jego rośnie ku lepszemu, ku lepszemu; że na świecie jest coraz lepiej. Ale cóż poczyć – gdy dla rozdartego serca ludzkiego to pierwszyczna*⁴¹. Філасофскае прыманне прынесеных новым стагоддзем зменаў ілюструе далучана-сць М. Ваньковіча як ураджэнца геаграфічнага памежжа да феномену памежжа духоўнага.

Паміранне ўсталяванага ладу падаецца аўтарам праз смерць аднаго за адным бацькоў, праз канец так званай “польскасці” на спрадвечна беларускіх землях, дзе ўсё заслугоўвае памяці. Данінай старому ладу выступаюць апісанні паляванняў, у тым ліку і першага (у васьмігадовым ўзросце), звесткі пра сувязь Ваньковічаў з магнацкімі родамі, апісанне гатункаў хатніх страў і атмасферы ў доме. Усе яны ўмацоўваюць думку аб тым, што ў Калюжыцах быў дом *z dziada pradziada męski, kawalerski. Utajoną męskością dyszał, jeśli tak rzecz można, każdy zakątek*⁴².

³⁹ Там жа, с. 55.

⁴⁰ S. Uliasz, *Literatura kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994, s. 63.

⁴¹ M. Wańkowicz, *Szczenięcie lata*, Kraków 1987, s. 129.

⁴² Там жа, с. 69.

Захаваць у памяці стагоддзямі існуючы і разбураны ў адно імгненне парадак М. Ваньковіч лічыць сваім абавязкам.

Заканамерным бачыцца, што ў прадмове да кнігі “Каханак вялікай мядзведзіцы” (“Kochanek Wielkiej Niedźwiedzicy”) (1937) С. Пясецкага (1901–1964), які таксама апісваў жыццё на мяжы – жудасці і авантуры рэальнай, беларуска-польскай граніцы, М. Ваньковіч цытуе істотныя для яго самога радкі з ліста аўтара: *Пішу, бо пісаць павінен. Гэта ёсць мая арганічная патрэба, неадольнае і непераможнае жаданне. (...) Як прыкра раскладваць працу на месяцы, гады, калі хочацца яе зрабіць адразу... каб мець супакой...*⁴³. Мэтай выяўлення беларускага субстра-ту ў творчасці пісьменнікаў выступае адданне даніны мінуламу – лю-дзям і мясцінам, што паўплывалі на асобаснае і творчае станаўленне. У творах аб дзяцінстве, юнацтве ажыццяўляюцца спробы праз гіста-рычныя пераломы паказаць найперш складаны працэс асэнсавання све-ту і сябе ў ім.

Мастацкі вобраз беларускай зямлі прысутнічае і ў творчасці нобелеўскага лаўрэата Ч. Мілаша (1911–2004), які належыць, паводле А. Раманоўскага, да ліку тых літаратараў, што нарадзіліся на землях былога Вялікага Княства Літоўскага і сталі *апошнімі дэпазітарамі першай Рэчы Паспалітай*⁴⁴. Пісьменнік усведамляе сябе прадстаўніком пакалення *gente Lithuani, natione Poloni*⁴⁵ і ўвесь час падкрэслівае сваё літоўска-беларускае паходжанне. З задавальненнем апавядае пра на-радженне ў Шатэйнях на Ковеншчыне, над Нявяжай, дзе маці адчу-вала сябе як дома, як і пра сувязь непасрэдна з Беларуссю – па галіне дзядзькі О. Мілаша з Магілёўшчыны.

Ч. Мілашу давялося рана перажыць расстанне з “малой радзімай”, таму што з пачаткам Першай сусветнай вайны яго сям’я вымушана бы-ла вандраваць па свеце. Да асэнсавання эміграцыі як вызначальнага жыццёвага моманту паэт звярнуўся праз шмат гадоў у вершы “Тры-вога-сон (1918)” (“Trwoga-sen” (1918)) (1985). С. Ульяшу гэты твор уяўляецца сапраўднай *метафарай нацыянальнага лёсу*⁴⁶. Між іншым, Нобелеўская прэмія прысуджана Ч. Мілашу за паказ неабароненасці чалавека ў свеце, які раздзіраецца канфліктамі. Іх ахвярай давялося

⁴³ М. Ваньковіч, *Прадмова*, (у:) С. Пясецкі, *Каханак вялікай мядзведзіцы*, Мінск 2009, с. 9.

⁴⁴ A. Romanowski, *Młoda Polska Wileńska*, Kraków 1999, s. 17.

⁴⁵ А. Фьют, *Беседы с Чеславом Милошем*, Москва 2007, с. 16.

⁴⁶ S. Uliasz, *O literaturze kresów i pograniczu kultur: Rozprawy i szkice*, Rzeszów 2001, s. 169.

стаць самому паэту, наступствам чаго ёсць увасобленае ў вершы адчуванне трывогі:

Orsza zła stacja. W Orszy pociąg może stać i dobe.
 Więc może to w Orszy zgubiłem się, sześćioletni,
 I pociąg repatriantów ruszał, zostawiając mnie
 Na zawsze. Jakbym pojął, że będę kim innym,
 Poetą innego języka, z innym losem.
 (...)
 I wielka trwoga wtedy mnie nawiedziła,
 Ta, która miała być matką wszystkich moich trwóg⁴⁷

Расстанне з радзімай, патлумачанае з дапамогай вобраза імперыі, межы якой распаўзаюцца ўсё далей на захад, безумоўна, паўплывала на светапогляд аўтара. Акцэнтаванне ўвагі Ч. Мілашам на знакавасці пераезду ва ўласным жыцці асацыюецца з выпадзеннем малога А. Міцкевіча на вулічны брук – наданні літаратуразнаўцамі гэтаму факту асаблівай сімволікі. Недарэмна А. Брусевіч абгрунтоўвае прыналежнасць гэтых прадстаўнікоў памежжа не аднаму ці некалькім канкрэтным народам, але *Еўропе – духоўнай* бацькаўшчыне *абодвух паэтаў*⁴⁸. Старонкі рэальнага жыццёвага туляння А. Міцкевіча і Ч. Мілаша (высылка, эміграцыя) справакавалі з’яўленне ў іх творчасці матыву псіхалагічнага качэўніцтва. Далучанасць да духоўнага памежжа праз прасторавую адарванасць ад “малой радзімы” і ўнутраную сувязь з ёй спрыяла ўніверсалізацыі светапогляду і літаратурнага вопыту абодвух мастакоў слова.

Як і ў выпадку А. Міцкевіча, у творчым станаўленні Ч. Мілаша вялікую ролю адыграла Вільня, гады яго навучання ва ўніверсітэце, на якія прыпадае дзейнасць у складзе групы “Жагары”. Як адзначаў сам паэт, перыяду “Жагараў” адпавядаюць вершы са зборніка “Паэма пра застылы час” (“*Poemat o czasie zastygłym*”) (1933), але вынікам дзейнасці на гэтым этапе стала і кніга “Тры зімы” (“*Trzy zimy*”) (1936). Скончыўшы ўніверсітэт, Ч. Мілаш шмат падарожнічаў і працаваў за мяжой, а ў 1951 годзе папоўніў шэрагі эмігрантаў, жывучы ў Францыі, а затым у ЗША. Так, у выніку гістарычных перыпетый яму давялося пакінуць не толькі, так бы мовіць, былую польскую правінцыю, але

⁴⁷ Cz. Miłosz, *Innego końca świata nie będzie: utwory wybrane*, Wrocław 2006, s. 148–149.

⁴⁸ А. Брусевіч, Адам Міцкевіч і Чэслаў Мілаш: паэзія памежжа, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэр. XIV Міжнар. навук. канф., ГрДУ ім. Я. Купалы, Гродна 2007, с. 77.

і саму Польшчу. Даследчыкі звяртаюць увагу на прысутнасць беларускай тэмы і ў эміграцыйным зборніку паэта пад назвай “Дзе ўзыходзіць сонца і дзе заходзіць” (“Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada”) (1974). У ім на фоне каліфарнійскіх рэалій асэнсоўваюцца віленскія краявіды, што, натуральна, выклікае асацыяцыі з Міцкевічавай нізкай “Крымскіх санетаў”. Прыхільнасцю ж да сталіцы сучаснай Літвы абумоўлена і абранне ў якасці месцажыхарства Кракава па вяртанні з эміграцыі ў 1991 годзе: паэтам кіравала прага горада, пабудаванага вакол універсітэта, падобна Вільні, які б нагадваў віленскую архітэктур⁴⁹.

Спробай вяртання Ч. Мілаша да каранёў падчас знаходжання ў Францыі быў раман “Даліна Іссы” (“Dolina Issy”) (1955). Загалоўкам твор абавязаны крыптаніму прытока Нёмана пад назвай Нявяжа, якая стала месцам дзеяння ў рамане, напоўненым апісаннем беларуска-літоўскай зямлі – прыроды, вераванняў і звычаяў, у тым ліку і старадаўніх, язычніцкіх. На старонках твора пануе адчуванне трагізму, абумоўленага настальгічным вяртаннем пісьменніка да маленства, афарбаванага падзеямі Першай сусветнай вайны, якая ў XX стагоддзі адкрыла вандроўніцтва польскага народа. Перасяленне перажывае галоўны герой, які разам з маці пакідае краіну маленства Літву і накіроўваецца ў чужую Польшчу.

Данінай краіне продкаў стаў таксама зборнік эсэістыкі Ч. Мілаша “Пошук радзімы” (“Szukanie ojczyzny”) (1992), дзе змешчаны матэрыялы, прысвечаныя мясцінам (Нявяжа, Вільня і інш.) і постацям (М. Радзевіч, О. Мілаш і інш.) Літвы. Калі для М. Ваньковіча “малой радзімай” выступае Рэч Паспалітая, для Ч. Мілаша – гэта Вялікае Княства Літоўскае, якія ў XX стагоддзі як дзяржавы аднолькава не мелі перспектывы аднавіцца на палітычнай карце. Аўтар адчувае адказнасць за стасункі паміж сучаснымі Беларуссю, Расіяй, Украінай і Польшчай, але разам з тым мае і глыбока асабістыя інтарэсы – шукае свой дом. Гэты пошук уяўляецца Ч. Мілашу спробай аддаць даніну мінуламу як наймацнейшаму творчаму імпульсу, як крыніцы сябе самога: *Najlepszym sposobem obrony jest nigdy nie oglądać się za siebie. A jednak nie można nie oglądać się za siebie, bo tam, w kraju twoich przodków, twego języka, twojej rodziny, został skarb cenniejszy niż wszelkie bogactwa mierzonne pieniędzem...*⁵⁰. Менавіта памяць для пісьменніка валодае найвялікшай каштоўнасцю, таму яго *псіхічнае намаганне накіравана на пад-*

⁴⁹ А. Фьют, *Беседы с Чеславом Милошем*, Москва 2007, с. 344.

⁵⁰ Cz. Miłosz, *Szukanie ojczyzny*, Kraków 1996, s. 203.

трымку успамінаў, якія карпатліва пераашкаджаюць героя (і аўтару) адшукаць сябе ў новай культурнай рэчаіснасці⁵¹. Творчасць Ч. Мілаша сігналізуе аб змене ракурсу падачы мастацкага вобраза Беларусі ў польскай літаратуры XX стагоддзя: прычынай страты “малой радзімы” выступае ўжо не паміранне неіснуючай Рэчы Паспалітай, як, напрыклад, у творы М. Ваньковіча, а неабходнасць пакінуць тэрыторыю беларуска-польскага памежжа.

Такая змена стала водгукам на падзеі гісторыі, далейшыя старонкі якой узнаўляе, напрыклад, народжаны ў Беларусі А. Юрэвіч (1952) у аўтабіяграфічным рамане (ці аповесці) “Ліда” (1990). Польскі паэт і пісьменнік нарадзіўся ў горадзе Ліда, адкуль у 1957 годзе разам з бацькамі выехаў у Польшчу, далучыўшыся да кола рэпатрыянтаў. “Ліда” – кніга ўзнаўлення найдрабнейшых дэталей пераезду, асобных фрагментаў жыцця ў Польшчы і наведвання родных мясцін ў 1986 годзе. Твор паказвае, як старонкі біяграфіі становяцца прыступкамі духоўнага шляху.

Год выдання “Ліды” прызнаецца пераломным у творчасці А. Юрэвіча з прычыны імклівага павялічэння яго папулярнасці ў Польшчы. Сам аўтар на старонках кнігі спавядаецца ў адметнасці яе ролі ва ўласным жыцці: *Nie potrafię do końca tego wytłumaczyć, ale wiedziałem, że jeżeli nie wyduszę z siebie tej przesiedleńczej opowieści, to moje życie nie będzie do końca pełne, że będzie w nim jakiś cień, jakaś nie do końca załatwiona sprawa*⁵². Адчуванне доўгу перад каранямі стала вызначальным у станаўленні паэта і пісьменніка, які вяртаецца ў мінулае шляхам аддання яму творчай даніны. Раман А. Юрэвіча ў польскай літаратуры XX стагоддзя, магчыма, найбольш яскрава ілюструе той факт, што *чалавечая адзінка сумуе не па дзяржаве, а па айчыне, якая арганічная і блізкая сэрцу*⁵³.

Пачатак і заканчэнне ў творы перакрываюцца: ён пачынаецца з верша аб пяцігадовым хлопчыку, які, развітваючыся з бабуляй, дзядулем, блізкімі і знаёмымі, паўтарае фразу: *Я не хачу ў Польшчу*. Гэтыя словы будуць неаднойчы ўзнаўляцца на працягу твора, таксама як і абліччы матулі з іконай Вострабрамскай Божай Маці і бацькі з машынкай “Зінгер” – абставіны пераезду дзіцяці на іншы бок дзяржаўнай

⁵¹ Z. Zarębianka, *Krajobrazy kresowe w twórczości poetyckiej Czesława Miłosza*, (w:) *O dialogu kultur wspólnot kresowych*, Rzeszów 1998, s. 214.

⁵² A. Jurewicz, *Lida*, Białystok 1990, s. 17.

⁵³ S. Uliasz, *Literatura kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994, s. 28.

мяжы. Замыкаецца раман вершам “Са сну ў сон” (“Ze snu w sen”), што апавядае аб вяртанні ў краіну дзяцінства, дзе гадзіннік у бабулінай хаце, відаць, невыпадкова затрымаўся на лічбе пяць. Паміж вершамі змешчаны аповед аб падзеі, якая стала глыбокай душэўнай траўмай героя і за якой стаіць трагедыя многіх людзей. Вось як апісвае дзень напярэдадні ад’езду аўтар-апавядальнік: *Jutro, zautra... Poprzez chłód ciała tłukły się w tobie słowa, z którymi nie potrafiłeś oswoić się ani zaprzyjaźnić, i coraz większy strach, i coraz głębszy żal, i bezsilna rozpacz, której nie potrafiłeś pojąć ani zrozumieć, ani kogo o to zapytać*⁵⁴. З пераездам “малая радзіма” перамяшчаецца ў прастору памяці, пазбаўляючы героя трывалага грунту пад нагамі, стымулюючы ў ім імкненне да Ліды,

której nie mamy
siły zapomnieć, czasami tylko
we śnie przekraczamy nielegalnie
granice...⁵⁵

Адгалоскам беларускіх мясцін у Польшчы стала выява сяра і молата на марцы, якая ўпрыгожвала канверт кожнага ліста ад бабулі. Трагічная сутнасць рэпатрыянцкага жыцця выяўлена аўтарам праз ўжыванне слова “кацап”, якім у Беларусі дзед называў благога чалавека і якім у Польшчы чамусьці называюць героя.

Структура “Ліды”, заснаваная на папераменным ужыванні прозы і верша, устаўцы аўтэнтчных фрагментаў лістоў бабулі і газетнага артыкула, разам з дакладнай перадачай мясцовай мовы падпарадкавана адзінай мэце – выяўленню суму па страчанай краіне маленства. Аўтар змяняе ракурсы аповеду, пачынаючы ад імя першай асобы (пяцігадовы хлопчык), працягваючы ад імя трэцяй (трыццаціпяцігадовы мужчына) і інш. Гульня часавымі дыстанцыямі (дарослы – малы) сумяшчаецца з гульнёй дыстанцыямі прасторавымі (Беларусь – Польшча), якія абедзве адбываюцца ў псіхіцы. Выступаючы месцам дзеяння твора, чалавечая памяць як змесціва ўспамінаў надае мастацкаму тэксту цэласнасць і гарманічнасць.

А. Юрэвіч, фіксуячы вобраз беларускай зямлі, працягвае існуючую ў літаратуры традыцыю, у прыватнасці можна правесці сувязь паміж раманам “Ліда” і “Шчаннячымі гадамі” М. Ваньковіча. Аднолькава характэрным для твораў выступае сумяшчэнне матыву страты

⁵⁴ А. Jurewicz, *Lida*, Białystok 1990, s. 14.

⁵⁵ Там жа, с. 93.

роднага дому з матывам незваротнасці дзяцінства. Так, геаграфічная мяжа ў вершы “Граніца” (“Granica”) А. Юрэвіча ў складзе яго аўтабіяграфічнага рамана аказваецца яшчэ і мяжой часавай:

Wiesz w walizce glód nazwany
dzieciństwem, wiesz strach, że
naprawdę nikogo tam
nie ma, że tylko pusto i pusto,
tylko ten wiatr...⁵⁶

Як і ў М. Ваньковіча, “малая радзіма” асацыюецца з вобразам бабулі і выяўляецца ў матыве памірання старога дому (вершы “Аблокі над Лідай” (“Obłoki nad Lida”) і “Дом памірае” (“Dom się zapada”)). М. Хмяльніцкі правамерна заўважае, што “Ліда”, *нягледзячы на па-дзейную скіраванасць у XX стагоддзе, выразна знаходзіцца ў сілавым полі рамантычнай традыцыі, “Пана Тадэвуша” Адама Міцкевіча*⁵⁷. І ўсё ж раман развівае адрозную ад Міцкевічавай ці Ваньковічавай танальнасць: вяртанне ў Ліду цалкам пазбаўлена аптымізму.

Рэпатрыяцыя і выкліканае ёй адчуванне псіхалагічнай бяздомнасці сведчаць аб далучанасці літаратурнага вопыту ўраджэнца беларуска-польскага геаграфічнага памежжа да феномену памежжа духоўнага. Паводле С. Ульяша, *вяртанне да малой радзімы ўяўляе сабой форму ўкаранення ва ўніверсальных каштоўнасцях чалавечай радзімы*⁵⁸. Яно дазволіла аўтару рамана перасягнуць межы індыўдуальнай душэўнай траўмы, наблізіцца да экзістэнцыяльных каштоўнасцяў і надаць твору агульначалавечае гучанне. За аўтабіяграфічны раман “Ліда” А. Юрэвіч атрымаў узнагароду Ч. Мілаша, што нагадвае аб светапогляднай блізкасці пісьменнікаў. Між іншым, і “Ліда”, і “Даліна Іссы” засведчылі пранікненне мастацкага вобраза беларускай зямлі і ў польскае кіно, таму што вяртанне абодвух аўтараў у краіну свайго маленства экранізавана.

Лёсы М. Ваньковіча, Ч. Мілаша, А. Юрэвіча і шэрагу іншых літаратараў XX стагоддзя вымушанай адарванасцю ад “малой радзімы” нагадваюць лёсы пісьменнікаў XIX стагоддзя і развіваюць рамантычную традыцыю А. Міцкевіча. Квінтэсенцыю іх духоўнага шляху,

⁵⁶ Там жа, с. 111.

⁵⁷ М. Хмяльніцкі, *Паэтыка аповесці Аляксандра Юрэвіча “Ліда”, (у:) Мелодыі, краскі, запахи “малой родины” Адама Міцкевіча: сб. научн. работ, Гродно 2008, с. 199.*

⁵⁸ S. Uliasz, *Literatura kresów – kresy literatury: Fenomen Kresów Wschodnich w literaturze polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, Rzeszów 1994, s. 28.

пройдзенага па прычыне страты “малой радзімы”, – шляху да саміх сябе – выказаў яшчэ адзін прадстаўнік беларуска-польскага памежжа Р. Капусцінскі (1932–2007) у адным з філасофскіх вершаў:

Я сышоў ад сябе так далёка
што моцы не маю хоць нешта сказаць
(...)
не магу адшукаць сябе самога
апісаць свой воблік
даць яму назву і запэўніць што існую⁵⁹

Такім чынам, комплекснае даследаванне мастацкага вобраза беларускай зямлі ў польскай літаратуры павінна скласці істотны этап у фарміраванні нацыянальнай самасвядомасці беларусаў, таму што яно мае глыбінную скіраванасць да асэнсавання айчыннага ўнёску ў сусветную культуру. Беларуская і польская літаратуры праходзілі этапы, у межах якіх эвалюцыянаваў і беларускі дыкурс, атрымоўваючы выяўленне ў дамінантных для кожнай эпохі творчых метадах і жанрах. Прысутнасць беларускай тэмы ў польскамоўных творах XVI–XIX стст. дазваляе адносіць іх у большасці сваёй і да айчыннай літаратуры, таму што *гэта літаратура, створаная беларусамі пра беларусаў ды Беларусь і ў першую чаргу для беларусаў*⁶⁰. Польскамоўныя аўтары XX стагоддзя, якія выявілі мастацкі вобраз Беларусі, застаюцца ў рамках польскага літаратурнага працэсу, а іх творчасць разглядаецца як феномен духоўнага памежжа. Апошнія прадыхавана гісторыяй – станаўленнем незалежных беларускай і польскай дзяржаў і афармленнем іх літаратур як самастойных эстэтычных сістэм.

Вобраз беларускай зямлі ў польскім мастацтве знітаваны з тэмай “крэсаў”, таму што айчынныя тэрыторыі былі для нашых суседзяў з захаду правінцыяй Рэчы Паспалітай. У гісторыі польскай літаратуры паняцце “крэсаў” прайшло сэнсавую эвалюцыю і разумелася ў геаграфічным (XVI–XVIII стст.), духоўным (XIX – пачатак XX ст.) і псіхалагічным (XX, XXI стст.) вымярэннях. Беларускі дыкурс у польскім мастацтве слова мінулага стагоддзя рэалізуецца ў матывах рэальнага пілігрымства – рэпатрыцыя, эміграцыя, якія стымулявалі з’яўленне матыву псіхалагічнага качэўніцтва. Выяўляючы беларускі субстрат, М. Ваньковіч, Ч. Мілаш, А. Юрэвіч кіраваліся ўнутранай

⁵⁹ Р. Капусцінскі, *Вяртанне*, Мінск 2007, с. 6.

⁶⁰ М. В. Хаўстэвіч, *Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гг. XIX ст.*, с. 3.

неабходнасцю аддаць даніну землям свайго маленства, дзяцінства, юнацтва для ліквідацыі недамоўленасці, выканання доўгу. Такая пазіцыя сведчыць аб далучанасці аўтараў да феномена духоўнага памежжа, дзе сутыкаюцца розныя культуры і традыцыі. Знаходжанне на духоўным памежжы дазваляе ім пашыраць далягляды ўласнага быцця, пераадольваць нацыянальныя межы і далучацца да ўніверсальных традыцый.

STRESZCZENIE

W artykule omówiono zagadnienie ewolucji obrazu ziemi białoruskiej w literaturze polskiej XVI–XX wieku. Autorka zdefiniowała metodologiczne wykładniki zastosowania określonych procedur przy doborze materiału badawczego – literackich postaci i tekstów. Wskazała także na ścisły związek między dyskursem białoruskim w literaturze polskiej a tematyką kresów, jej realizacją przez pryzmat motywu pielgrzymowania. Zdaniem autorki istnienie duchowej kresowości umożliwiło pisarzom dwudziestowiecznym pokonać w swojej twórczości granice narodowe i zbliżyć się do wartości uniwersalnych.

SUMMARY

In the article the evolution of the picture of Belarusian land in Polish literature 16th–20th century is discussed. The author defines methodological indicators used in the process of data collection – literary names and texts. The close link between Belarusian discourse in Polish texts and the theme of borderland with its realization in the motif of pilgrimage is revealed. It is claimed that the existence in spiritual borderline enables the writers of the 20th century to overcome national borders and approach universal values.

Ганна Гладкова

Віцебск

**Асветніцкія матывы ў драматургіі Ігнація Быкоўскага
(на прыкладзе камедыі
“Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat”)**

Драматургічная спадчына польскамоўнага пісьменніка Беларусі канца XVIII – пачатку XIX стагоддзяў Ігнація Быкоўскага прадстаўлена шэрагам літаратурных адаптацый твораў заходнееўрапейскіх і расійскіх аўтараў (Вальтэра, А. Сумарокава) на айчынным літаратурнай ніве, што сведчыць пра трывалую традыцыю наследавання ў мастацкім метадазе літаратара. Разам з гэтым, засвойваючы лепшыя набыткі тагачаснага тэатральнага мастацтва, І. Быкоўскі спрабаваў уласныя сілы ў драматургіі.

Як вядома, польскія пісьменнікі эпохі Асветніцтва свядома звярталіся да класіцысцыйнай сістэмы, пераствараючы на нацыянальнай глебе папулярныя заходнееўрапейскія творы. Л. Сафронава заўважала, што французскі класіцызм быў галоўнай крыніцай для драматургаў Рэчы Паспалітай. Даследчыца падкрэслівала, што першым этапам іх дзейнасці быў *этап перакладаў і адаптацый французскіх драматычных твораў для польскай сцэны*¹. Аднак, такая адаптацыя адрознівалася некаторай вольнасцю ў трактоўцы паэтычных нормаў і вобразаў, што праявілася перш за ўсё ў драматычных жанрах. Як адзначаў А. Ліпатаў, з трох адзінстваў падкрэслівалася толькі неабходнасць адзінства дзеяння як першасная ўмова зразумелага і лагічнага развіцця ідэі твора. Разам з гэтым назіралася жаданне пераадолець дэкламацыйны стыль класіцызму, наблізіцца да натуральнай манеры маўлення.

¹ Л. А. Софронова, *Польская театральная культура эпохи Просвещения*, Москва 1985, с. 138.

Улічваючы, што асветнікі надавалі літаратуры выключнае значэнне ў пераўтварэнні цывілізацыі, эстэтычная канцэпцыя любога твора была абумоўлена грамадска-палітычнай роляй літаратуры як сродку выхавання асобы. Пропагандзе са сцэны лічылася эфектыўным і зручным метадам пераканання, тэатральныя падмосткі становіліся месцам змагання за новыя ідэалы эпохі, што спрыяла папулярнасці драмы сярод іншых родавых разнавіднасцей літаратуры.

У 1808 годзе І. Быкоўскі выдаў камедыю “Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat” за кошт віленскай друкарні Марціна Думінскага. Аднак К. Эстрэйхер фіксаваў твор Быкоўскага «Demokryt, filozof grecki» пад 1799 годам выдання. Як лічыць даследчык літаратуры Т. Мікульскі, той самы тэкст быў перавыдадзены драматургам пад пашыранай назвай у 1808 годзе².

Вершаваная камедыя ў трох актах “Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat” мае эпіграф, пазначаны на тытульным лісце пад прозвішчам аўтара: “Ridendo dicere verum, quid vetat” («Смеючыся, казаць праўду»). Як бачым, драматург выкарыстаў радок з І Сатыры Гарацыя (радкі 24–26)³, каб агучыць галоўную мэту ўласнай творчасці і паказаць, што камічны жанр таксама з’яўляецца выхаваўчым сродкам.

Тэксту камедыі папярэднічае паэтычнае прысвячэнне з франкамоўным эпіграфам у лепшых традыцыях галантнай літаратуры, звернутым да невядомай Антылы, якой камедыя адрасуецца для прачытання. Сутнасць прысвячэння – падкрэсліць вартасці дзяўчыны, каля якой *o pięknościach ... zapominał*⁴. І. Быкоўскі перад знешняй прыгажосцю, якой, дарэчы, па словах паэта, не вылучаецца Антыла, аддаў перавагу іншым якасцям: сціпласці, прастаце, прыстойнасці, стрыманасці, працавітасці. *Antylla nie bigotka, ani też zbyt wolna*, – адзначаў Быкоўскі «залатую сярэдзіну» ў натуры гераіні⁵. Паэт высока прыўзнясіў дабрачыннасць, сцвярджаючы, што дзявочая цнота – лепшая гарантыя будучага шлюбу. Прыхільнік маральнасці ва ўсіх сферах чалавечага жыцця, І. Быкоўскі кіраваўся старой, кансерватыўнай традыцыяй, рэгламентуючай паводзіны абодвух палоў. Антыле паэт супрацьпаставіў ветраных какетак і несур’ёзных маладых людзей, даючы апошнім самую незаздорную ацэнку.

² Т. Mikulski, *Ze studiów nad oświeceniem. Zagadnienia i fakty*, Warszawa 1956, s. 493.

³ Гораций, *Собрание сочинений*, Санкт-Петербург 1993, с. 214.

⁴ I. Bykowski, *Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat: komedya w trzech aktach*, Wilno 1808, s. 1.

⁵ Ibidem, s. 3.

Такім чынам, у вобразе Антылы паэт увасобіў уласны ідэал паводзін дзяўчыны, па аўтарскаму разуменню вызначальным пачаткам для будучага шчасця ў шлюбе з'яўляецца не знешняя прыгажосць, а высокія маральныя якасці, падмурак якіх закладзены бацькоўскім выхаваннем на аснове не *доўгага пустаслоўя, але ўласных прыкладаў*.

Прысвячэнне заканчвалася зваротам да Антылы ласкава прыняць *ад сябра ў якасці дару прыязнасці* камедыю і камплементарам высакароднаму бацьку дзяўчыны, які недарэмна траціў час на яе выхаванне.

Акрамя Прысвячэння тэксту камедыі папярэднічае франкамоўная сентэнцыя павучальнага зместу (*Будзем рабіць што-небудзь для нашчадкаў, калі мы хочам, каб яны зрабілі што-небудзь для нас*) і традыцыйная для класіцыстычнай драмы “Uwaga nad komedya”, якая вылучаецца арыгінальнай кампазіцыйнай будовай.

Вершаваны тэкст “Заўвагі...” пачынаецца са звароту да “Нябеснай навукі сапраўднай маралі”, якая вучыць абавязкам прадстаўнікоў усіх станаў. Паэт выкарыстаў прыём сінтаксічнага паралелізму, што дазволіла выявіць усе сферы грамадскіх і сямейных узаемаадносін, якія, на думку пісьменніка, павінны кіравацца маральнымі законамі. Перш за ўсё Быкоўскі нагадаў пра абавязкі дзецям і бацькам, маладым людзям, што рыхтуюцца браць шлюб, жаўнерам, прадстаўнікам судовай сістэмы, рамеснікам, гандлярам, святарам. Паэта хвалюе, каб панства згодна з законамі маралі абыходзілася з “вернай чэляддзю”, а каралі памяталі пра абавязкі перад грамадзянамі сваіх дзяржаў. І. Быкоўскі быў заклапочаны сур’ёзнымі пытаннямі грамадска-палітычнага і філасофскага зместу, прадыхтаванымі імкненнем палепшыць лёс радзімы, удасканаліць грамадства. Як вынікае з “Заўвагі...”, пісьменніцкая зацікаўленасць выходзіла далёка за межы прыватных момантаў жыцця, асветніцкая канцэпцыя перавыхавання асобы і грамадства з дапамогай Розуму, Пазнання, Навукі ў светапогляднай сістэме І. Быкоўскага саступала месца маральнаму закону, здольнаму рэгламентаваць усе сферы чалавечай жыццядзейнасці. Ускоснае павучанне закладзена паэтам у апошніх радках, дзе таксама схавана аўтарскае засмучэнне: на жаль, не кіруюцца чалавецтва маральнымі законамі, інакш, на думку Быкоўскага, *кожны быў бы блізкі да шчасця*.

Месца дзеяння камедыі І. Быкоўскага “Demokryt...” – спадчынная вёска Дэмакрыта недалёка ад Абдэраў. У пераліку дзеючых асоб сустракаем імя Гіпакрата, якога са старажытнагрэчаскім філосафам звязвала сяброўства, названы таксама сучаснікі Дэмакрыта філосафы Арысціп, Дыяген і Стратон. Відавочна, пісьменнік быў добра знаёмы з рэаліямі жыцця Дэмакрыта, што адлюстравана ў такім выбары

дзеючых асоб і сюжэтных перыпетыях камедыі, аднак, Быкоўскі не прытрымліваўся абсалютнай гістарычнай дакладнасці ў разгортванні вядомага антычнага сюжэта, задача драматурга хутчэй заключалася ў выкарыстанні антычнага фону для разваг над надзённымі праблемамі XVIII стагоддзя.

Экспазіцыя, прадстаўленая ў I сцэне першага акта, знаёміць гледача з характарам узаемаадносін братоў Дамаста і Дэмакрыта, ацэненым, згодна з традыцыяй, другараднымі дзеючымі асобамі Дамазыпам і Крытонам. Дамаст не любіць малодшага брата па прычыне з’едлівасці Дэмакрыта і яго непрактычнасці. Ён прыкладае намаганні, каб Сенат Абдэраў прызнаў Дэмакрыта вар’ятам, а значыць, па тагачасных законах асудзіў яго на выгнанне ці знаходжанне ў турме. Так намечаны ў творы цэнтральны канфлікт, які будзе спрыяць далейшаму развіццю сюжэта.

У IV сцэне другога акта глядач назіраў сутыкненне поглядаў двюх гераінь п’есы Мізыс і Зоф’і на шлюб і каханне. Мізыс – прыхільніца актыўных, адкрытых паводзін у сардэчных справах, ёй неўласцівы дзявочы сорам і сціпласць, гераіня лічыць, што шчасце знаходзіцца ў руках кожнага, аднак трэба самой клапаціцца пра ўласны лёс. *Trzeba fortelow, obrótów i męstwa*, – такую парадку адносна кахання дае Мізыс Зоф’і⁶. Малодшая сястра не грэбуе нават свядомым разлікам у справах кахання. Упэўненая, што кахаць – гэта натуральны стан жанчын, “прыродны закон”, якому не трэба пярэчыць, гераіня не выключае матэрыяльнай карысці, якую можа прынесці шлюб. У цэлым, поглядам Мізыс уласцівы эпікурэйскі пачатак, сутнасць якога заключана ў тым, каб асалода і радасці кахання ўпрыгожвалі маладыя гады, бо, па словах гераіні, *czas wiosny życia krótki*⁷.

Погляды старэйшай сястры супрацьлеглыя разуменню Мізыс. Зоф’я – натура непахісная ў дабрачыннасці, ёй ўласціва прыродная стрыманасць, далікатнасць, але таксама і кемлівасць, востры розум. Гераіня не можа пераадолець маральныя прынцыпы, якімі кіруецца: прызнацца першай у каханні Зоф’і замінае павага да Дэмакрыта і натуральная дзявочая сціпласць. Жыццёвае крэда гераіні, якое адпавядае маральнай канцэпцыі аўтара, заключана ў радках: *Wstydlivość naszym być powinna wzorem. / A cnota rządzić ma naszym wyborem*⁸. Неаднаразова драматург падкрэсліваў, што Зоф’я вылучаецца не толькі знешняй

⁶ I. Bykowski, *Demokryt...*, s. 42.

⁷ Ibidem, s. 39.

⁸ I. Bykowski, *Demokryt...*, s. 39.

прыгажосцю, але перш за ўсё ўнутранай прывабнасцю, яна – натура цэльная і гарманічная, а гэта адпавядала аўтарскай трактоўцы прыгажосці згодна з эстэтыкай эпохі Асветніцтва.

Лінія ўзаемаадносін Дэмакрыта і Зоф'і займае ў п'есе цэнтральнае месца, можна, аднак, гаварыць пра некаторую сюжэтную запаволенасць узаемадачынненняў герояў па прычыне наяўнасці на іх шляху да згоды некалькіх цяжкапераадольваемых перашкод. Найперш маецца на ўвазе сацыяльная няроўнасць: Зоф'я – афіянка-рабыня, якую набыў Дэмакрыт, вяртаючыся з падарожжа. Філософ, па словах Дамаста, *агорнуты літасцю*, дараваў волю самой Зоф'і, яе сястры і маці.

Як бачым, для Дэмакрыта сацыяльнае паходжанне чалавека не мае значэння, гэта ўмоўнасць, якую герой пераадольвае, і ў такой светапогляднай пазіцыі заўважаецца водгук аднаго з асноўных пастулатаў асветніцкай эпохі, заяўленай французскімі філосафамі. Скасаванне саслоўнай іерархіі, абвяшчэнне для ўсіх аднолькавых правоў, дадзеных чалавеку ад нараджэння, незалежна ад высакароднасці продкаў, *égalité* як адзін з прынцыпаў пераўтварэння соцыума, – такімі былі заваёвы эпохі Розуму, накладзшыя адбітак на свядомасць прагрэсіўна настраенай часткі грамадства. Творчасць І. Быкоўскага сведчыць, што пісьменнік быў хутчэй прыхільнікам рэгулюемага этычнымі нормаў пагаднення паміж прадстаўнікамі розных сацыяльных класаў грамадства, аднак у разуменні свабоды асобы драматург безумоўна выступаў на баку галоўнага героя п'есы.

Розніца ва ўзросце з маладой Зоф'яй на пачатку стрымлівае Дэмакрыта. Зразумеўшы, што закаханы ў сваю вольнаадпушчаніцу, філосаф праяўляе асцярожнасць у гутарцы з ёй. І толькі даведаўшыся, што Зоф'я аддае перавагу мужчынам сталага ўзросту, называючы прыстойным шлюб, *калі жанчыне дваццаць, а мужчыне – сорак* па прычыне непастаянства больш маладых асоб, Дэмакрыт робіць крок наперад у сваім прызнанні. Складваецца ўражанне, што героям падабаецца сам працэс чулівага адкрыцця сваіх пачуццяў, І. Быкоўскі расцягвае дыялогі Дэмакрыта і Зоф'і, падаючы розныя нюансы перажыванняў, прадстаўляе ўсю палітру тонкіх чалавечых узаемадачынненняў ад павягі з боку Зоф'і да яе шчыmlівых надзей, ад далікатнасці Дэмакрыта да яго смеласці.

Яшчэ адной перашкодай для кахання герояў выступае абвінавачванне Дэмакрыта ў страце розуму. Старэйшы брат Дамаст просіць Сенат Абдэраў прызнаць Дэмакрыта вар'ятам па прычыне растраты спадчыннай маёмасці, а таксама з-за жадання філосафа ажаніцца з рабыняй. Дамаст не разумее паводзін брата, ён крытыкуе нехарактэрны

для звычайнага абывацеля лад жыцця Дэмакрыта. Канфлікт дасягае кульмінацыі ў IV сцэне першага акта, дзе сутыкаюцца светапоглядныя пазіцыі герояў. Дамаст пачынае спрэчку з пытання, ці багатая Зоф'я і ці мае яна высакародных бацькоў, каб стаць жонкай Дэмакрыта, – для Дамаста гэтыя крытэрыі з'яўляюцца вызначальнымі для шлюбу.

Погляды Дэмакрыта дыяметральна супрацьлеглыя, філосаф на першае месца ставіць маральныя якасці, ён высока ацэньвае Зосіну сціпласць і розум, багаццем для будучых дзяцей называе не матэрыяльныя каштоўнасці, а выхаванне ўласным прыкладам: *Calego będąc majtku dziedzice, / Jak się nauczą żyć jak rodzice*⁹. Дэмакрыт працягвае: *...aby być szczęśliwym / I żyć spokojnie; nie trzeba być chciwym*¹⁰. Як бачым, філасофія разумнай меры ў поглядах героя мае перавагу над светапоглядам Дамаста. Быкоўскі вуснамі Дэмакрыта крытыкуе заганы сучаснай пісьменніку цывілізацыі: прагу да багацця, прыярытэт матэрыяльнага над духоўным, сквапнасць, інтрыгі, незлічоныя балі да раніцы, нежаданне і няўменне фізічна працаваць. Тут жа пісьменнік падае іншы ўзор жыцця, які заснаваны на мінімалізме чалавечых патрэб і гарманічных сувязях з прыродай. Для Дэмакрыта натуральным з'яўляецца ашчаднасць у гаспадарцы, правядзенне вольнага часу за навукамі, штодзённая фізічная праца на зямлі, сялянская страва з малочных прадуктаў і гародніны, вырашчанай уласнымі рукамі, якая, па словах героя, смачней за прысмакі на раскошных банкетах. Апошнім аргументам Дэмакрыта выступае сцвярджэнне, што ён шчаслівы ў сяброўстве: *Choć tam przyjacioł dobranych dość mało / Lecz ci mnie przyjaźń dochowują stałą. / W których się ufność moja nie zawodzi, / Bo ich ni miska, ni butelka rodzi*¹¹.

Як вядома, І. Быкоўскі ў творах розных жанраў неаднаразова падкрэсліваў уласцівую стагоддзю Розуму русаісцкую думку пра “натуральнага (“прыроднага”) чалавека, які трактаваўся як неад’емная частка прыроды. Вядома, што сентыменталісты развілі намечаную асветнікамі ідэю, поўнацю адмовіўшыся ад цывілізацыі, як месца ўзнікнення чалавечых заганаў. Успрымаючы новыя павевы сентыменталізму, І. Быкоўскі дадаваў да ўхвалення гарманічнага быцця чалавека на ўлонні прыроды крытычную ацэнку грамадскіх каштоўнасцей. Так, тэма, намечаная паэтам у лірыцы (напрыклад, у зборніку “*Rozmyślania wieśniacze*”), атрымала новае развіццё ў камедыі “*Demokryt...*”,

⁹ I. Bykowski, *Demokryt...*, s. 23.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem, s. 26.

узмацнілася катэгарычнасць пісьменніка, магчымасці драматургіі дазволілі надаць крытычнае гучанне аўтарскім развагам. Невыпадкава ў цэнтры ўвагі драматурга апынуўся чалавек-пустэльнік, які свядома пазбягае горада і цывілізацыі, Дэмакрыт шчаслівы ў такім пазачывілізацыйным існаванні, перавагі якога адкрыта агучаны драматургам.

Канфлікт светапоглядных сістэм Дамаста і Дэмакрыта носіць напружаны характар, у яго аказваюцца ўцягнутымі іншыя героі п'есы. Па загаду Сената праверыць душэўнае здароўе Дэмакрыта прыязджае група філосафаў на чале з вядомым лекарам Гіпакратам. Як бачым, аўтар суадносіць сюжэт п'есы з легендай, па якой жыхары Абдэраў запрашалі Гіпакрата для лячэння славутага суайчынніка. Сапраўды, Дэмакрыт і Гіпакрат былі знаёмыя, што адзначае, напрыклад, Дыяген Лаэртскі ў апісаннях жыцця вядомых філосафаў. Захавалася перапіска Гіпакрата з жыхарамі Абдэраў і непасрэдна з Дэмакрытам, мала карысная для гісторыкаў літаратуры, але, несумненна, цікавая як фактычнае сведчанне ўзаемадачынненняў філосафа і славутага нашчадка Асклепія.

Важным у плане раскрыцця галоўнай ідэі камедыі становіцца палілог Дэмакрыта і трох філосафаў (другі акт), дзе кожны па просьбе Дэмакрыта выказвае ўласны погляд на сутнасць кахання. Дыяген адзначыў неаднароднасць пачуцця, наяўнасць у ім і горычы, і прывабнасці, Стратон назваў каханне глупствам і асудзіў яго, Арысціп дапускаў існаванне кахання, але без жарсці: *Kto bez niej kocha; ten kocha rozumnie*¹². Дэмакрыт на аснове пачутага робіць выснову, што ніхто не мае права забараніць яму кахаць, бо нават філосафы не прытрымліваюцца аднолькавага погляду на каханне. У палілогу таксама гучаць развагі герояў наконт навук, пры гэтым Дэмакрыт выступае прыхільнікам злучэння тэорыі і практыкі, што падказана філосафу самім жыццём. Гутарка заканчваецца сапраўдным панегірыкам Дэмакрыта ў гонар маралі, якая, на думку вучонага, нясе душы гарманічны спакой.

У кампазіцыйным плане трэці акт камедыі вядзе дзеянне да развязкі, тут глядач назірае сутыкненне жыццёвых поглядаў Гіпакрата і Дэмакрыта, вырашальны дыялог Дэмакрыта і Зоф'і, у якім гучыць прызнанне філосафа ў каханні да дзяўчыны, і, нарэшце, нечаканы сюжэтны паварот, сутнасць якога заключана ў адкрыцці таямніцы паходжання будучай жонкі філосафа. Па аўтарскай задуме Гіпакрат

¹² I. Bykowski, *Demokryt...*, s. 57.

з'яўляецца бацькам Зоф'і і Мізыс, мужам афінянкі Эгіны, якую свёкар прадаў разам з дочкамі ў рабства карсарам, а выкупіў і дараваў свабоду Дэмакрыт. Шчаслівы фінал дапоўнены весткай, што Сенат пасля прачытання твора Дэмакрыта (відавочна, маецца на ўвазе галоўная праца Дэмакрыта “Вялікая светабудова”), здымае абвінавачванне філосафа ў вар'яцтве і прызначае яму падарунак у пяць талантаў золатам, як кажа першы сенатар Абдэраў Філаксен, *на пасаг Зосі*.

З вышэйсказанага бачна, што ідэйная накіраванасць камедыі з'яўляецца розныя сферы прыватнага і грамадскага жыцця чалавека. З п'есы вынікае, што драматург стаіць на баку маральнасці як асноўнага закона жыцця; мінімалізм патрэб, пагарда да багацця і матэрыяльных набыткаў, сцвярджэнне, што чалавек – гарманічная неад'емная частка прыроды, услаўленне натуральнага ладу жыцця, натуральнай гаспадаркі і фізічнай працы, дабрачыннасці, права быць непадобным на іншых – гэта асноўныя пастулаты аўтарскай светапогляднай пазіцыі, якая праведзена ў камедыі чырвонай ніткай праз усе сцэны і сюжэтныя лініі.

Носьбіты аўтарскага ідэалу – Зоф'я і Дэмакрыт – не пазбаўлены ідэалізацыі, што, на наш погляд, прадыхтавана мастацкім метадам класіцыстычнай драмы эпохі Асветніцтва. Разам з гэтым характары герояў пазбаўлены схематызму, глядач адчувае, што Зоф'я не толькі вызначаецца сціпласцю, але таксама яе выказванні гавораць пра востры розум і ўменне пастаяць за сябе, Дэмакрыт – гэта вобраз не толькі неардынарнага чалавека, амаль вар'ята, як лічаць абдэрыты, але гэта таксама і вучоны, тэарэтык і практык, філосаф-жартаўнік з парадаксальным складам розуму, чалавек, неабыхавы да лёсу іншых. Характары другарадных персанажаў не выпісаны так дакладна, відавочна, што гэтага не патрабавала аўтарская задума. Ідэйная нагрузка такіх герояў як Мізыс і Дамаст – быць выразнікамі пазіцый, супрацьлеглых аўтарскай канцэпцыі. Іх роля – апаніраваць у ідэйнай палеміцы і спрыяць раскрыццю характараў галоўных герояў.

Нагадаем, што камедыя, як жанравая разнавіднасць драмы, стала ў мастацкай плыні класіцызму на ніжэйшай прыступцы ў жанравай іерархіі, яе стыль не вызначаўся высокай патэтыкай, сюжэт і праблематыка – сур'ёзнасцю. Аднак, Мальер здолеў пераламіць такі погляд на камедыйны жанр, адкрыўшы еўрапейскаму мастацтву Новага часу “высокую” камедыю з сур'ёзным грамадскім зместам. Драматычнае камедыйнае мастацтва XVIII стагоддзя працягнула традыцыю Мальераўскага тэатра праз смех перавыхоўваць людскія норавы. Камедыя І. Быкоўскага “Demokryt...” таксама выконвала задачу

выпраўлення чалавечых недахопаў, пры гэтым драматург не цураўся адкрытага дыдактызму, якім напаўняў маналогі Дэмакрыта і Зоф’і з іншымі персанажамі, што ў сваю чаргу надавала натуральнаму гучанню дыялогаў некаторы ментарскі тон.

Камедыю заканчвала арыя музы Таліі і хор удзельнікаў паста-ноўкі. Шматразовы рэфрэн у кожным спевае заклікаў смела выкрываць чалавечыя недахопы, каб палепшыць людскія норавы. Талія пералічвала ў якасці аб’ектаў для высмейвання зводнікаў, махляроў, плеткароў, какетак і святош, ганарыстых паўпаночкаў, зайздроснікаў, няверных каханкаў, старых, якія маладзятца і думаюць толькі пра інтрыжкі, ветраную моладзь і г.д. Старажытная смехавая культура, карані якой знаходзіліся ў мастацтве Антычнасці, паспрыяла стварэнню сцэнічнай панарамы заключнай дзеі камедыі. Прысутнасць музы камедыі Таліі, яе світы, вясёлага бажка жартаў Міма, пастушкі з яе сольнай ары-яй у духу антычнай пастаралі стварылі каларытны фон-стылізацыю пад мастацтва старажытнай Элады, што было своеасаблівай данінай класіцызму.

Як асветнік І. Быкоўскі надаваў вялікую выхаваўчую ролю ма-стацкаму слову, для драматурга, як прадстаўніка асветніцкай літа-ратуры, асноўнай задачай камедыі было перавыхаванне сучаснікаў. Вуснамі маладой пастушкі, якая спявала сола ў канцы п’есы, драма-тург асуджаў ветраныя адносіны да кахання і шлюбных абавязкаў, што неаднаразова гучала са старонак іншых мастацкіх твораў пісь-менніка. І. Быкоўскі выказваў надзею, што высмейванне свавольнай, неашчаднай, непаслухмянай моладзі дасць плён і Айчына, нарэшце, будзе мець “сумленных сыноў”. Арыя Таліі заканчвалася напамінам аўтару, што і ён таксама небездакорны і неўратаваны ад дасціпнага жарту. Лацінамоўны выраз *Stultorum plena sunt omnia* (*Дурняў заўсёды поўна*) стаў заключным акордам камедыі, сімвалізуючым вечнае зма-ганне смеху з недасканалай прыродай чалавека.

Калі ісці ўслед за гістарычнымі фактамі, то можна гаварыць пра арыгінальную творчую інтэрпрэтацыю вядомых звестак пра жыццё Дэмакрыта Абдэрскага. Драматург Быкоўскі перастварыў адпаведна з уласнай канцэпцыяй легенду пра вар’яцтва філосафа, аўтарская фан-тазія нарадзіла сюжэтную лінію яго жаніцбы з дачкой Гіпакрата, хця з гісторыі вядома, што Гіпакрат меў двух сыноў, Фесала і Драконта, а таксама дачку (імя яе не захавалася) і зяця Паліба (ці Палівія).

Адзначым, што аўтарская трактоўка вобраза Гіпакрата зробле-на ў манеры сучасных драматургу галантных традыцый вышэйшага свету. Ubачыўшы Зоф’ю, немалады гадамі Гіпакрат умомант губляе

сур'ёзнасць, ён гатовы заляцацца да дзяўчыны, нават імкнецца скарыстацца правам гасціннасці і пацалаваць яе. Больш таго, Гіпакрат згодны адразу ажаніцца з Зоф'яй, што засмучае гераіню, але дазваляе Дэмакрыту праверыць пачуцці каханай.

Сцэна прызнання Дэмакрыта ў каханні таксама не пазбаўлена рыс пачцівасці ў разуменні чалавека эпохі Асветніцтва. Згодна з заходнееўрапейскай традыцыяй Дэмакрыт апускаецца на адно калена і робіць Зоф'і шлюбную прапанову, падмацоўваючы словы павучальнай заўвагай, што менавіта так належыць кожнаму шанаваць дзявочую дабрачыннасць.

Нягледзячы на тое, што аўтар выбраў для дзеяння аддаленае месца, змест і праблематыка п'есы засталіся айчыннымі. Гэта сведчыць пра спалучэнне ў п'есе элементаў дзвюх культур – антычнай і Новага часу. Рысы Антычнасці ў мастацкай тканіне твора выяўлены праз фіксаванне тапанімічнай інфармацыі (месца дзеяння – грэчаскі горад Абдэры), выкарыстанне адпаведных імёнаў герояў (Стратон, Дамаст, Гіпакрат і інш), з якіх большасць – рэальныя гістарычныя асобы, назваў дзяржаўных структур (Сенат), згадванне багоў рымскага (Юнона, Дыяна) і грэчаскага пантэона (муза Талія), назва старажытнай адзінкі грашовай меры (талант). На мясцовы каларыт камедыі ўказвае выкарыстанне зваротнай формы пан (пане), якая традыцыйна ўжывалася на польскіх і беларускіх землях, упамінанне рэалій эпохі Асветніцтва – модных экіпажаў, парадных цуг, чэлядзі, баляў, банкетаў – пры характарыстыцы жыцця заможных колаў грамадства. Драматургам таксама згадваюцца асаблівасці сялянскага быту – гумно, збожжа, поле, сялянскія стравы. Адзначым, што такія культуралагічны сінтэз элементаў антычнай культуры і рэчаіснасці эпохі Асветніцтва не быў знаходкай творчага метаду Быкоўскага. Як вядома, антычны матэрыял шырока ўжываўся ў тагачаснай літаратуры для распрацоўкі тэм, стварэння сюжэтаў, канструявання фігур і тропай. Напрыклад, Л. Сафронава адзначала, што ў XVIII стагоддзі антычныя матывы актыўна ўваходзілі ў драматычныя творы, з'яўляючыся *паказчыкам літаратурнай культуры аўтара, яго эрудыцыі*¹³. Аднак, эпізод, запазычаны з антычнай гісторыі або міфалогіі, атрымліваў новую сэнсавую нагрузку, дзякуючы інтэрпрэтацыі ў новым маральным ці рэлігійным плане.

¹³ Л. А. Софронова, *Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII вв.*, Москва 1981, с. 230.

Як сцвярджала Л. Сафронава, у польскай літаратуры XVIII стагоддзя вобраз Дэмакрыта ўжо быў уведзены ў літаратурны кантэкст. У якасці прыкладаў даследчыца называла твор М. І. Кулігоўскага “Смешны Дэмакрыт, або Смех хрысціянскага Дэмакрыта з таго света...” і польскамоўны “Дыялог на Чысты чацвер”, дзе выкарыстаны вобраз Дэмакрыта, разважаючага разам з іншымі філосафамі над праблемай марнасці быцця.

У мемуарах пісьменніка адносна камедыі “Demokryt, filozof grec-ki, mniemanu waguat” пазначана, што гэты твор, як і некаторыя іншыя, аўтарам *перакладзены і перароблены*. Праведзены намі пошук магчымай крыніцы запазычання выявіў тэмпаральна блізкі мастацкі тэкст – камедыю Ж. Ф. Рэньяра “Democrite amououreux” (“Закаханы Дэмакрыт”), пастаўленую ў 1700 годзе. Адзін з найбольш таленавітых наступнікаў Мальера невыпадкова выбраў асобу Дэмакрыта ў якасці героя выкрывальнай камедыі. Як вядома, яшчэ ў часы позняй Антычнасці быў створаны вобраз Дэмакрыта – філосафа, які смяецца над чалавечымі недахопамі. Такая інтэрпрэтацыя была пазней замацавана ў эпоху Адраджэння. Так, напрыклад, М. Мантэнь пісаў у “Вопытах” (1580), што Дэмакрыт заўсёды паказваўся на людзях з *насмешливым тваром*¹⁴, пазней Ж. Лафонтэн зрабіў канфлікт Дэмакрыта з жыхарамі Абдэраў асновай для байкі “Democrite et les Abdéritains” (“Дэмакрыт і абдэрыты” (1678)). Ж. Ф. Рэньяр падхапіў сфарміраваны ў еўрапейскай культурнай традыцыі погляд на асобу Дэмакрыта, аднак, драматург свядома пазбегнуў гістарычнай дакладнасці. Ён стварыў умоўную антычную дэкарацыю, каб, па словах І. Глікмана, *замаскіраваць вострую надзеюнасць сваёй п’есы*¹⁵. Г.-Э. Лесінг адносна творчасці Рэньяра заўважаў, што галоўная задача камічнага пісьменніка павінна быць заключана не ў гістарычнай ісціне, а ў выяўленні нораваў. Менавіта такой традыцыі следавалі драматургі Асветніцтва, прыстасоўваючы антычныя сюжэты да сучасных патрэб грамадства.

І. Быкоўскі таксама скарыстаў творчую фантазію для стварэння сюжэтных перышеты у п’есе. Драматург не імкнуўся да фактычнай дакладнасці, так, напрыклад, Дэмакрыт у палілогу з філосафамі спасылаецца на спосаб Пірона, што храналагічна немагчыма па прычыне розных часавых адрэзкаў, на якія прыйшлося жыццё знакамітых філосафаў. У той жа размове Дэмакрыт адвяргае існаванне метафізікі, якую параўноўвае з домам, пабудаваным у паветры, аднак,

¹⁴ М. Монтењ, *Опыты: Сборник эссе в 3 книгах*, Москва 2004, с. 314.

¹⁵ Ж. Ф. Реньяр, *Комедии*, Москва 1960, с. 19.

высока адцэньвае фізіку, асабліва яе практычнае прызначэнне – механізаваць ручную сялянскую працу. У такіх меркаваннях героя гучыць водгук эпохі Новага часу, калі ідэалам навукі выступала класічная фізіка, а сусвет разумеўся як адзіны вялізны механізм. Перанос акцэнта з традыцыйных метафізічных праблем на навуковае пазнанне прыроды, намечанае ў XVII стагоддзі, займаў розум філосафа Быкоўскага, што ўскосна адлюстравана драматургам у вобразе Дэмакрыта.

На наш погляд, вышэйзгаданыя камедыі Ж. Ф. Рэньера і І. Быкоўскага таксама збліжае сувязь з грэка-рымскай камедыйнай традыцыяй, што праявілася праз выкарыстанне ў п'есах тыповай фабульнай схемы новаатычнай камедыі (выратаваная гераіня, фінальнае “пазнаванне”). Адзначым, што ні Рэньяр, ні Быкоўскі не задаволіліся толькі тэмамі прыватнага жыцця, сям'і і кахання, якія ляжалі ў аснове новаатычнай камедыі. Абодва драматургі ўвялі ў мастацкую тканіну твораў матывы сацыяльнага выкрыцця, крытыкі грамадскіх узаемаадносін. Аднак, калі вобраз Дэмакрыта ў камедыі Рэньера атрымаўся супярэчлівым (герой не толькі выкрываў праз смех недахопы прыдворнага жыцця, але і сам нёс нагрузку зборнага гумарыстычнага вобраза філосафа-аскета, які выступаў супраць маралі “натуральнага чалавека”), то Дэмакрыт Быкоўскага не выклікаў смех гледача, ён хутчэй быў цэльнай натурай, чым супярэчлівай.

У крытычных заўвагах адносна камедыі Рэньера адзначана, што пераход у характары Дэмакрыта ад гумарыстычных рыс да з'едлівасці не меў належнай драматургічнай падрыхтоўкі, што сведчыла пра мастацкую недасканаласць вобраза. У камедыі І. Быкоўскага такія рэзкія пераўтварэнні адсутнічалі, Дэмакрыт-крытык у сцэне IV першага акта з'яўляўся толькі пасля некалькіх нападкаў Дамаста, які, пачаўшы спрэчку, настойліва вымагаў ад героя адказу. Таму натуральным выглядала пераўвасабленне спакойнага, унутрана гарманічнага героя ў выкрывальніка сацыяльных заганаў грамадства. І. Быкоўскі значна пашырыў унутраны канфлікт Дэмакрыта, толькі намечаны ў камедыі Рэньера.

Эмацыянальны стан закаханасці ўласцівы Дэмакрыту абедзвюх камедый, аднак, розніца аб'ект сімпатыі. У п'есе Рэньера філосаф неабыякавы да дачкі селяніна Валера, якая на самой справе аказваецца асобай царскай крыві; Хрысеіда – маладая ветраная дзяўчына, якой падабаецца прыдворнае жыццё, прыгожае адзенне, пачцівае абыходжанне, нягледзячы на выхаванне ў сялянскім доме. Яна з радасцю гатовая да шлюбу з царом, нягледзячы на пачуцці Дэмакрыта. Поўнай супрацьлегласцю Хрысеідзе можна назваць Зоф'ю з камедыі

Быкоўскага. Гераіня свядома пазбягае горада, яна выказвае стойкае непрыманне прыдворнага абыходжання, спасылаючыся на спіплае вясковае выхаванне. Дзяўчыну не вабіць багацце, а тым больш шлюб з заможным чалавекам. Зоф'я перажывае глыбокі душэўны разлад, даведаўшыся, што падабаецца некаторым знатным асобам, напрыклад, Гіпакрату, які мае намер прасіць яе рукі. Дзяўчына кіруецца свайго правіла – ва ўсім слухацца Дэмакрыта, быць пакорлівай яму. І. Быкоўскі стварыў для гераіні сітуацыю выбару, якая раскрывае сапраўднае пачуццё Зоф'і: даведаўшыся, што Дэмакрыта абвясцілі вар'ятам па прычыне жадання ажаніцца з нявольніцай, Зоф'я гатовая пакінуць дом філосафа, каб толькі ўратаваць яго ад турмы ці выгнання. Гэты эпізод стаў вызначальным у лініі ўзаемаадносін закаханых і дазволіў, нарэшце, Дэмакрыту прызнацца дзяўчыне ў каханні і ўславіць яе дабрачыннасць.

Як бачым, абодва драматургі з розных аспектаў разглядалі страду душэўнай раўнавагі Дэмакрытам. У камедыі Рэньяра Дэмакрыт, перажыўшы душэўнае хваляванне па прычыне закаханасці, стаў саркастычным, з'едлівым, непрымірыма выкрывальным, ён быў гатовы бегчы ў пустыню з Афін. У такім рашэнні праявілася ўнутраная незаможнасць і чалавечая годнасць героя. Душэўны перажыванні свайго Дэмакрыта І. Быкоўскі зрабіў своеасаблівай праверкай жыццёвых прынцыпаў героя. У каханні да Зоф'і Дэмакрыт раскрыўся як натура высакародная, далікатная, хаця герой таксама не чакаў ад сябе такіх пачуццёвых праяваў да выхаванкі. Невыпадкова Дэмакрыт выносіць на філасофскае абмеркаванне пытанне пра сутнасць кахання. Пачуўшы, што славуць філосафы не прыйшлі да адзінага меркавання, герой абвясчае сваё права кахаць, якое ніхто не зможа цяпер аспрэчыць. У адрозненне ад Дэмакрыта Рэньяра галоўны герой камедыі Быкоўскага не ўспрымае сваё пачуццё як слабасць, наадварот, ён імкнецца да шчасця, спадзяецца на яго нават у такім паважным узросце.

Адзначым, што сюжэтны план абедзвюх камедый вызначаецца складанасцю. Творы будуюцца на перакрываванні некалькіх канфліктаў і тэм. Так выкрывальная тэма ў камедыі Рэньяра пераплецена з тэмай “падкінутага і знойдзенага дзіцяці”. Сур'ёзная, згодна з антычнай традыцыяй, сцэна “пазнавання” Хрысеіды ў Рэньяра спалучана з буфанаднай сцэнай “пазнавання” Страбона і Клеанціды. І. Быкоўскі пазбегнуў такіх кантрастных пераходаў у сцэнах: драматург следаваў антычнай традыцыі і рабіў сцэну “пазнання” Зоф'і развязкай канфліктнай сітуацыі, намечанай у пачатку трэцяга акта.

Мы не можам адназначна сцвярджаць, што менавіта камедыя Ж. Ф. Рэньяра “Democrite amoureux” служыла крыніцай для пераймання польскамоўнаму драматургу, мы не знаходзім блізкасці сюжэтных калізій, розніцца месца дзеяння і агульная канцэпцыя твораў. Аднак, можна гаварыць пра наяўнасць некаторых кропак судакранання: па-першае, абодва драматургі звярнуліся да вобразу “філосафа, які смяецца” і скарысталі яго магчымасці, каб зрабіць выразнікам аўтарскага смелага выкрыцця грамадскіх недахопаў. Па-другое, у абедзвюх п’есах унутраная раўнавага Дэмакрыта праходзіць выпрабаванне пачуццём кахання, па-трэцяе, існуе блізкі сюжэтны ход у п’есах: закаханы Дэмакрыт вымушаны ўступаць дзяўчыну іншаму прэтэндэнту на яе руку (цару Агелаю ў Рэньяра, Гіпакрату ў Быкоўскага). Аднак, на гэтым паралелі заканчваюцца і мы вымушаны канстатаваць, што ў кампазіцыйнай будове, сюжэтных перыпетых, характарах герояў аналізуемых п’ес больш адрознага, чым падобнага. Намі не выключана магчымасць знаёмства І. Быкоўскага з творам французскага драматурга, што магло спрыяць запазычанню ідэі скарыстаць легенду пра грэчаскага філосафа ў якасці канцэптуальнай асновы п’есы, зрабіць вобраз Дэмакрыта транслятарам вострай аўтарскай крытыкі тагачаснай рэчаіснасці, аднак няма падстаў сцвярджаць, што камедыя І. Быкоўскага “Demokryt, filozof grecki, mniemany waryat” уяўляе сабою “перакладзеную і пераробленую” камедыю “Democrite amoureux” Рэньяра.

Намі вышэй адзначана, што тэма ўзаемаадносін аў Дэмакрыта і абдэрытаў была не новай для літаратуры эпохі Асветніцтва, аднак, не толькі французскія літаратары цікавіліся гэтым эпізодам з антычнай гісторыі. У нямецкай літаратуры XVIII стагоддзя намі знойдзены яшчэ адзін літаратурны факт, які мог аказаць уплыў на І. Быкоўскага ў выбары тэматыкі камедыі. Мы маем на ўвазе раман класіка нямецкай літаратуры К. М. Віланда “Geschichte der Abderiten” (“Гісторыя абдэрытаў” (1774–1780)). Майстар іранічнай манеры пісьма, якая збліжала яго з Вальтэрам і Свіфтам, Віланд выкарыстаў антычны сюжэт для супастаўлення яго з нямецкім жыццём апошняй трэці XVIII стагоддзя. Нас цікавяць першыя дзве часткі рамана, прысвечаныя апісанню сутнасці канфліктнай сітуацыі жыхароў Абдэраў і іх земляка Дэмакрыта, наведаныя, як адзначае Р. Данілеўскі, байкай Лафанта “Дэмакрыт і абдэрыты”¹⁶. Некаторыя дэталі рамана ўказваюць на

¹⁶ Р. Ю. Данилевский, *Виланд и его “История абдеритов”*, [в:] *Виланд, История абдеритов*, Москва 1978, с. 221–244.

магчымае знаёмства І. Быкоўскага з творам Віланда (Быкоўскі мог чытаць раман нямецкага пісьменніка ў рускім перакладзе, зробленым у 90-х гг. XVIII стагоддзя). Напрыклад, у рамане апісана месца жыцця Дэмакрыта недалёка ад Абдэраў, пазначана, што філосаф займаўся сялянскай гаспадаркай, вывучаў прыроду, мог прадказваць сонечныя зацьменні, любіў у адзіноце гуляць на могілках. Тыя ж рысы падкрэслены польскамоўным драматургам пры характарыстыцы Дэмакрыта. Віланд адзначаў, што ў Сенаце супраць філосафа сведчыў саветнік Трасіл, які быў у радстве з Дэмакрытам. Быкоўскі зрабіў галоўным апанентам грэчаскага філосафа яго роднага брата Дамаста, які па сюжэце таксама выступаў у Сенаце з абвінаваўчымі прамовамі. Апісваючы знаёмства Дэмакрыта і Гіпакрата, Віланд акцэнтаваў увагу на сугучнасці меркаванняў філосафа і ўрача, сяброўства між якімі ўзнікла імгненна. І. Быкоўскі таксама падкрэсліваў прызнанне між героямі: іх узаемаадносіны ажыццяўляюцца па прынцыпу роўнага з роўным, хаця змест дыялогаў у рамане Віланда і камедыі Быкоўскага розныя. Нарэшце, Віланд упамінае імя цудоўнай Лаіс – вядомай карыфскай прыгажуні-гетэры, тое ж імя ўзнікае ў маналогу Дыягена аб сутнасці кахання. У шматлікіх дыялогах Дэмакрыта і жыхароў Абдэраў Віланд паказваў кемлівасць філосафа, яго арыгінальную манеру мыслення, з’едлівасць і насмешанне над суайчыннікамі. Верагодна, што лінія ўзаемаадносінаў Дэмакрыта з абдэрытамі магла быць намечана драматургам пад уплывам “Гісторыі абдэрытаў” Віланда, а любоўны матыў падказаны камедыяй “Закаханы Дэмакрыт” Рэньера. Такім чынам, І. Быкоўскі на матэрыяле вядомых літаратурных твораў папярэднікаў і сучаснікаў мог стварыць уласнае пераасэнсаванне эпізода антычнай гісторыі, даць сваю трактоўку вольнадумнай асобы ў вобразе Дэмакрыта, крытычна ахарактарызаваць рэаліі сучаснага пісьменніку ладу грамадскага і прыватнага жыцця.

Колькасна багатая літаратурная спадчына І. Быкоўскага дэманструе розныя грані таленту асветніка, які настойліва шукаў самавыражэнне ў літаратуры, старанна вучыўся ў аўтарытэтных літаратараў, быў творчым інтэрпрэтатарам узораў еўрапейскага прыгожага пісьменства. Выкарыстанне магчымасцей драматургіі для акцэнтавання ўвагі сучасніка на актуальных праблемах эпохі дазволіла І. Быкоўскаму не толькі пазнаёміць польскамоўнага чытача з набыткамі іншых літаратур, але выявіць уласную пазіцыю пісьменніка і грамадзяніна.

STRESZCZENIE

W artykule przeanalizowane zostały motywy Oświecenia w dramaturgii polskojęzycznego pisarza końca XVIII wieku Ignacego Bykowskiego. Obiektem analizy literaturoznawczej jest komedia „Demokryt, filozof grecki, mniemany wariat”. Wyniki badania uzupełniają wiedzę na temat twórczości Bykowskiego.

SUMMARY

The aim of article is to reveal the main ideas and literary features in the dramaturgy by Ignatsy Bykovsky who wrote in the Polish language at the end of the 18th century. His comedy “Demokryt, filozof grecki, mniemany wariat” is the object of the research. The material of the article adds new details about Ignatsy Bykovsky’s literary creation.

Мікола Мішчанчук

Брэст

Штрыхі да творчага партрэта Анатоля Вольнага

Мне прыгажэй з пятлёй на сэрцы, / Чым шлях шукаць сабе заеж-джаны – словы гэтыя належаць чалавеку цікавага і адначасова драматычнага лёсу Анатолю Вольнаму (Ажгірэю). Паэт, прэзаік, драматург, літаратурны крытык, ён спяшаўся жыць, каб паспець за падзеямі пасля 1917 года. У маладым узросце, разам з такімі ж, як і ён, юнакамі паверыў бальшавіцкім лозунгам, бараніў іх зброяй воіна, а затым – прамом мастака. Не паверыць было цяжка: столькі ж наабыцана – “мір народам”, “хлеб галодным”, шчасце бедным і загнаным, роўнасць рознамоўным плямёнам былой расейскай імперыі. І ён, хлопец з Мар’інай Горкі, верыў да канца. Нават арыштаваны, на допытах, можа, у апошнюю хвіліну жыцця. Нават тады, калі былі падставы расчаравацца, разгубіцца, здранцвець ад жаху – столькі ж сяброў павялі на гільяціну! Верыў, губляючы блізкіх, родных, фактычна прыстаўлены да сценкі. Як і многія, такія ж, як ён, апантаныя. Як Вера Харужая, якую ведаў асабіста і ў лёсе якой адыгрываў пэўную ролю.

А. Вольны – адзін са стваральнікаў масавага літаратурнага аб’яднання “Маладняк”. Яму імпанавалі лозунгі і дэкларацыі маладых, задзірыстых хлопцаў, што гатовыя былі ісці на нажы не толькі са старым светам, а нават і з самім сонцам. Ён ведаў, як і яго аднагодкі, як разбурыць тое, што было створана не адным папярэднім пакаленнем, а пазітыўнай праграмы па сутнасці не меў. І ў гэтым заключалася трагедыя пакалення 20-х гадоў XX стагоддзя, філасофія якога супярэчыла логіцы гістарычнага развіцця грамадства: цывілізацыя заўсёды стваралася не руйнаваннем, не разбурэннем, а дабудовай таго, што раней

існавала; зло заўсёды перамагалася дабратай, а Антыхрыст саступаў дарогу Хрысту.

Анатоль Вольны, па сведчанні яго сучаснікаў, жыў актыўна і мэтанакіравана. Шмат працаваў, аддаючыся не толькі мастацкай творчасці, але і грамадскай дзейнасці, журналістыцы.

Біяграфічныя звесткі пра пісьменніка мы маем наступныя. Нарадзіўся Анатоль Вольны (Анатоль Іўсцінавіч Ажгірэў, пісаў таксама і пад псеўданімам Алёша) 19.11.1902 года на станцыі Пухавічы (г. Мар’іна Горка) Мінскай вобласці ў сям’і служачага. У 1911 годзе пачаў займацца ў Ігуменскай гімназіі. У 1919–1921 гадах – чырвона-армеец-дабрахвотнік А. Вольны змагаўся з замежнымі інтэрвентамі. Пасля дэмабілізацыі вучыўся ў Мінскім педагагічным інстытуце. У 1937 годзе быў закатаваны сталіністамі. За заслугі ў развіцці беларускай кінематаграфіі (А. Вольны – аўтар сцэнарыяў кінафільмаў “Хвоі гамоняць” – разам з К. Дзяржавіным, “Атэль “Савой”, “У агні народжаная”, “Сонечны паход” і інш.) пісьменніку ў 1933 годзе было прысвоена званне заслужанага дзеяча мастацтва Беларусі.

Многія старонкі біяграфіі пісьменніка і да гэтага часу ўяўляць сабой белыя плямы. У даведніках не падаецца нават дакладная дата смерці. Амаль нічога не ведаем мы пра яго родных і блізкіх, родзічаў. Ходзяць сапраўдныя легенды пра яго ўзаемаадносіны з Міхасём Чаротам. Толькі энтузіясты краязнаўчых літаратуразнаўчых пошукаў змогуць запоўніць вакуум, які ўтварыўся ў нашых ведах пра рэпрэсаваных беларускіх пісьменнікаў.

З 1925 да 1932 года рэдка які нумар “Савецкай Беларусі”, “Маладняка”, “Полымя”, “ЛПМа” выходзіў без яго вершаў, гумарэсак, допісаў. На ўсё ён паспяваў адгукнуцца. Уважліва сачыў за падзеямі ў краіне і за мяжой, быў ледзь не самым “палітычным” і актуальным пісьменнікам. Пра гэта сведчыць найперш яго публіцыстыка, якая адгукалася на многія балючыя кропкі жыцця 20-х – пачатку 30-х гадоў – беларусізацыю ў Савецкай Беларусі і генацыд польскіх уладаў у адносінах да беларусаў, галавацяпства і дурноту чыноўнікаў, здольных толькі на штампаванне бязглуздых цыркуляраў і загадаў і глухіх да чалавечых клопатаў. Пісьменнік адзін з першых у сваіх шматлікіх “маленькіх фельетонах” выкрываў дэградаванасць улады, якая абвясціла сябе народнай, змагаўся з бюракратамі, што і сёння дзейнічаюць ранейшымі метадамі, аднак больш “інтэлігентна” і “далікатна”.

Бадай, фельетоны А. Вольнага адкрываюць нам асобу пісьменніка з незашоранымі вачыма, засяроджанага на трагедыйных праявах народнай гісторыі.

Пры жыцці пісьменніка выйшлі дзве кнігі яго сатырычных і гумарыстычных твораў – “Зборнік фельетонаў” (Мінск, 1927) і “Суседзі” (Мінск, 1932), якія засведчылі схільнасць яго таленту да вострасатырычнага высмейвання адмоўнага, што па тым часе патрабавала грамадзянскай мужнасці, рашучасці і смеласці. У адрозненне ад Міхася Чарота, Кандрата Крапівы-апавядальніка, Цішкі Гартнага і іншых аўтараў, А. Вольны ў “фельетоннай прозе” ўнікае лірычнай ноты, рацыянальна “будуе” свае творы, адкідае ўсё, што вядзе чытача ад галоўнай пасылкі ўбок, здрабняе дыдактычную думку. Усе фельетоны звычайна пачынаюцца зыходным тэзісам, як вось гэты – “Яшчэ аб бамбешке”: *Колькасцю глупства мы другіх не пераможам*¹. Ці як другі – “Хоць і нялоўка, затое праўда...”: *Да чаго, далібог, навучыўся народ кіраваць сабою. Перад здольнасцю некаторых дык проста дзівішся – і адкуль, думаеш, гэткае ў іх бярэцца*². Амаль кожны твор грунтуецца на факце – назіранні аўтара ці допісе ў газету. Гэты факт па-майстэрску парадзіруецца, ператрасаецца, ацэньваецца з рознай – блізкай ці далёкай – дыстанцыі. Чытач рэагуе “станоўча” на вывады фельетаніста, якраз давяраючы факту, карыкатурнаму дзеянню, а не маралізаванню, развазе. Так, у фельетоне “Машыністка вінавата” высокі чыноўнік тлумачыць у рэдакцыі, чаму менавіта машыністка вінаватая ў слабых тэмпах беларусізацыі: *Бо ў майго сакратара ёсць яшчэ сакратар (...) дык і той яшчэ можа памыліцца, бо і ў яго ёсць яшчэ сакратар, а вось ужо машыністка, дык тая павінна правільна пісаць па-беларуску, бо падначаленых у яе ўжо няма*³.

У некаторых фельетонах гаворыць сам за сябе дакумент, створаны галавацяпамі, і тады адпадае патрэба ў аўтарскіх каментарыях, бо яны пачынаюць адыгрываць ролю непатрэбных, абцяжарваючых дадаткаў. “Я аднойчы чытаў гэткую шыльд у адной краме: *Здесь продаются сельди, булка, канаты, гвозди и прочие съесные припасы*”, – пішацца ў фельетоне “Яшчэ аб бамбешке”.

А. Вольны ў сатырычнай прозе і дыдактычны, і палітычны, і паспешлівы, а таму нераўнацэнны матэрыял выходзіць з-пад яго пера. Аднак сёння многія выказаныя мастаком ідэі і пажаданні гучаць надзвычай сучасна – заклік да прыват-дацэнта-невука з БДУ (“Падвучэсеся! Мы пачакаем... Мы шмат вякоў чакалі...”); і заклік у ад-

¹ Алёша, *Суседзі. Фельетоны і гумарэскі*, Мінск 1932, с. 34.

² Тамсама, с. 36.

³ Тамсама, с. 66.

рас сельсаветчыка-бюракрата наконт таго, адкуль бяруцца начальнікі, якія, як пачнуць нешта вырашаць, дык так і адчуваеш, што “генерал-губернатар” справы вырашае, а не мясцовы працаўнік⁴; і крытычныя адносіны да працэсу паланізацыі ў Заходняй Беларусі. А. Вольны ў фельетонах і допісах адкрыта, публіцыстычна абвострана абараняў беларусізацыю, выхоўваў нацыянальную свядомасць народа.

Пэўную цікавасць уяўляюць і сёння яго творы на педагогічную тэматыку. Так, у фельетоне “Балда турэцкая” некалькімі штрыхамі ён стварае вобраз педагога-шарлатана і невука – загадчыка Бобрскай сямігодкі ў Крупскім раёне, які абражае вучняў на кожным уроку, здзекуецца з іх годнасці, дае ім мянушкі. Пісьменнік не верыць у заступніцтва дзядзькоў з Міністэрства адукацыі за дзетак і заклікае вучняў (хоць гэта і антыпедагогічна) адказваць на хамства яшчэ большым хамствам.

“Сур’ёзная” проза А. Вольнага прадстаўлена раманам “Ваўчаняты” (1925, у сааўтарстве з Андрэем Александровічам і Алесем Дударом), аповесцямі “Два” (1925) і “Антон Савіцкі” (газета “Савецкая Беларусь”, 1927). У цэлым гэта творы, напісаныя ў стылю свайго часу, які падпарадкоўваюцца выкананню найгалоўнейшага сацыяльнага заказу – паказаць непрымірымую класавую барацьбу, змаганне “працы з багаццем” (М. Чарот), стварыць вобразы герояў-асілкаў, барацьбітоў за новую, светлую долю, супрацьпаставіць ім прадстаўнікоў старога свету. Як і ў эпоху класіцызму, тут актыўна дзейнічала творчая ўстаноўка – дыдактызм, павучальнасць, зададзенасць, схематызм і нарматыўнасць. Адсюль вынікала спрошчанасць абставінаў, экзальтацыя паводзінаў ідэальных герояў. Ідэальныя героі і ідэалізаваныя абставіны вымушалі адпаведнага стылю – павышана эмацыянальнага, экспрэсіўнага, экзатычнага. Дзейнічала схема: зададзеныя характары – зададзеныя героі – зададзеныя стыль.

Сёння падобныя рэчы ўспрымаюцца чытачом скептычна, бо ён прывучаны да рэалістычнага ці нерэалістычнага тыпаў творчасці, а не да хаатычнага, механістычнага спалучэння іх асаблівасцей. Стыль А. Вольнага – аўтара дзвюх аповесцей – можна назваць эклектычным, бо ён складаецца з разнародных элементаў. І быў абумоўлены падобны эклектызм пераходным часам, супярэчнасцямі паміж грамадска-сацыяльнай устаноўкай на адлюстраванне вялікага, сутнаснага і абмежаванымі магчымасцямі фактычнага матэрыялу, на аснове яко-

⁴ Тамсама, с. 36.

га маглі б рэалізоўвацца гэтыя ўстаноўкі: Кастрычніцкая рэвалюцыя была крывавай, даволі аднатоннай і аднатанальнай, ідэальныя героі – хадульнымі, часцей – аднатыпнымі, падзеі – пераважна белымі і чорнымі. Вось і паспрабуй тут рашыць творчую задачу, не фальсіфікуючы з’явы, не адкідаючы як неістотнае самае істотнае. Творчая ўстаноўка на чорна-белыя фарбы і кантрастныя тыпы, на адлюстраванне незвычайнага, выключнага асабліва наглядна рэалізуецца ў аповесці “Два”.

Чытаем пачатак яе – рамантычны, інтрыгуючы, легендарны: *Чуткі, легенды, нават байкі, якімі сяляне спавілі яго імя, даляталі і да нас. Усе мы чулі пра маладога вядомага партызана, які рабіў сапраўды казачна-смелыя напады на палякаў. У кожнай вёсцы толькі й гутарак было, што пра яго*⁵. Аўтара, як бачым, з першага слова і радка павяля ўстаноўка на незвычайнасць, велічнасць, у выніку чаго апавяданне набыло рысы алагізму, абсурду – хто з нармальных людзей паверыць, што на вёсках, якія калаціліся ад страху і рабаўніцтва, галелі ды галадалі ў суровы час, толькі й было гаворак пра героя. Пісьменнік дыдактычны і навязлівы, не адчувае меры ў падачы матэрыялу, не звяртае ўвагу на ўспрыманне чытачом таго, пра што піша.

За агульным апісаннем-запеўкай ідзе партрэт народнага мсціўца – зноў-такі зададзены, зарыентаваны на падкрэсліванне сацыяльнага фактару – паходжання героя з беднай сялянскай сям’і. І як тут абысціся без адпаведных атрыбутаў – зрэбнай кашулі, саламянага капелюша, латак ды лапшей: *Ён быў у зрэбнай белай кашулі, падперазанай саматканым паяском, у салдацкіх зялёных і шмат дзе залатаных нагавіцах, у белым саламяным капелюшы і ў лапцях*⁶.

Пасля прачытання такога пачатку мы чакаем, што далей пойдзе нейкі незвычайны эпізод, які павінен засведчыць гераізм паводзінаў ды дзеянняў легендарнага Мухі, яго смеласць. Так яно і ёсць: сюжэт, яго верагоднасць, сашчапленне фактаў у лагічны рад адкідаюцца аўтарам аповесці, зноў дзейнічае ўстаноўка на выключнае, з’яўляецца гіпербалічнасць, эмоцыі аўтара выплёскаюцца на паверхню ў выглядзе квяцістых метафараў, параўнанняў і іншых тропаў. Расквечваецца подзвіг героя, які з купкай чырвонаарнейцаў і гарматай разбіў белапольскі гарнізон на беразе Дняпра. У аповесці надзвычай расквечаныя і адухоўленыя пейзажныя замалёўкі, прырода спачувае герою, падтрымлівае яго на нялёгкай дарозе да подзвігу: *Раніцаю, калі неба во*

⁵ А. Вольны, *Два. Аповесць*. Выд. 2-е, Мінск, 1928, с. 3.

⁶ Тамсама, с. 3.

толькі ўбралася ў сінюю хустку і неабдымныя сасоньнікі толькі-толькі яшчэ спрасоньня пачыналі церабіць свае кудлатыя галовы, невялічкі атрад адкалоўся ад палка і хутка зьнік за курганам!"; Задумаўся лес. Нахіліўся... А Дняпро бурчыць сінімі хвалямі. Яму весела...⁸.

З падвышэння падзей і характараў вынікае “авантурызм” сюжэта: гераічнае становіцца самым звычайным, героя ўдаецца ўсё – польскага генерала паставіць на цэлую ноч у непрыемнай позе – з галавой у печы і яйкам замест бомбы на шыі і выжыць пасля некалькіх стрэлаў ворагаў у грудзі, прытварыцца каля смяртэльна параненага каня нежывым і перамагчы двух праціўнікаў адным махам, і ўцячы ад карнікаў з вёскі, і нават завалодаць сэрцам прыгажуні Настулі – непрымірым да ворагаў, з вачыма, як падаючыя зоркі. Усё ўдаецца героя Муху. І каб не зухаваты дзесяцігадовы хлопчык Сцепка, што міжволі навёў на лагер партызанаў польскіх лазутчыкаў, пераапрунутых у сялянскую вопратку, дык не было б і смерці трох партызанаў, і вар’яцтва Настулі, якую паручнік карнік Ластоўскі хацеў зрабіць сваёю наложніцай.

Але тая ж самая ўстаноўка на незвычайнасць вымушае меладраматычнага сюжэту, сентыментальна-расчуленай развязкі: атрад, што расстраляў партызанаў, разбіты, спяваюць дрэвы ад птушынай шчабятні і на падобным ідылічным фоне паказваецца вар’яцтва Насці, якая страціла маці, каханне і ўсё, што складае аснову нармальнага чалавечага жыцця.

Думаецца, што аўтар (можа, і несвядома) фіналам сваёй рамантызаванай аповесці выказаў глыбокую ідэю – вайна – антычалавечая, ненатуральная, алагічная з’ява. Яна нясе людзям незвычайны фізічны і духоўны боль, інтэлектуальную смерць. Ідэя гэта будзе на большай вышыні рэалізавана пазнейшай літаратурай, асабліва Кузьмой Чорным, Васілём Быкавым, Янкам Брылём, Вячаславам Адамчыкам.

Твор “Два” грунтуецца на рэалізацыі прынцыпу кантрасту: партызан Муха – увасабленне дабра, прыгажосці, смеласці і мужнасці, яго антыпод паручнік Ластоўскі – спачатку палахлівец, а затым – дэман, увасабленне сіл зла і руйнавання, кат і садыст.

Такім чынам, рання беларуская проза ХХ стагоддзя, раскрываючы тэму подзвігу народа ў гады грамадзянскай вайны, ішла на свядомае падвышэнне падзей і герояў, схематызавала сюжэт і канфлікт,

⁷ Тамсама, с. 4.

⁸ Тамсама, с. 3.

скарыстоўвала квяцісты, рамантызаваны стыль. У выніку гэтага супроць волі аўтараў парадзіравалася рэальнае жыццё, здымаўся момант верагоднасці, меншала адказнасць мастака за паказанае. Так і стваралася ўтапічная літаратура ў сваіх галоўных абрысах. У далейшым слоўнае мастацтва пайшло другой дарогай, дарогай Чорнага, Мележа, Быкава, спежкай суровай і адкрытай праўды.

Аповесць “Антон Савіцкі” выканана пісьменнікам у такім самым стылявым ключы: у цэнтры яе – легендарны герой – змагар за правы абяздоленых беднякоў Антон Савіцкі, якога ніяк не могуць злавіць царскія жандары. Яго антыподы – носьбіты маралі эксплуатацараў абшарнікі Сівагораў, Ямбржыцкі, старшыня Рады Акімаў. Герой разам з сябрам Рыгорам Дзямідавым свабодна наведвае панскія маёнткі, стварае цэлы лагер у лесе, дзе жывуць заложнікі памешчыкі. І гіне ён у фінале аповесці ад куль паліцыянтаў, надзвычай прыгожа: *І на далёкіх беларускіх шляхах перарэзанае кулямі паліцэйскіх паталадзела гарачае сэрца Савіцкага*⁹. І фарбы гэткія ж яркія, а слова – квяцістае. І прынцып кантрасту, супроцьпастаўлення – найгалоўны: Дабро і Зло – узаемна выключальныя з’явы.

Аднак у гэтай аповесці пры незвычайным, абстрактна-абагульненым сюжэце абставіны больш рэальныя, праўдзівыя. Асабліва запамінаюцца сцэны ў маёнтках Сівагорава і Ямбржыцкага, апісанне парадаў і падрыхтоўкі да балю перамогі над Савіцкім у доме губернатара. Гумарыстычна і сатырычна-з’едліва ў адначасе паказваюцца норавы эксплуатацараў. Вось, напрыклад, як паказвае пісьменнік лагер паноў-заложнікаў: *Тут абавязкі пані Паскевіч былі не вельмі складаныя, але затое больш карысныя, чым раскіданне цукеркаў: пані Паскевіч у лагеры чысціла бульбу (...) Панна Яніна наглядала за зямлянкай, у якой жылі паны, іншымі словамі – за дваранскай апачывальняй*¹⁰.

Праўдзівымі ўяўляюцца характары Сівагорава, Ямбржыцкага – палахліўца і больш спакойнага, ураўнаважанага Рыгора Дзямідава, які прагне крыві і помсты, губернатара – прыхільніка шматлікіх парадаў і кансультацый, баязлівага і несамастойнага ў прыняцці рашэнняў.

Лексіка аповесці таксама не вельмі рамантызаваная, стыль больш-менш спакойны, ураўнаважаны.

Такім чынам, Вольны-празаік быў заложнікам свайго часу, які не дапускаў прыніжэння падзей, абставінаў, герояў, вымушаў мастакоў

⁹ “Савецкая Беларусь” 1927, № 241.

¹⁰ Тамсама, с. 229.

ісці на свядомае прыхарошванне жыцця цаной спрощвання яго калізій і канфліктаў, на стварэнне ўтапічных палотнаў.

Падобнымі стылявымі асаблівасцямі характарызавалася і паэзія А. Вольнага – таксама з’ява неардынарная, эклектычная, што было абумоўлена пераходнасцю часу. У цэлым ёй характэрна рамантычная ўзнёсласць і акрылёнасць, высокі адычны пафас, спалучэнне рэзкіх, кантрастных фарбаў, арыентацыя на высокую лексіку, ускладненую, незвычайную метафарызацыю. Лірычны герой зборнікаў “Камсамольская нота” (1924, разам з А. Александровічам), “Чарнакудрая радасць” (1926), “Табе” (1927) – асоба рэфлектыўная, непакойлівая, не задаволеная сутнасцю рэчаў. Аднак у зборніку “Табе”, напрыклад, гэтая незадаволенасць мае цьмяны, неакрэслены, агульны характар, разменьваецца на дробязі і ўрэшце атрымлівае “сентыментальна-плаксівае” афармленне. Чытач адчувае штучнасць, падробнасць, ненатуральнасць, прыдуманасць падобнага пачуцця. Вершы атрымліваюцца нейкія нязграбныя. І, бадай, самы нязграбны з іх у зборніку “Табе” – “Успаміны ў сэрцы лучыняць...”:

Успаміны ў сэрцы лучыняць.
Усе гавораць – зрабіўся я гіцаль,
Усе гавораць – я сэрца раскінуў
Пазаплатанай рукавіцай...

Так заўсёды – шукаем мы ў сьвеце
Птушкі тэй, што знайсці немагчыма,
Нібы нехта чаруе паэтам –
Мільгане птушка наша, ды згіне...

Вось чаму вочы часта так у слёзах мае,
Я ачышчусь, паверце, паверце!..
У пачуццях ня буду больш сэрца паліць –
Маё сэрца...¹¹

Крытыка 20-х гадоў зачэпілася за выказванне паэта *я сэрца раскінуў // Пазаплатанай рукавіцай*. І справядліва – бо горш, чым сказана, нельга і сказаць, бо тут парушана і макра- і мікралогіка сэнсу: сэрца – гэта ж сховішча жывога, светлага, цёплага, каштоўны са-суд, а не «пазаплатаная рукавіца», з якой можна грэбліва абыходзіцца. Лёгка крытыкаваць аўтара і за алошнюю страфу: таксама алагічную

¹¹ А. Вольны, *Табе*, Мінск 1927, с. 23–24.

сэнсам – ачышчэнне адбываецца не за лік згасання пачуццяў, а, наадварот, за лік іх актывізацыі, больш высокага напружання ўсіх духоўных сіл паэта.

Галоўны пафас зборніка “Табе” – пафас расслабленай расчуленасці, што само па сабе было б і нядрэнна (успомнім выказванне Міхаіла Бахціна пра вялікія патэнцыяльныя магчымасці сентыментальнага пафасу), аднак паэт застаецца ў межах змястоўнай звужанасці, традыцыйнай камернасці перажыванняў, уласцівых прыхільнікам сентыментальнага літаратурнага напрамку. З верша ў верш паўтараюцца адны і тыя ж вобразы-дэталі, тропы – навіязлівыя і абстрактныя: боль, расчараванне, вішнёвы пажар, імглістыя завеі, сінія вочы, сіняе гора, сіняя радасць і нават... сінь, проста сіні – сімвал нечага незразумелага, таямнічага, святога. Яшчэ ў пачатку 60-х гадоў Ніл Гілевіч у кнізе “Акрыленая рэвалюцыяй” пісаў пра “мляўкасць”, абстрактнасць і неарыгінальнасць падобнай лірыкі, якая арыентавалася на камернасць, аднабаковасць, схематызм адлюстравання свету і чалавека ў ім.

Калі-нікалі ў зборніку “Табе” сустракаюцца і псіхалагічна прачулыя творы накішталт вось гэтага:

Цяжка, так цяжка!
Сьветлая, дай рукі,
Хай успаміны зьвяжуць,
Сэрца больлю скруцяць!

Крывёй ад калючак
Сыпляць розы ўвосень...
Сьветлая, – балюча...
Сэрца боль – ня зносіць.

Муч! Да дна! Да краю...
Не хлапчук. Не плачу.
Шляхі сэрцам чую,
Як прайсці – ня бачу¹².

Аднак такіх вершаў, на жаль, меней, чым слабых, традыцыйных, прэтэнцыёзных.

Вядома, цэнтральны верш у зборніку – “Сэрцу песняй маліцца – не нова...”, якім адкрываецца і раздзел – “Сінія кветкі”. Усе атрыбуты паэзіі сентыментальнай расчуленасці і ўяўнай глыбакадумнасці

¹² Тамсама, с. 21–22.

ў ім у наяўнасці: і каханая, і паэт – незвычайныя, экзальтаваныя асобы, і пачуцці іх – сінія, таксама звышнатуральныя. Агульная ж думка губляецца ў плыні беспрадметных разважанняў, сентэнцый:

Сэрцу песняй маліцца – ня нова.
Хачу споведзь я любай прынесці...
Ах вы, словы,

Цудоўныя словы!

Ах ты, песня,
Чароўная песня!..

Ты казала з *журбою ласкавай*
Скрозь усмешку *журботных брывей*:

– Мне ня трэба
ні песень,

ні славы,

Толькі ўрэшце ты стань чалавек!

Адказаў сваёй любай на гэта:

– Чарнакудрая радасць мая,
«Сумаспешдшее сердце поэта» –
Цямней ночы,

Святлей серабра.

І казала ласкавей чаромхі,
Сінім цвіетам абсыпала слоў:

– Ну, нашто,

Ну, куды цябе

гоніць

Твайго сэрца ўскіпеўшая кроў?

.....

Толькі сэрца так больлю ўскіпела,

Толькі ў сэрцы вішнёвы пажар.

Адказалі ў імглістых завяхах –

Сінь вятры параскідаюць ў клоччы,

Заквітнець сінь яшчэ не пасьпее,

*Сінь чаромхай раскідае ноч*¹³.

Хто адрасат? Каму падпісаў кніжку аўтар, з чыіх рук яна трапіла ў Рэспубліканскую бібліятэку? Можа, кніга была падаравана Міхасю Чароту, з якім А. Вольны быў у блізкіх адносінах, сябраваў, на кватэры ў якога пэўны час жыў? Пытанні пакуль што адкрытыя.

¹³ Тамсама, с. 7–10.

“Чорнакудрая радасьць”, у адрозненне ад зборніка “Табе”, – больш цэласная, гарманічная кніга. Яе аснову складае паэма пра Кастуся Каліноўскага, якая складаецца з XII раздзелаў-маналогаў нацыянальнага героя, Мураўёва, Серакоўскага, паўстанцаў-сялян, аўтарскіх выказванняў. Ідэя нацыянальнай незалежнасці цэментуе фактычны матэрыял, менавіта да яе лучыцца ідэя сацыяльнай свабоды. Такім чынам, А. Вольны зрабіў смелы крок – паставіў побач дзве думкі, зрабіў раўнацэнным:

А маскоўскі цар
Сьцэле мякка нам.
Беларусь мая, –
Ёй я ўсё аддам.

Беларусь за ўсё
Вельмі дзякуе...
Ці – Слабодная!
Ці – Нікая!¹⁴

Канешне, падзеі ў творы паказаны даволі прасталінейна, аднапланавая, канфлікт – сацыяльна аголены, грунтуецца на афіцыйнай версіі пра рухаючыя сілы паўстання. Не ўяўляюцца наватарскімі і сімвалічнымі (традыцыйна рамантычнымі, блокаўскія, чаротаўскія) вобразы Ветру, Свабоды, Пятлі, крывавай сечы. Але, нягледзячы на выдаткі часу, паэма засведчыла імкненне паэта аднавіць у мастацкай форме малавядомую старонку нашай гісторыі. І яшчэ А. Вольнаму ўдалося раскрыць трагедыйны характар паўстання, паказаць ахвярнасць і веліч місіі яго правадыра, паяднанне чалавечых душ і сэрцаў з душою свайго заступніка. XI раздзел – “Паўстанцы” – маналог-зварот народа да свайго правадыра, вытрыманы ў стылю сумнай фальклорнай песні:

Эх, Кастусь,
Наш таварыш буяны!
У гэты сіні асеньні вечар
Паглядзі: зарасло ўсё бур’янам
Па шляху да нашага веча.
Паглядзі: вунь дзье зоркі скаціліся,
Воран карканьнем сьціхнуць радзіць,
Нават коні табунамі зьбіліся...
Ой, ды нехта паўстанню здрадзіць.
Мы з табою, вядома, да сьмерці.

¹⁴ А. Вольны, *Чорнакудрая радасьць*, Мінск 1927, с. 10.

З нас ня просіць ніхто:
Пажыць бы...
Снапоў меней на торпах, павер ты,
Чым на хвоях галоў мужычых¹⁵.

Паэзія А. Вольнага, такім чынам, развівалася ў рэчышчы “малад-някоўскай” эстэтычнай праграмы: прасякнутая настроем незадаволенасці, бунту, яна, аднак, не тлумачыла прычыны гэтай незадаволенасці – ні аб’ектыўныя, ні суб’ектыўныя, а яе стваральнік, па сутнасці, заставаўся на пазіцыі фіксатарства асобных падзей і разрозненых, асобных пачуццяў. Мастак стараўся быць незвычайным, непадобным на іншых, унікаць заезджаных шляхоў, але, на жаль, гэта яму не ўдалося. Як і многім яго аднагодкам, што ўспрынялі напавер рэвалюцыйныя лозунгі і паверылі ў лёгкаю перамогу Дабра над Злом. Жыццё аказалася больш складаным і драматычным і ў далейшым паклала на плахі галовы тых, хто ўхваляў новую яву, верыў у будучыню, спяваў гімны перамозе сацыялізму.

Аднак у межах магчымасцей свайго часу і свайго таленту А. Вольны зрабіў ўсё, што мог.

STRESZCZENIE

Anatol Wolny (prawdziwe Ażgirej) – znany białoruski pisarz, poeta i prozaik, działacz kultury. Jego twórczość nie została dotąd dostatecznie zbadana, jak zresztą twórczość wielu jego rówieśników – członków stowarzyszenia „Maładniak”. Artykuł podejmuje próbę analizy i oceny jego wielogatunkowej prozy (felieton, satyra, powieść), wyodrębniając wyjątkowe cechy jego indywidualności twórczej.

SUMMARY

The article is devoted to the creation of talented Belarusian writer who was in repression during Stalin times. The author of the paper pays attention to his prose, gives objective assessment of his novels written in the romantic style. The heritage of one of the beginners of literature in post-revolution time is analyzed in the context of literary processes of the 20th century.

¹⁵ Тамсама, с. 14.

Святлана Бувіна

Брэст

Мастацка-выяўленчая функцыя архетыпа ценю ў рамане Кузьмы Чорнага “Вялікі дзень”

Чалавек па сваёй прыродзе вельмі складаная і супярэчлівая, загадкавая і таямнічая істота на зямлі, якая спрадвечу шукае сэнсу жыцця, шчасця і душэўнай гармоніі. Вынік такіх пошукаў у многім залежыць толькі ад самога чалавека, ад яго думак і дзеянняў. Праз адносіны да навакольнага свету кожны можа праявіць сябе або пазітыўна настроенай, гуманнай асобай, якая імкнецца асэнсаваць і пераадолець дысгармонію свайго жыцця, або асобай, здольнай да агрэсіўных і дэструктыўных дзеянняў. Гэта значыць, што кожны канкрэтны чалавек па сутнасці ўяўляе сабой сінтэз светлага і цёмнага, добрага і злага пачаткаў у сваёй душы. Дваістая прырода чалавека абумоўлівае антынамічнасць яго быцця. Так, непрыняцце чалавекам сябе як гарманічнай цэласнасці адмоўнага і станоўчага, ці свядомае падаўленне аднаго з супрацьлеглых пачаткаў сваёй душы можа прывесці да трагічных вынікаў, да духоўнай і фізічнай гібелі асобы. У свой час вядомы швейцарскі псіхолаг Карл Юнг сцвярджаў, што калі хоць крыху парушыць раўнавагу ў псіхіцы тых людзей, якія нясуць адказнасць за мірнае жыццё свайго народа, свет можа апынуцца ў крыві войнаў, якія, на думку вучонага, і выклікаюцца ўзбуджэннем бессвядомых сіл чалавецтва.

Аналізуючы феномены калектыўнай псіхікі чалавецтва, К. Юнг адзначыў наяўнасць біялагічнай сувязі паміж бессвядомымі працэсамі і актыўнасцю свядомай думкі чалавека. Так, асэнсоўваючы падзеі, якія выклікалі Першую і Другую сусветныя войны, вучоны імкнуўся патлумачыць агрэсіўны настрой нямецкай нацыі праз ўздзеянне на

свядомасць чалавека *архетыпа ценю*, які, на яго думку, бярэ свае вытокі ў прымітыўных разбуральных інстынктах. Цень, паводле тэорыі К. Юнга, адзін з архетыпаў псіхічнай структуры чалавека, які традыцыйна ўвасабляе ўсё негатыўнае, дэструктыўнае, бездухоўнае. Архетып ценю ўяўляецца адзінствам асабістых характарыстык і псіхічных патэнцый, наяўнасць якіх у сабе індывід, звычайна, не ўсведамляе. Няздольнасць убачыць і прызнаць свой цень з'яўляецца прычынай самых розных канфліктаў чалавецтва і вялікіх душэўных пакут асобы. Так, напрыклад, ваяўнічыя інстынкты чалавека з'яўляюцца невыкараняльнымі, таму мірнае існаванне людзей у свеце наўрад ці ўяўляецца магчымым. Таму, на думку вядомага псіхааналітыка, прызнаць свой цень і навучыцца спраўляцца з ім – задача кожнага.

Калектыўнае бессвядомае не паддаецца непасрэднаму ўспрымання, аднак большасць сюжэтаў і вобразаў мастацкай літаратуры ўзыходзяць да сімвалічнага пераасэнсавання архетыпаў, якія захоўваюцца ў бессвядомым кожнай асобы і знаходзяць сваё выражэнне ў трансфармаваным выглядзе ў мастацкіх творах. Архетып змяняецца пад уплывам канкрэтнай індывідуальнай свядомасці, на паверхні якой ён узнікае.

Так, разглядаючы працэс стварэння твораў мастацтва і літаратуры, К. Юнг адзначаў, што *мастацкі твор – не чалавек, а нешта «звышасабістае»*¹, гэта значыць, што бессвядомы план псіхікі чалавека не з'яўляецца пасіўным, а праяўляе сябе характэрным уздзеяннем на свядомасць мастака. Суб'ектыўнае перажыванне пісьменніка цесна звязана з архетыпамі як апырёрынымі формамі псіхікі і адпаведна рэалізуецца праз сімвалічнае вызначэнне ўніверсальных матываў ці архетыпавых вобразаў. Тым не менш, на думку К. Юнга, любая інтэрпрэтацыя архетыпаў застаецца ўсяго толькі інтэрпрэтацыяй: першапачатковае ядро зместу можна толькі паспрабаваць акрэсліць, а не апісаць: *На кожным вітку цывілізацыі ўзнікае неабходнасць шукаць новую інтэрпрэтацыю, прымальную для дадзенай ступені дыферэнцыяцыі свядомасці, каб звязаць усё яшчэ жывое ў нас мінулае з жыццём рэальным. (...) Цяперашні момант са стратай мінулага губляе сваю каштоўнасць і здольнасць да пераацэнкі*².

Раманы ваеннай пары Кузьмы Чорнага («Пошукі будучыні», «Млечны Шлях» і «Вялікі дзень») з'явіліся вынікам глыбокага розду-

¹ К. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэзии*, (у:) К. Юнг, *Психоанализ и искусство*, Москва 1996, с. 17.

² К. Г. Юнг, *Душа и миф. Шесть архетипов*, (у:) К. Г. Юнг, Минск 2004, с. 88.

му пісьменніка аб трагічным жыцці беларускага народа на пачатку ХХ стагоддзя. Чорны шукаў адказ на пытанні, якія заўсёды хвалявалі чалавецтва: якім павінна быць жыццё, каб чалавечы лёс стаў шчаслівейшы? Як знаходзіць у сабе сілы, каб духоўна не зламацца ў час складаных выпрабаванняў і захаваць сваю годнасць і высакароднасць? Разам з тым творца ўважліва даследаваў глебу, на якой узнікаюць нянавісць, варожасць, бесчалавечнасць. Разважаючы над феноменам фашызму, пісьменнік імкнуўся асэнсаваць, якая сіла падштурхоўвае людзей станавіцца рабамі нацыскай ідэалогіі. Літаратуразнаўца Аляксей Пяткевіч трапна заўважыў:

Увага аўтара скіравана ў творах перш за ўсё да ўнутранага свету, душэўнага стану чалавечай асобы. Але пісьменнік дбае не столькі пра лакальныя рухі душы героя, колькі, у канчатковым выніку, пра вялікія ўнутраныя працэсы, якія праяўляюцца ў гісторыі сем'яў, гісторыі пакаленняў, складаных зменах грамадскага жыцця. (...) У нялёгкіх выпрабаваннях, стратах і набытках нацыянальнага жыцця мастак адкрывае вялікі змест чалавечага быцця на зямлі. Такім чынам вымярае, ацэньвае Кузьма Чорны сацыяльныя і маральныя катэгорыі добра і зла, змагаючыся за высокія гуманістычныя мэты³.

Гістарычныя падзеі першай паловы ХХ стагоддзя (рэвалюцыя, войны, узнікненне ідэалогіі фашызму) сталі спрыяльнай умовай выхаду бессвядомага ў сферу свядомасці чалавека, што, у прыватнасці, знайшло сваё ўвасабленне як у еўрапейскай, так і беларускай літаратуры. У такіх выпадках пісьменнік у сваім творы трансфармуе «форму зместу» архетыпа, *якая з'яўляецца ўніверсальнай і захоўвае ў сабе інфармацыю пра агульначалавечыя каштоўнасці, у мастацкі твор, дзе яна становіцца зразумелай чытачу. Асацыяцыі, якія ўзнікаюць у свядомасці чытача падчас чытання таго ці іншага твора, актывізуюць яго генетычную памяць, спрыяюць новаму тлумачэнню знаёмых вобразаў і сімвалаў*⁴.

Улічваючы вышэйсказанае, праз спробу рэканструкцыі архетыпа ценю ў рамане “Вялікі дзень” Кузьмы Чорнага нам убачылася мажлівасць падысці да больш глыбокага і арыгінальнага мастацка-аналітычнага асэнсавання вобразнай сістэмы гэтага твора і яго ідэйна-філасофскага зместу.

³ А. Пяткевіч, *Сюжэт. Кампазіцыя. Характар: Аб прозе Кузьмы Чорнага*, Мінск 1981, с. 155.

⁴ Г. М. Бутырчык, *Архетып у літаратурным творы*, “Веснік Беларус. Дзярж. Ун-та. Серыя 4. Філалогія. Журналістыка. Педагагіка” 1996, № 3, с. 22.

У літаратурных творах, у тым ліку і ў рамане Кузьмы Чорнага, архетып ценю можа быць прадстаўлены традыцыйнымі для мастацкай літаратуры вобразамі *захопніка, заваёўніка, злачынца, здрадніка, кар’ерыста, баязліўца* і г.д. Пры гэтым, даследуючы феномен вайны ў сістэме «захопнік – абаронца», пісьменнік канцэнтруе сваю ўвагу на такіх дамінуючых паняццях, як агрэсія, нянавісьць і помста.

Агрэсіўны стан з’яўляецца неад’емнай часткай чалавечай прыроды. У якой бы форме агрэсія і нянавісьць ні праяўляліся б, яны будуць мэтанакіраваным, наўмысным прычыненнем шкоды іншай жывой істотце. Пра гэта ж і разважае ў сваіх творах ваеннага часу Кузьма Чорны: *Кожны прышэлец ідзе на чужую зямлю не на тое, каб што-небудзь прынесці ёй, а каб сабе з яе ўварваць*⁵. Мэты, якія вызначаюць паводзіны людзей-агрэсараў, бываюць самымі рознымі. Кузьма Чорны ў раманах ваеннай пары добра паказаў, як дзеянні тых ці іншых герояў вызначаюцца імкненнем да самасцвярджэння і дасягнення перш за ўсё эгаістычнай матэрыяльнай выгоды, (напрыклад, вобразы Шрэдэраў, графа Паліводскага, Люцыяна Акаловіча з рамана «Пошукі будучыні», вобразы Ксавэра і Адама Блецкаў, Генрыха Тоўхарта, Эміля Клебера з рамана «Вялікі дзень»).

Згодна з тэорыяй архетыпаў К. Юнга, цень – гэта ўвасабленне неўсвядомленых (негатыўных або станоўчых) якасцей “эга”. Ценевы бок асабістага бессвядомага псіхікі чалавека можа ўтрымліваць карысную, у тым ліку і пазітыўную, для свядомасці інфармацыю. Такой інфармацыяй выступаюць якасці і імпульсы з бессвядомага. Звычайна чалавек адмаўляецца прызнаваць у самім сабе так званыя “недахопы” (напрыклад, жорсткасць, баязлівасць, эгаізм, ляготу, прагу да нажывы і г. д.), але здольны заўважаць іх у іншых людзях. Калі ж чалавек у сваіх думках і дзеяннях арыентуецца на добрае, тады цень, кампенсуючы зыходную супрацьлеглую ўстаноўку свядомасці, праяўляе сябе праз усё негатыўнае, адмоўнае ў асобе чалавека і наадварот. Падобную апазіцыю цёмнага і светлага пачаткаў у душы герояў, дыялектыку добра і зла мы выразна бачым ў рамане “Вялікі дзень” Кузьмы Чорнага. Такая апазіцыя, на наш погляд, выяўляецца праз сімвалічныя вобразы герояў-двайнікоў.

Распаўсюджаны ў літаратуры матыў дваінікоў звязаны найперш з актуалізацыяй старажытнай архетыповай мадэлі спрадвечнай барацьбы супрацьлегласцей: добра і зла, космаса і хаоса, жыцця і смерці,

⁵ Кузьма Чорны, *Збор твораў у 6 т.*, Мінск 1992, т. 6, с. 46. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

верху і нізу і г. д. Гэтая мадэль можа быць рэалізавана ў творы праз міфалагічную структуру “культурны герой – трыкстэр”. У рамане “Вялікі дзень” Кузьмы Чорнага знаходзіць увасабленне адна з форм апазіцыі “герой і яго дваінік”. Мадэль героя і яго дваініка ў творах пісьменніка часцей за ўсё выяўляецца праз самастойныя вобразы, якія могуць існаваць незалежна адзін ад другога. Героі-дваінікі Кузьмы Чорнага, як правіла, увасабляюць неўсвядомленыя або непрызнаныя (у дадзеным кантэксце становячы: працавітасць, дабрыня, шчырасць, адказнасць, сумленнасць, спагадлівасць, здольнасць да спачування, уменне любіць і дараваць і г. д.) якасці герояў твора, таму іх можна разглядаць як метафару непазналага боку душы героя.

Так, вобраз Антона, прыёмнага сына Ксавэра Блецкі, у плане абранай апазіцыі можна разглядаць як сімвалічны вобраз дваініка старога пана Гальваса, Ксавэра і Адама Блецкаў. Вобраз Антона – гэта ўвасабленне невядомага і непазналага ў душы кожнага з гэтых герояў твора, увасабленне іх страху і ўсяго таго, што яны свядома адмаўлялі і не прымалі ў сваім жыцці.

Першая сустрэча пана Гальваса з ужо дарослым сынам Антонам па сутнасці стала для яго сустрэчай з самім сабой непазнаным. Перад панам стаяў не проста юнак – падобная да Цэзары копія, а *жывы дакор сумленню* (226), *жывы напамінак аб яго* [пана Гальваса – С.Б.] *пустым і бескарысна пражытым жыцці* (232). Прызнанне старым Гальвасам бессэнсоўнасці і марнасці свайго жыцця абазначала б для яго прымірэнне са сваім цемем. Аднак ён выказаў жаданне больш ніколі не бачыць Антона, г. зн., адмовіўся прызнаць сябе такім, якім ён быў на самой справе. Генрых Тоўхарт, апантаны прыхільнік ідэі звышчалавека, прычыну незадаволенасці сваім жыццём такіх людзей, як пан Гальвас, бачыў у іх нежыццяздольнасці, бяздзейнасці, пасіўнасці, абыякавасці да ўсяго таго, сярод чаго яны жывуць. *Вы ўсе там не ведалі па чым хадзілі. Якія ж вы можаце быць гаспадары? Вы не ведалі таго, што ваш мужык не можа памідораў вывесці* (256).

Падобны выбар у сваім жыцці зрабіў Ксавэр Блецка. Ён, як і стары пан Гальвас, адмовіўся ад свайго сына Антона. У маладосці Ксавэр ажаніўся з Аміліяй, ахмістрыняй Гальваса, якая чакала ад пана дзіця. На той момант Блецку здавалася, што праз шлюб з гэтай жанчынай ён дасягне ўсяго таго, чаго прагла яго душа: за панскія грошы Ксавэр набыў у старога пана пяцьдзесят дзесяцін самай лепшай зямлі. Для чалавека, які доўгі час марыў мець сваю вялікую гаспадарку і дом, гэта было сапраўдным шчасцем. Аднак за радасць быць гаспадаром на ўласнай зямлі ён вымушаны быў цяпець прысутнасць у сваім

доме нежаданага сына пана Гальваса і Амілі. Апроч непрыхаванай нянавісці да так званага старэйшага сына Ксавэр Блецька нічога не адчуваў. Ён успрымаў Антона як *зло* (231), якое можа некалі стаць сур'ёзнай перашкодай на шляху да шчаслівай будучыні яго ўлюбёнага сына Адама. Блецька марыў праз навуку вывесці малодшага сына ў людзі, на “грашавітую службу”, а блецькаў хутар у будучыні павінен стаць яму моцнай падмогай у жыцці. Бацька марыў, каб Адам стаў адзіным законным спадчыннікам зямлі, хутара. *Можна сказаць, што бацька і сын [Адам – С.Б.] перажылі б знявагу, каб старэйшы спадчыннік гэтага хутара калі-небудзь з'явіўся на хутарскім полі як гаспадар і самастойны работнік. З яго [Антон – С.Б.] даволі было саду і агароду* (230). Вялікі страх развітацца са сваімі марамі стаў для старога Блецькі рэальнасцю, калі пасля вучобы ў горадзе Антон нечакана вярнуўся дадому з цвёрдым намерам быць гаспадаром, а не парабкам на сваёй палавіне. Ксавэр Блецька, як некалі пан Гальвас, выказаў жаданне больш ніколі не бачыць ненавіснага Антона і тым самым адмовіўся ад прызнання хрысціянскага, добрага, станоўчага боку ў сваёй душы: *Ты мне не патрэбен ні як парабак, ні як ты сам!* (236).

Адам Блецька быў малодшым братам Антона. Да юнацкага ўзросту хлопцы, *дзе натуры, зусім непадобныя адна на адну* (229), раслі даволі дружна. Аднак у іх бацькі, Ксавэра Блецькі, былі зусім іншыя намеры. Ён усімі сіламі намагаўся ўстанавіць адчужанасць паміж улюбёнцам Адамам і яго маці Аміліяй і братам Антонам. Блецька хацеў, каб ягоны сын Адам *любіў толькі яго аднаго* і толькі разам з ім, Ксавэрам, *выпешчаў кожны куток свайго пяцідзесяціннага ўладання* (229). Насенне нянавісці, пасеянае бацькам у душы малога Адама, пакрысе ўзыходзіла і набірала сілы. Ён, як і бацька, стаў любіць хутарскую адзілоту, а маці з Антонам рабіліся для яго чужымі людзьмі. Сярод сваіх аднагодкаў ён вызнаваў сябе за лепшага. *Адам Блецька мог умяшцацца ў якую хочаш справу, нават самую брудную, абы-толькі каб паказаць сябе. Ён быў упэўнены сам у сабе і ні разу не прызнаваўся перад сабой у сваіх промахах* (232). Наколькі ж моцна ён ненавідзіць свайго брата Адам упэўніўся тады, калі Антон прыехаў пасля вучобы з горада дадому. Ён не хацеў *кожны дзень бачыць яго* [Антон – С.Б.] *на сваёй дарозе, па якой яму аднаму трэба было б ісці праз усё жыццё. Страшная нянавісць заварушылася ў Адама* (235). У час сваркі, у парыве сляпой злосці і нянавісці, Адам не мог цвяроза разважаць і кантраляваць свае эмоцыі. Малады чалавек схапіў дугу і ўдарыў ёй Антона па галаве. Цёмная нянавісць яго душы, якая доўга чакала свайго часу, стыхійна вырвалася на паверх-

ню яго свядомасці. Толькі ўбачыўшы нерухомую акрываўленую галаву Антона, Адам зразумеў, што *ўсё скончана* (238). Стаўшы братазабойцам, Блецька-малодшы вымушаны быў пакінуць свой родны дом, дзе ён жыў і дзе яму было вельмі добра. Адаму было суджана *існаваць у гэтым свеце, пакутуючы ад страху, што яго засцігне помста за забойства брата* (243). Ён стаў выгнаннікам без надзеі і веры вярнуцца да спакойнага чалавечага жыцця.

Праз некаторы час Адам Блецька, стаўшы лёкаем маладога Цэзары Гальваса, будзе прысутнічаць на пахаванні старога пана Гальваса і маліцца ў касцёле Богу, каб ён даў яму *добра жыць*.

І ніколі так, як цяпер. Ён не адчуваў, што ўсё, што было, ніколі не вернецца. Яго душа цьмяна адчувала, што зараз ляжа ў выкапаную імі магілу ўвасабленне таго, што было раней, і што пачалося на свеце нешта новае, і што ён выйшаў адтуль і наперадзе, а ці скоры, а ці праз многа год, будзе для яго нешта страшнае. І трэба яму пачынаць жыць спачатку, і ці ўдасца гэта жыццё? (245).

Нягледзячы на пакутлівыя перажыванні і нясперпны сум па беззваротна страчаным беспклапотным жыцці, Адам не можа пазбавіцца адчування нянавісці як да Антона, так і да ўсяго навакольнага. Здавалася б, забіўшы Антона, ён пазбавіўся *таго, што перашкаджаў яму* (241), а ў дачыненні да Гальваса, ён *звёў са свету таго, хто ў некаторай меры вісеў над Гальвасавай душой...* (242). Тым не менш, Адам, наадварот, яшчэ больш пакрыўдзіўся, абазліўся на ўвесь вялікі свет, бо пасля забойства яму *прыйдзецца шукаць ужо не жыцця, а хлеба. Але пакуль што трэба паказаць тут, як моцна ён ненавідзіць усіх тых і ўсё тое, што ён пакінуў за сваімі плячыма. Сваю нянавісць ён (...) не растраціў за сваю сумную дарогу* (241).

Для пана Гальваса, Ксавэра і Адама Блецькаў Антон Блецька з'яўляецца сімвалічным люстрам іх душаў, гледзячыся ў якое, кожны з іх бачыць сябе яшчэ непазнанага. Вобраз Антона ўвасабляе светлы пачатак у душы кожнага з гэтых герояў, чыстае сумленне. Гэты вобраз у творы Чорнага з'яўляецца своеасаблівым сімвалам духоўнага ачышчэння і прасвятлення, да якіх павінен прыйсці кожны чалавек.

Старому пану Гальвасу вельмі складана было прызнацца сабе, што ён слабая, бяздзеяная істота, якая ўсё жыццё жыла з усяго гатовага. Яму страшна ўсведамляць, што і ягоны сын Цэзары паўторыць жыццёвы шлях бацькі. Толькі напрыканцы жыцця пан Гальвас зрабіў спробу пераасэнсаваць пражытае. Аднак прычыну сваіх “няшчасцяў” гэты чалавек быў схільны бачыць у знешніх абставінах, у іншых лю-

дзях, а не ў самім сабе. Так, у спрэчцы з Генрыхам Тоўхартам яго сын, Цэзары Гальвас, сказаў, што прычынай няшчасцяў яго бацькі сталі такія людзі, як Тоўхарт, якія прывыклі мець асабістую выгоду за чужы кошт.

Ужо ў Нясвіжы, у эміграцыі, перад смерцю мой бацька ад смутку пачаў прадумваць усё сваё жыццё. І многа разоў гаварыў тое, чаго я не хацеў слухаць і што мае душы не кранала. Ён крычаў у мае вушы, што, калі ён бяднеў, яго ўпраўляючы Тоўхарт багацеў і проста краў у яго грошы. Гэта было яму лёгка, бо праз яго рукі ўсё ішло. Мой бацька толькі перад смерцю дадумаўся пра гэта! Можна гэта і была тая прычына, з-за якой наша фамілія апошнімі гадамі перад вайной так шпарка кацілася да беднасці (255).

Вельмі трапную характарыстыку пану Гальвасу і яго бессэнсоўна пражытаму жыццю даў Максім Астаповіч. У вобразе гэтага героя ўвасоблены, паводле аўтарскай канцэпцыі, лепшыя рысы беларускага народа: добразычлівасць, шчырасць, працавітасць, памяркоўнасць, разважлівасць і г.д.

Мы з табой, Марына [дачка Максіма Астаповіча – С.Б.], цяпер будзем жыць лепш за тое, як жыў раней Гальвас. Бо ў яго было горла шырокае. Ён пачаў быў бяднець, і ўсё яму на свеце чорна здалася. Каб гэта на сапраўднага чалавека, які мае залатыя рукі, – дык як тут бяднеў гэты Гальвас? Ён яшчэ чорт ведае колькі ўсяго мог бы аддаць людзям. Былі ў яго лясы, якіх ён і сам ніколі не бачыў. Але рукі ў яго былі мёртвыя, яны толькі былі яму на тое, каб насіць на іх пярсцёнкі (281).

Праз гэтага героя аўтар даводзіць, што жыццё пана Гальваса, яго няспыннае імкненне да матэрыяльнага дабрабыту, да камфортнага існавання, было пазбаўлена пазітыўнага і стваральнага сэнсу. Жыццё з працы сваіх рук і атрымліваць ад гэтага вялікае задавальненне, рабіць дабро, не чакаючы за гэта падзякі, жыццё у вялікай згодзе са сваім сумленнем – вось тое сапраўднае жыццё, ад якога свядома адмовіўся не толькі Гальвас, але і Блецькі.

Ксавэру Блецьку і ахвяры яго выхавання нянавісцю, сыну Адаму, уяўлялася, што Антон – гэта не толькі вялікая перашкода на шляху да іх бяхмарнага шчасця на ўласнай зямлі. У вобразе Антона, па іх адчуваннях, увасоблена тое, што Ксавэр і Адам не прызнавалі і адмаўлялі ў жыцці: дабрыня, шчырасць, бескарыслінасць, любоў да бліжняга.

Такім чынам, і Гальвас і Блецькі пазбавілі сябе магчымасці стаць шчаслівымі людзьмі, адмовіўшыся прызнаць за сабой грахі і няжыццяздольнасць сваіх жыццёвых прынцыпаў. Яны не здолелі жыць

па-хрысціянску, у згодзе з сумленнем, таму і страцілі мажлівасць дасягнуць адчування спакою і ладу ў душы.

Вобразам Марыны Астаповіч пісьменнік ускладняе псіхалагічны партрэт Адама Блецкі, чалавека, які прыняў веру-ідэалогію немца Тоўхарта, а ў час Вялікай Айчыннай вайны пайшоў на службу да фашыстаў. У дачыненні да Адама вобраз Марыны, на нашу думку, мэтазгодна разглядаць як адзін з мажлівых варыянтаў рэканструкцыі архетыпа ценю, як вобраз двойніка, звязанага са сферай свядомага і падсвядомага Блецкі-малодшага. Самастойны, не створаны фантазіяй Адама вобраз дачкі Максіма Астаповіча ў дадзеным кантэксце адлюстроўвае і фіксуе не столькі цёмны, адмоўны бок, колькі светлы, пазітыўны бок душы Адама. Вобраз Марыны можна разглядаць як сімвалічны вобраз трансфармаванага сумлення Блецкі.

Сумленне з'яўляецца адным з тых феноменаў бессвядомага чалавечства, які дазваляе ў пэўнай меры праявіцца дваістай, супярэчлівай прыродзе чалавечай душы. Гэты маральна-псіхічны механізм вызначае здольнасць асобы да актыўнага самапазнання, самакантролю і самаацэнкі сваіх адносін да навакольнага свету. Безумоўна, у кожнага чалавека ёсць сваё суб'ектыўнае ўяўленне аб тым, што ёсць зло, а што – добра, што з'яўляецца або не з'яўляецца справядлівым, маральным, духоўным, узвышаным, прыгожым і г.д. Зыходзячы з такога разумення аб маральна-этычных каштоўнасцях, чалавек кіруецца ў сваім жыцці адпаведнымі маральнымі (амаральнымі) прынцыпамі і каштоўнасцямі арыенцірамі. У гэтым сэнсе слухнай нам падаецца думка К. Юнга, які сцвярджаў, што ў большасці індывідуальных выпадкаў сумленне абазначае псіхічную рэакцыю на навакольную рэчаіснасць або свядомае адхіленне ад маральнага кодэкса. Гэтая рэакцыя падобная да першабытнага страху перад незвычайным, невядомым, а таму “амаральным”. Такія паводзіны з'яўляюцца інстынктыўнымі⁶.

У Кузьмы Чорнага сумленне, як этычная якасць, з'яўляецца важным паказчыкам маральнасці кожнага з яго герояў раманаў ваеннага часу, у тым ліку і ў рамана “Вялікі дзень”. Так, на думку Міхася Тычыны, у рамана “Пошукі будучыні” (1943) героі-беларусы невыпадкова *выступаюць пад імем сумлічан (ад слова – сумленне). Гэтыя про-*

⁶ К. Г. Юнг, *Совестъ с психологической точки зрения*, (у:) К. Г. Юнг, *Аналитическая психология: Прошлое и настоящее*; К. Г. Юнг, Э. Одайник, Дж. Хаббэк; сост. В. В. Зеленский, А. М. Руткевич, Москва 1995, с. 97.

*стыя людзі адчуваюць сваю асабістую адказнасць за ўсё, што робіцца ў свеце, і свае ўчынкі вымяраюць вялікаю мераю чалавечнасці*⁷.

Праяўленне архетыповага вобраза сумлення выразна бачыцца на прыкладзе лёсу Адама Блецкі, аднаго з адмоўных герояў рамана Кузьмы Чорнага “Вялікі дзень”.

Адразу пасля забойства зводнага брата Антона Адам Блецка, не жадаючы быць злоўленым і пакараным, вырашыў пакінуць родны хутар. Некалькі дзён безнадзейнага бадзяння паблізу свайго дома, страх сустрэцца з людзьмі ператварылі Адама ў схуднелую, касматую, страшную істоту, якой кіравала адзінае жаданне – выжыць. *Адным сваім выглядам ён мог навесці жах на чалавека. Не то што думка, а інстынкт яго працаваў увесь час вельмі востра* (239). Блецка добра ўсведамляў, што праз свой жахлівы ўчынак ён пазбавіўся магчымасці жыць так, як жыў дагэтуль. Ён згубіў права на шчаслівую будучыню, а тое, што яму засталася – гэта неабходнасць *нейк інакш жыць* (238). Герой рамана апынуўся ў складанай сітуацыі выбару: як жыць далей? чаго шукаць у вялікім свеце? на што спадзявацца? якімі шляхамі ісці да свайго шчаслівай будучыні? якімі жыццёвымі прынцыпамі кіравацца ў дасягненні пастаўленай мэты? Першаступенным для Адама Блецкі аказаўся маральны выбар быць ці не быць чалавекам сумленным. Менавіта ў такім душэўным стане разгубленасці, страху, нявызначанасці Блецка ўпершыню сустрэўся з Марынай Астаповіч.

Нясцерпны голад прымусіў Адама рушыць у хату Астаповічаў, каб знайсці там сабе што-небудзь паесці. Апынуўшыся ў доме, ён пачаў набіваць свой паходны мяшок кілбасамі і сырамі, якія былі развешаны ўздоўж сцяны на цвіках. Аднак раптам Блецка пачуў нечыя крокі. Гэта была Марына. Аўтар твора свядома падкрэслівае ў яе знешнім выглядзе *рысы бесклапотнай найўнасці* (240), шчырасці, адкрытасці, якія мелі непасрэднае дачыненне да стану яе душы. Нават знешні выгляд Марыны падаецца пісьменнікам як поўная супрацьлегласць Адама. Пасля гэтай сустрэчы Блецкам авалодаў змрочны смутак, і *пачало запаноўваць прасвятленне ў думках* (241). Беспрычыннае, на першы погляд, адчуванне Адамам невытлумачальнай трывогі і смутку можна разглядаць, як заяўку аб сабе неўсвядомленага боку душы героя – сумлення. Сумленне тут – гэта ўнутраны голас “Я”-лепшага, які не дае спакою, душэўнай раўнавагі герою рамана, мучыць яго. *Адам Блецка аслупянеў ад страшнага смутку, які адразу задушыў яго.*

⁷ М. А. Тычына, *Кузьма Чорны. Эвалюцыя мастацкага мыслення*, 2-е выд., Мінск 2004, с. 112.

На адзін, самы найкарацейшы, момант у яго ажылі далёкія адзнакі свядомасці і жудаснае адчуванне ва ўсёй сваёй паўнаце, што дзеля яе, дзеля гэтай істоты, можна аддаць нават усё сваё жыццё (240). Ён узяў на сваю душу вялікі і страшны грэх – забойства чалавека, аднак Блецька не збіраецца раскайвацца ў зробленым. Замест гэтага Адам выпешчвае ў сваёй душы салодкае адчуванне нянавісці, жаданне помсціць за тое, што ўсё так далёка, за тое, што ён не стаў вышэй над ўсім – за ўсё да ўсяго нянавісьць! (260).

Адзіным, што цяпер цешыла яго душу, была надзея вярнуцца ў родны Дом. Аднак вяртанне Блецькі ў свой Дом трэба разглядаць як вяртанне героя твора да ўсяго таго, што ён меў і пра што марыў да забойства брата. Па сутнасці, Блецька неўсвядомлена імкнецца дасягнуць стану душэўнага спакою, раўнавагі і гармоніі, сімвалам чаго выступае ў рамане вобраз Дома. Менавіта вяртанне ў Дом, на Радзіму, павінна стаць лёсавызначальным момантам у жыцці Адама Блецькі. Ці здолее герой праз пакаянне наблізіцца да пазнання спрадвечных духоўных і маральных каштоўнасцей чалавецтва, прыняць родны Дом як “свой”? Тым не менш, ціхі, але настойлівы голас сумлення пераследаваў злачынца. Асабліва моцна ён гучыць тады, калі ў душы героя з’яўляецца адчуванне ўседазволенасці, імкненне дзейнічаць без якіх-небудзь маральных абмежаванняў. У дадзеным выпадку сумленнем кантралююцца свядомыя дзеянні Блецькі. Марына была як *цэнтр яго смутку, як пункт, куды ўсё імкнецца, – вырастала перад ім постаць той самай, якую ён так неспадзявана напаткаў і напалохаў, калі зрываў з цвікоў на сцяне яе дома кілбасы і сыры. Яна, толькі яна! І не будзе яму без яе спакою! Ён яе ведаў змалку і не разумей, чаму яшчэ ў тыя часы, калі забіў брата, кожны раз пры спатканні з ёю траціў раўнавагу душы (260).*

Паводле тэорыі бессвядомага К. Юнга, калі адсутнічае спецыфічнае адчуванне ў душы пакут сумлення, у сне можа ўзнікнуць пэўны сімвалічны вобраз. Так, у рамане вобраз Марыны Астаповіч пачынае з’яўляцца Адаму Блецьку ў сне. Сон, звычайна, нясе для свядомасці героя важную інфармацыю. Чым больш Блецька-малодшы адыходзіў ад спрадвечных духоўных, хрысціянскіх асноў жыцця чалавецтва, тым часцей ва ўяўленні героя з’яўляўся вобраз Марыны. *У яго дрымоце зноў з’явілася яна. Як прывід, як пакута яго жаданняў, далёкая і страшная цяпер яму. (...) За поўнач ён вярнуўся ў сваю прыбудойку. І пад дзень зноў явілася яна мучыць сваёй чужасцю. І цяпер ужо кожны дзень яна ўставала ў яго думках (262).* Марына – сумленне – гэта нябачны сведка, кантралёр кожнай яго думкі, кожнага ўчынка героя.

Менавіта праз пакуты сумлення, як паказаў у рамане Кузьма Чорны, у героя з'яўляецца магчымасць зазірнуць сабе ў душу і задаць пытанне: а ці так трэба жыць? а ці па-людску я раблю? Так, вяртаючыся праз доўгія гады з выгнання, бязмэтнага блукання па свеце ў пошуках шчасця, Адам Блецка адчуў радасць, што дасягнуў жаданае мэты – вярнуўся домоў. Вяртанне на радзіму вельмі ўсхвалявала яго душу. Здавалася, што лёс даў яму яшчэ адну магчымасць пераасэнсаваць раней перажытае і пачаць жыць у згодзе са сваім сумленнем.

На твары яго было больш радасці, чым трывогі, і хоць ён быў увесь самае закончанае чаканне, па ім не відаць было, што ім уладае якая б там ні была нецярплівасць. Нават магло здавацца, што гэты чалавек дасягнуў нейкай свае мэты... (...) Прагнымі вачыма ён глядзеў у кару суседняга дрэва, і нейкая глыбокая, застылая думка ўсё выразней згущала сваю пачаць на яго твары. Пасля ён быццам бы пачаў *глядзець сам у сваю душу*, такі нерухомы і невыразны рабіўся яго позірк. Можна, нават ён марыў. Усё больш ён *уваходзіў у самога сябе* (298).

Аднак замест чаканага спакою ў яго душы з новай сілай пачало ажываць пачуццё трывогі і безнадзейнасці. Блецка з непрыязню думаў пра тых людзей, хто тут, на яго радзіме, жыў сумленным людскім жыццём, права на якое ён згубіў яшчэ ў маладыя гады, забіўшы свайго брата. Усё роднае, блізкае, добра знаёмае пачало ўспрымацца ім як чужое, не вартае шкадавання.

Усё, што было перад яго вачыма, было раней ім тут няведанае. Яно стала на касцях яго ранейшага жыцця тут. Нават жа і дома таго, да якога ён так праз многа год імкнуўся, ужо няма на свеце. І ўсё тут інакшае і чужое, і нічога ён тут не ведае. І ці вернецца тое ранейшае, так патрэбнае яго душы? Ці знойдзецца тое, што ён калісьці страціў? І ці давядзецца пачаць спачатку сапраўднае жыццё? (303).

Вяртанне ў Дом не прынесла герою чаканай палёгкі, яго, як і раней, *раз'ядалі супярэчлівыя думкі* (303). Адаму Блецку было наканавана пазнаць самога сябе і прыняць або не прыняць сябе такім, якім ён быў. Герой рамана прадчуваў, што доўгачаканая сустрэча з Марынай Астаповіч павінна вызначыць далейшы яго лёс. *І хоць да канца не было ў яго веры, што ўсё вернецца такое, якое было і што застыла ў яго душы без руху, як яго адзінае жаданне, але была ў яго надзея. (...) У душы яго шчымела, усё гняло яго...* (373). І ўсё ж пакуты сумлення, смутак па страчаным не пакідалі яго. Ubачыўшы дачку Максіма Астаповіча, Адам Блецка адчуў *“непераможную чужасць”, смяртэльным*

холадам напоўнілася ўся яго істота (390). Адам зразумеў, што яго мары вярнуцца да такога жыцця, якое было ў гады яго маладосці, аказаліся пустымі, бо двойчы на свеце нічога не паўтараецца. *Смутах яго кончыўся страшнай злосцю, і ніколі нікога і нічога на свеце ён так не ненавідзеў, як з гэтай хвіліны ненавідзеў Марыну. Гэта была яго патапаная пад ногі мара* (390). Нянавісць да Марыны была настолькі моцная, што Адам Блецька прагнуў толькі помсты.

Вялікі смутак душы Блецькі – гэта пакуты сумлення героя. Так падсвядомае Адама перадае ў яго свядомасць “пратэст”, непрыняцце яго такім чалавекам, якім ён быў у жыцці. Самым страшным было тое, што Блецька не адчуваў і не прызнаваў за сабой ніякай віны, нават больш – за свае “няшчасці” ён гатовы быў ненавідзец увесць белы свет. У рамане Кузьма Чорны паказвае паступовы шлях маральнай дэградацыі героя, які крок за крокам, учынак за ўчынкам ішоў да сваёй духоўнай гібелі. Сустрэча з Марынай, яго персаніфікаваным сумленнем, аказалася для Адама лёсавызначальнай. Блецька, апынуўшыся адзін на адзін з жанчынай, якую ён кахаў, атрымаў апошнюю магчымасць быць максімальна шчырым і адкрытым з сабой, каб зразумець, чаго прагне яго душа. Не прыняўшы Марыну такой, якой яна стала, Блецька не змог, не захацеў прыняць страшнай праўды жыцця: шчаслівага і бесклапотнага мінулага ўжо не вярнуць, а дзеля будучыні трэба будзе пераасэнсаванне погляды і адносіны да жыцця і раскаяцца ў сваіх грахах. Гэтая праўда, па сутнасці, датычылася абодвух Блецькаў – Ксавэра і Адама. Усё ў жыцці вяртаецца на кругі свае. Так адбылося і з сынам Ксавэра Блецькі.

Пасля вяртання Адама дадому Ксавэр, яго бацька, зразумеў прычыну душэўнага неспакою сына. Падчас цяжкага і неспакойнага сну сына Ксавэр пачуў з яго вуснаў імя Марыны.

Ксавэр жажнуўся: ён зразумеў горкую праўду, што ў дадатак да ўсёй іншай бяды маладосць і спеласць яго Адама праходзіла і прайшла ў вечным смутку па жанчыне. Ён сам ведаў: выпадковыя жанчыны не задушальны гэтага вечнага смутку. Вялікая крыўда за самога сябе апанавала ім. Як ён калісьці ненавідзеў Амілю! І ахвяру сваю ён прынёс дарма: і зямлі тае няма, і жыцця таго няма, і маладосць была атручана, і нават цяпер, у яго паважання гады, па ўсёй істоце ляжыць пагане адчуванне колішняга душэўнага голаду. Ён і цяпер адчуў раптам душэўны голад. У душы было пуста. І чым напоўніць яе? (314).

З таго часу, як Адам Блецька пакінуў свой родны дом, ён пастаянна адчуваў вялікую душэўную трывогу і смутак. На думку М. Тычыны,

смутак Адама ўключаеца ў лік актыўных псіхалагічных прычын, якія прывялі яго ў лапы фашыста Гоўхарта. Гэта не проста смутак па каханай, які не магло заглушыць сустрэчы з выпадковымі жанчынамі, гэта не толькі смутак па родных мясцінах, па дому. Гэта смутак па страчаным назаўсёды жыцці, якое магло быць шчаслівым...⁸. Лёсамі і Ксавэра і Адама пісьменнік паказаў, што пражыць жыццё ў вялікай нянавісці, у адмаўленні спрадвечных хрысціянскіх прынцыпаў дабрыні і любові да свайго бліжняга і быць пры гэтым шчаслівым проста немагчыма. Жыццё, блуканне, выгнанне не прынеслі Адаму жаданага шчасця. Гэты чалавек так і не зведаў у сваім жыцці ні асалоды ад працы на ўласнай гаспадарцы, ні вялікай радасці кахання, нават у памяці сваіх аднавяскоўцаў ён быў толькі забойцам. Усведамленне сваёй нікчэмнасці і непатрэбнасці з'явілася адной з прычын яго нянавісці да людзей і жыцця і непераадольнага жадання помсціць. *Шмат хто з іх [аднавяскоўцаў – С.Б.] яшчэ памятае яго. Яны і не ўспаміналі ніколі яго, можа, нават пляваліся, успамінаючы яго, для іх ён быў толькі забойца брата і больш нічога. І кожны з іх напэўна тады аддаў бы яго ўладзе, каб яго судзілі. Але ён выжыў і вярнуўся і можа зрабіць з імі што хоча. У яго аж галава кружылася. І вялікая стала яму асалода ад свае адзіноты. Доўга ён тут стаяў і чуў, як плакала ў млыне дзіця.*

З таго часу ён кожны позні вечар прыходзіў ціхым у гэтае месца [да млына – С.Б.] піць сваю асалоду (390–391).

Сваё шчасце Адам Блецька вырашыў шукаць праз няшчасце іншых людзей, добра засвоіўшы жыццёвы прынцып свайго настаўніка Генрыха Гоўхарта: *Толькі плюючы на чужое, дойдзеш да свайго*. Пры гэтым Блецьку не вельмі цікавіла тая дробязь: усё, што ён зараз лічыў чужым, было некалі сваім, блізкім, родным.

Калі тут усё гарэла і рвалася, ён [Адам Блецька – С.Б.] перажываў шчасце. Ідзе ў нябыт тое, што тут з'явілася без яго і што змяніла выгляд таго яго кутка, аб якім ён увесь час думаў. Некалькі гадзін ішло гэтае спустошанне, і яно варочала яго да жыцця. А тое сапраўднае жыццё было ў яго толькі тады, калі нічога гэтага, што цяпер гарыць, тут не было (314).

Так, праз адносіны Блецькі-малодшага да Радзімы, Дома, у шырокім сэнсе гэтых паняццяў, выразна праяўляецца архетыповая апазіцыя свой-чужы, якая, набываючы ў творы этычны сэнс і ацэначны

⁸ М. А. Тычына, Кузьма Чорны. *Эвалюцыя мастацкага мыслення*, Мінск 2004, с. 174.

характар, становіцца сродкам мастацкай характарыстыкі героя рамана. Адносіны свой-чужы ў дадзеным кантэксце ўвасабляюць няспынную барацьбу супрацьлегласцей у душы героя, полюсы яго духоўных памкненняў рабіць дабро, быць сумленным, або стаць вялікім грэшнікам, несучы зло ў свет. У гэтым сэнсе значымі (Дом – Сям’я – Радзіма) з’яўляюцца духоўныя канстанты быцця чалавецтва, арыентуючыся на якія не толькі Адам Блецька, але і іншыя героі рамана “Вялікі дзень”, робяць свой жыццёвы выбар: духоўна ўзвысіцца або апынуцца на шляху духоўнай дэградацыі.

Раман Кузьмы Чорнага “Вялікі дзень” з’яўляецца спробай мастацка-філасофскага асэнсавання гістарычных падзей першай паловы XX стагоддзя. У дадзеным рамане пісьменнік *разгортвае панараму глабальнага сутыкнення Добра і Зла*, дзе Беларусь *успрымаецца аўтарам як гістарычная арэна, на якой сутыкаюцца супрацьлеглыя сілы*⁹. Сапраўды, спрадвечная барацьба супрацьлегласцей, добра і зла, светлага і цёмнага пачаткаў дасягае свайго піку асабліва ў часы крывавых войнаў, калі чалавецтва вымушана рабіць лёсавызначальны выбар на карысць добра або зла. Нам падаецца, што Кузьма Чорны, разважаючы над феноменам фашызму, імкнуўся падысці да разумення той сілы, якая падштурхоўвае людзей адварнуцца ад спрадвечных, хрысціянскіх асноў быцця чалавецтва і стаць заложнікамі сваіх амаральных, антыгуманных ідэй. Уважліва даследуючы вытокі і прычыны не столькі ўзнікнення, колькі актывізацыі ў чалавечай душы нянавісці, варожасці, прагі знішчаць, забіваць сабе падобных, Кузьма Чорны звярнуўся ў рамане да асэнсавання актуальнай і ўніверсальнай праблемы чалавечай маральнасці. Па сутнасці, пісьменнік-філосаф імкнуўся знайсці адказ на пытанне: чаму ці то ў будзённай жыццёвай мітусні, ці то ў часы вялікіх сацыяльных пераўтварэнняў, у імкненні да лёгкага, бесклапотнага жыцця чалавек перастае жыць у згодзе з людзьмі і са сваім сумленнем? Адказ на гэтае пытанне, як паказаў у рамане аўтар, у першую чаргу трэба знаходзіць у хрысціянскай дабрачыннасці, маральнасці і сумленнасці. Дзеля гэтага спасціжэння Кузьма Чорны засяроджвае пільную ўвагу на выяўленні ўнутранай, духоўнай сутнасці кожнага з герояў твора. Менавіта таму, на наш погляд, у рамане “Вялікі дзень” спроба рэканструкцыі архетыпа ценю як аднаго з мастацка-выяўленчых прыёмаў адлюстравання духоўнага свету чалавека мае выніковую рэалізацыю.

⁹ М. Тычына, *Цана прароцтва*, (у:) К. Чорны, *Выбраныя творы*, Мінск 2000, с. 22.

Яшчэ адным з мажлівых варыянтаў рэканструкцыі архетыпа ценю ў рамане Чорнага з'яўляюцца сімвалічныя вобразы герояў-двайнікоў Марыны Астаповіч і Антона Блецькі. Яны, як мы пераканаліся, з'яўляюцца трансфармаванымі вобразамі-матывамі сумлення пана Гальваса, Ксавэра і Адама Блецькаў. У дадзеным кантэксце архетып ценю ўяўляе сабой не дэструктыўны пачатак, а, наадварот, свядома непрызнаны пазітыўны пачатак чалавечай душы. Кожны з вышэй названых герояў твора знаходзіцца ў стане псіхалагічнага, душэўнага крызісу, выйсце з якога, на думку аўтара рамана, бачыцца ў прызнанні герояў сябе такімі, якія яны ёсць на самой справе, ва ўсведамленні свайго другога "я", у прымірэнні са сваім ценем.

STRESZCZENIE

W artykule, poświęconym powieści Kuźmy Czornego „Wielki dzień”, główną uwagę skierowano na literacko-filozoficzne odczytanie wydarzeń historycznych pierwszej połowy XX w., w tym zrozumienie fenomenu nazistowskiej filozofii i psychologii. Przez rekonstrukcję archetypu cienia jako jednego z artystyczno-obrazowych chwytów odzwierciedlenia świata duchowego człowieka podjęto próbę głębszej analizy obrazowości utworu i jego treści ideowo-filozoficznej.

SUMMARY

In the article devoted to the analysis of the novel by Kuzma Chorny "Great Day" the author focuses on the artistic and philosophical reflection of the historical events of the first half of the 20th century. Understanding the phenomenon of Nazi philosophy and psychology is of the author's particular interest. After the reconstruction of the archetype of the shadow as one of the methods of fine arts and the reflection of the spiritual world of man, the author tries to analyze figurativeness of the literary work, and its ideological and philosophical content.

Мікола Мікуліч

Мінск

Духоўна-ірацыянальная стылявая плынь у паэзіі Заходняй Беларусі

У складаным спектры мастацкіх пошукаў і развіцця заходнебеларускай паэзіі асобнае месца належала духоўна-ірацыянальнай стылявой плыні. Яна была звернута да асэнсавання духоўна-філасофскіх, сацыяльна-маральных і душэўна-псіхалагічных аспектаў узаемадзеяння чалавека і рэчаіснасці, асобы і сусвету, да пазнання глыбінных асноў жыцця, яго складанай і супярэчливай унутранай сутнасці. Гэтая плынь утварала своеасаблівую сакральна-містычную прастору, якая вызначалася энергетычным зарадам рэлігійнасці, раскрыццём духоўнага зместу падсвядомага.

Творчасці паэтаў духоўна-ірацыянальных памкненняў быў уласцівы характар апазіцыі заходнебеларускай рэчаіснасці з яе грубай эмпірычнасцю і ўтылітарызмам, несправядлівасцю і прыгнётам. Сацыяльна-гістарычная абумоўленасць жыцця цікавіла іх у значна меншай ступені, чым прадстаўнікоў папярэдніх стылявых плыняў, а то і зусім не цікавіла. Ідэйны, грамадска-палітычныя аспекты імі фактычна не распрацоўваліся. Прадстаўнікі гэтай плыні адмаўлялі прынцыпы падпарадкавання паэзіі і ў цэлым літаратуры і мастацтва пэўнай сацыяльнай місіі, у прыватнасці, мэтам і задачам заходнебеларускай грамадска-ідэалагічнай барацьбы, народна-вызваленчага руху, лічылі іх цалкам самадастатковай духоўна-эстэтычнай субстанцыяй і каштоўнасцю.

Вельмі паказальнай у гэтым плане з'яўляецца асоба Казіміра Сва-
яка (сапр. – Кастусь Стэповіч) (1890–1926) – аднаго з пачынальнікаў
духоўна-ірацыянальнага стылю, творчасць якога вызначалі асаблівас-

ці містычнага, інтуітыўна-экстатычнага ўспрыняцця свету. Яго грамадска-эстэтычны ідэал вырастаў і фарміраваўся на аснове рэлігійных поглядаў, глыбокага ўсведамлення хрысціянскіх маральна-філасофскіх каштоўнасцей. З’яўляючыся каталіцкім святаром, К. Сваяк сцвярджаў духоўную сутнасць быцця як аснову дабра, ісціны і красы ў сусвеце. Яго мастацкае мысленне абумоўлівалася імкненнем да пераадолення зямнога і прыроднага пачаткаў, таго, што прынята разумець пад паняццем “фізічнага эгаізму”, жывілася дабратворнай энергіяй любові, верай у сілу і несмяротнасць духу, маральнае ўдасканаленне чалавека і гармонію сусвету. Шырокай грамадскай няпраўдзе, сацыяльнай несправядлівасці і нацыянальнаму ўціску, бедам і няшчасцям народнага асяроддзя паэт супрацьпастаўляў становячы рэлігійна-хрысціянскі ідэал, перастварэнне жыцця ў любові і веры ў Царства Божае, высокую Божую праўду і свабодную згоду і адзінства.

Лірычны герой адзінага зборніка К. Сваяка “Мая ліра” (1924) дарэшты прасякнуты памкненнем да Бога, пазнаннем Яго высокай змештаваўтваральнай сутнасці (*Ледзь толькі блысьне на небе зарніца, / Дух мой, о Божа, на Цябе чакае*), прагне Яго, як *дожджу травіца*. Ён сумуе па Богу, шукае Яго ў “дарозе блуднай”, *ў сухой зямельцы бязводнай і труднай, / Залітай жагай палудняга сонца*, багаславіць Яго “*дзівы ў формах праявы і ў зьменах часу*”. *Шляхам цяжкім жыццё агартаю, / Руку цалую Твайго змілаваньня*, – чытаем у вершы “Песьня на псалм 62”, – *Твой Огляд вечны гімнам апеваю / І веру сёння ў духа змёртвыхстаньне*¹.

На думку К. Сваяка, усе зямныя і нябесныя з’явы і прадметы знаходзяцца ў працэсе свабоднага руху, узаемадзеяння і ўзаемапрапікання, падпарадкаваны пэўнаму і выразнаму касмічнаму ўсёадзінству, універсальнаму сусветнаму сэнсу, увасабляюць існаванне непадзельнай сусветнай ідэі. Якраз пазнанне вялікай і вечнай таямніцы, сусветнай ідэі, як духоўнага адзінства і ўзаемазвязанасці ўсяго з усім, гэтак званай цэласнасці прыватнага, калі адно адлюстроўваецца, рэалізуе свой патэнцыял у другім, атрымлівае ў ім свой працяг і развіццё, з’яўляецца галоўным прадметам чалавечага жыцця. Лірычны герой паэта імкнуўся да асэнсавання аб’ектыўна-матэрыяльных і суб’ектыўна-ідэальных частак і элементаў сусветнага цэлага, да ўзаемапрапікання і свабоднага існавання з імі. Натуральна, ён адчуваў на сабе ўздзеянне гэтага сусветнага цэлага (*Пульс живога ўсёсвету, твор-*

¹ К. Сваяк, *Мая ліра*, Вільня 1924, с. 6.

чы шопат чую...) і ў той жа час, рэалізуючы яго, сам уплываў на шматлікія навакольныя з’явы і працэсы. Цікавую і незвычайную, як у духоўным, так і мастацкім плане, карціну назіраем, напрыклад, у вершы “Душа мая”:

Матыль пышнакрылы купаецца ў зорах,
З праменьняў сатканых, купаецца ў морах
З вадою цудоўнай. У неба ўзлэтае
Арлом сьветавідам – і ў пекла спадае².

Тут не толькі адно не выключае другога, а, наадварот, прадугледжвае яго, салідарызуецца з ім, прадугцыруе яго развіццё і функцыянаванне. Адзінкавае і прыватнае існуюць на шырокай усеагульнай аснове, падпарадкоўваюцца высокай творчай сіле, прыроднай волі, касмічнаму розуму – Провіду Божаму. Верш прасякнуты адчуваннем усеабдымнай і ўсеагульнай адухоўленасці сусвету, напоўненасці яго цеплынёй і пяшчотаю, дабрынёй і любоўю. Ён сцвярджае светланосны пачатак, ідэю вечнага духу, які знаходзіць сваю рэалізацыю ў з’явах і прадметах матэрыяльнага свету, увасабляе прыныш “станоўчага ўсёадзінства”, актыўнасць і дзейнасць гарманічнага цэлага. Мабыць, асаблівай зместавай насычанасці і пераканання аўтарская думка дасягае ў апошній страфе твора:

Сьвет чароўны-цудоўны мяне ўзяў ў абоймы,
Напаіўшы адвечнай журбай ідэалу,
Твораў дзіўных усюды віджу цэлы плеймы
І чую над сабою ўсебыту навалу³.

Сэнсатворны змест і значэнне любой з’явы К. Сваяк успрымаў і разумеў як яе ўнутраную звернутасць да сусветнай ідэі, абсалютнай ісціны. Ён адмаўляў прыватную адасобленасць і злосць, эгаізм і карысць у жыцці чалавека і грамадства, а тым больш адкрытую барацьбу і супрацьстаянне, да якіх заклікалі, напрыклад, прадстаўнікі камуністычнай светапогляднай платформы. Паэт сумняваўся ў маральнай эфектыўнасці і дзейнасці радыкальна-рэвалюцыйных сродкаў і метадаў пераўтварэння рэчаіснасці, адхіляў сілу і прымус як спосаб выратавання свету. *Ці варта змагацца з нядолей крывавай? / Ці варта вялічыць лік жэртвай зямлі?* – разважаў ён у вершы “Чаму мне

² Тамсама, с. 71.

³ Тамсама.

маркотна”. – *Ці ж сьвет пераробім рукою нямавай? / Ці тым там ня лепей, што ў гробе згнілі?*⁴.

Паэтызацыя хрысціянска-каталіцкіх духоўна-маральных каштоўнасцей спалучалася ў творчасці К. Сваяка з выяўленнем актуальных грамадска-сацыяльных праблем і супярэчнасцей, сцвярдженнем нацыянальна-патрыятычнай ідэі, адраджэння Беларусі. Ён славіў Бога і адначасова ўсхваляў “родную старонку”, яе чары, чудадзейныя сілы і магчымасці. *Ты цярпеньне душы гоіш / І зьнямогу цела*, – чытаем, напрыклад, у вершы “Чары Айчыны”. – *Жыцьцё творыш, песьні роіш, / Вучыш жыць умела*⁵.

Духоўна-ірацыянальныя пошукі вялі да сцвярджэння прымату Абсалютнага, таго, што набыло жыццё раней за ўсё астатняе і надало яго ўсёму іншаму, што з’яўляецца закончаным, усёпранікальным, бясконцым і вечным. Паэты гэтай плыні развівалі асаблівасці аб’ектыўна- і суб’ектыўна-ідэалістычнага пазнання рэчаіснасці, прытрымліваліся думкі, што прадудыраванне і функцыянаванне творчага пачатку забяспечваюцца, з аднаго боку, дзейнасцю Сусветнага духу, Абсалютнай ідэі, Вышэйшай рэальнасці, а з другога, працай канкрэтнай індывідуальнасці, чалавечай душы. Якраз яны арганізуюць выяўленне дабра, красы і прыгажосці як адлюстраванне *ўнутранай духоўнай сутнасці свету*, узаемапранікненне і паяднанне рэальнага і ідэальнага, асобнага, прыватнага і агульнага, бясконцага. Усе з’явы і прадметы матэрыяльна-прыроднай прасторы прасякнуты высокім боскім сэнсам, які раскрывае іх змест, красу і гармонію. У той жа час пазнанне рэчаіснасці залежыць ад характару і стану пэўнага індывідуума, яго духоўна-эмацыянальнага напаўнення. Іншымі словамі, успрыняцце суб’ектам канкрэтных грамадскіх працэсаў і рэчаў – гэта ўспрыняцце іх уздзеянняў, таго, пра што гаворыць Вечна жывая сутнасць, разам з тым свет бачнай матэрыі і цялеснага існавання – гэта свет уяўленняў чалавека. Пазнаючы навакольнае асяроддзе, асоба пазнае свае думкі, ідэі, пачуцці, свае ўражанні ад яго. Адсюль – аб’екты матэрыяльна-прыроднай прасторы з’яўляюцца вынікам адлюстравання свету Вечнай ісціны, ідэальнага пачатку космасу, Вышэйшай рэальнасці і адначасова духоўна-псіхалагічнай творчасці чалавека.

Асноў містычнага эвалюцыянізму ў поглядзе на жыццё чалавека і грамадства прытрымліваўся Вінцук Адважны (сапр. – Язэп Герма-

⁴ Тамсама, с. 76.

⁵ Тамсама, с. 45.

новіч) (1890–1978), паводле слоў Адама Станкевіча, *арыгінальны і даволі плодны беларускі пісьменьнік і паэт*⁶, які вёў свае мастацкія пошукі, у многім арыентуючыся на духоўна-эстэтычны вопыт аднадумцы і сябра К. Сваяка, хоць і ў прыкметна іншай стылявой манеры. Яго лірычная свядомасць таксама была звернута да хрысціянскай першакрыніцы, сцвярджэння ідэальнага пачатку свету, услаўлення веры ў Бога як бязмежнае і вечнае Дабро і Шчасце. Пра гэта сведчаць вершы, сабраныя ў зборніку «Беларускія цымбалы», які выйшаў у 1933 годзе.

Вінцук Адважны сцвярджаў духоўна-маральную напоўненасць чалавечага жыцця, выступаў за тое, каб сацыяльныя і нацыянальныя праблемы і супярэчнасці заходнебеларускай рэчаіснасці вырашаліся сілаю добра і праўды, пераканання і справядлівасці. Грамадскаму ліху, граху і насіллю, канкрэтным людскім бедам і няшчасцям, на яго погляд, могуць і павінны супрацьстаяць душэўная цеплыня, усёдараванне і ўсёпрымірэнне. Паэт услаўляў цяжкую духоўна-маральную працу чалавека па ўвасабленні вобраза Богага, распаўсюджанні і ўмацаванні ў матэрыяльна-прыродным свеце пакоры і цярдзення, любові і веры. Супрацьстаючы волі інстынктаў і выпадковых здарэнняў, яны ўплываюць на законы фізічнага жыцця людзей, адухаўляюць іх прыродную сутнасць, рэгулююць паводзіны і ўчынкі, а ў цэлым прасвятляюць грамадскае асяроддзе, насычаюць яго маральным зместам, прыдаюць яму ўнутраную цэласнасць. Любоў і вера не проста прадугледжваюць наяўнасць выразнага душэўна-пачуццёвага стану чалавека, яго эмацыянальна-псіхалагічную зараджанасць, а сведчаць пэўную перадыслакацыю ўнутранага “я” асобы на аб’ект ці аб’екты знешняга свету, выяўляюць адчуванне і бачанне іх асаблівых рыс і ўласцівасцей. Усё гэта знайшло сваё ўвасабленне ў такіх вершах В. Адважнага, як “Прарок”, “Сірата”, “Мудрасць Саламона” і іншых, прасякнутых рэлігійна-паэтычным сімвалізмам.

Лірычны герой верша “Прарок” з зямлі *быў узнесен на вышыны, туды, дзе пануюць серафіны*, над якімі толькі Бог Усемагутны. Там ён убачыў, як яны стаялі “з паклонам ніж-глыбокім, Закрыўшы вочы”, “*Прад Божым тронам*” і спявалі песьню бязупынна: “*Сьвяты, сьвяты, сьвяты на веки!*” Апынуўшыся ў нязвыклай для сябе сітуацыі, лірычны герой паэта *маўчаў, як пень – нямова, / Ня мог сказаць разум-*

⁶ Ад. Станкевіч, *Беларускі хрысціянскі рух (Гістарычны нарыс)*, Вільня 1939, с. 85.

на слова. І тады Бог *Даў знак анёлу – серафіну* ратаваць неразумнага дзяціну.

Й анёл узяў вуголь аўтарны
З агня, што там гарэў ахвярны,
І тым вуглём гаруч – гарачым
Язык мне чысьціў, вусны значыў.
І бачыў Бог – сьвяты навекі!

І стаў я чысты, стаў вясёлы,
І рады ўсе былі анёлы,
І прынялі мяне за брата:
Было з таго у небе сьвята –
І бачыў Бог – сьвяты навекі!⁷

Слабы і цёмны і пахілы, герой В. Адважнага праходзіць ачышчэнне і ахрышчэнне “Агнём нябесным” і самаахвотна выклікаецца ісці “*на сьвет нікчэмны*”, “*да таго народу, / Што у грахах згубіў свабоду...*” “*Благія, цёмны тыя людзі, – разважае ён, – Але браты мае аднакжа – Там кроў мая жывая такжа*”.

“Ідзі!” мне кажа: “пасылаю;
Я тваю слабасць добра знаю:
Ты маея сілай будзеш сільны,
Ты маея праўдай – непамыльны...”
Сказаў мне Бог – сьвяты навекі!

Лірычны герой паэта вяртаецца на зямлю і з гонарам і адказнасцю выконвае высокую місію, ускладзеную на яго Богам. Ён прасвятляе жыватворнай боскай ідэяй людскія душы і сэрцы, выкараняе з грамадскай рэчаіснасці грэх і зло, эгаізм і пыху ўздзеяннем дабра, веры і любові, імкнецца да таго, каб яны трывала ўвасобіліся ў свядомасці сучасніка, авалодалі яго ўнутраным светам.

Я скалы цвёрдыя пакрушу,
Я сэрцы гордыя прымушу
Пазнаць ўсю праўду Божу з неба:
Што трэба нам, чаго ня трэба!
Сьвяты мой Бог – сьвяты навекі!⁸

⁷ В. А. Беларускія цымбалы: з крытычным нарысам Ад. Станкевіча аб жыцці і творстве В.А., Вільня 1933, с. 9–10.

⁸ Тамсама, с. 11.

Грамадзянска-патрыятычны ідэал звязваўся ў сьвядомасці В. Ад-
важнага з рэлігійным ідэалам, Праўдай Божай, верай Хрыстовай. Ме-
навіта з *несьмяротных ідэалаў Хрыстовай рэлігіі і этыкі ён чэрпае
поэтыцкае натхненьне, да іх кліча народ свой і ў іх бача непарушную
веру ў поўнае здзейсьненьне беларускіх народных ідэалаў, бо справа
народная ў В. А. гэта частка справы Божай*⁹, – адзначыў А. Стан-
кевіч у прадмоўным крытычным нарысе да зборніка “Беларускія цым-
балы”. *Даўно мы запалі у летарг глыбокі. / Дарэмна будзілі нас Бо-
жы прарокі, – сцвярджаў В. Адважны ў вершы “Народ беларускі...”*
– *Нам праўду казалі – мы праўды ня чулі. / Нам ў вочы сьвяцілі,
ад веку мы спалі, / Сваіх-жа прарокаў яшчэ не пазналі...*¹⁰ Абяз-
долены і прыгнечаны беларус-селянін, у якога *Ад працы, ад гора ўжо
сьцёрліся сілы...*, пакутліва б’ецца *на полі цяжкім, / На полі ад
веку благім, камяністым* без асаблівага спадзеўку на плён і вынікі
сваіх клопатаў і намаганьняў. Выйсце з гэтага няпростага становішча
паэт бачыў у духоўным адзінстве, паяднанні канкрэтнай асобы і на-
роднай масы ў любові і веры ў Ісуса Хрыста, на глебе ўзаемапавагі
і ўсёдараваньня. Адраджэньне-ўваскрэсьсеньне Беларусі адбудзецца ў адпа-
веднасьці з Провідам Божым, на шляху святой праўды і справядлівасці,
ахвярнага цягненьня і міласэрнасьці. Менавіта таму ён заклікаў:

Народ беларускі ўсё чэзьне, гібее...
Прыйдзі, Хрысьце Божа, Ты наша надзея!
Народ губіць розум, зракаецца волі!
Народ, што ня бачыў свабоды ніколі;
Народ, што адбіўся ад праўды, ад шчасця;
Народ, што век плача, ня ўмее сьмяяцца,
Ніколі ня можа да дзела прыбрацца –
Папасьці на сьлед сваёй долі ня можа...¹¹

Разглядаючы паэзію В. Адважнага ў згаданым крытычным нары-
се, А.Станкевіч заўважаў: *Рэлігійны элемент у “Цымбалах” займае
выбітнае і цікавае месца – ён для песьняра зьяўляецца – хоць на
выгляд займае скромнае месца – першым і апошнім пунктам апоры,
нягаснучым сьвятлом, у блеску якога ён піша і сьне свае разважа-
ньні аб жыцьці беларускім. Гэта на вершах В. А. кладзе асаблівы
адпачатак суцэльнасьці, супакою, жыцьцёвай мудрасьці – бяз таго*

⁹ Тамсама, с. XIX.

¹⁰ В. Адважны, *Народ беларускі...*, Беларускі каляндар на 1933 год, Вільня 1933, с. 36.

¹¹ Тамсама.

мучэння, якім адзначаюцца вершы Каз. Сваяка¹². У сувязі з дадзеным слухным заключэннем варта падкрэсліць і наступную акалічнасць. У адрозненне ад творчасці К. Сваяка, у якой дамінаваў філасофска-медытатыўны, рэфлексіўны пачатак, якая была цалкам скіравана да выяўлення драматычнага свету асобы, ідэйна-мастацкія пошукі В. Адважнага вызначаліся большай ступенню сацыяльнай заангажаванасці, звернутасцю да канкрэтных праблем і супярэчнасцей рэчаіснасці. Паэт ішоў шмат у чым ад факта, падзеі, з’явы, аддаваў перавагу непасрэднаму руху думкі і перажывання, яго вобразныя абагульненні нярэдка мелі лірыка-апавядальны, публіцыстычны, сатырычна-выкрывальны характар. Дарэчы, у многіх сваіх вершах В. Адважны абмяжоўваўся традыцыйнымі для беларускай літаратуры матывамі і вобразамі, простымі, а часам і спрошчанымі сюжэтна-тэматычнымі калізіямі, іх мастацкая вартасць прыкметна зніжалася рытарычнай дэкларацыйнасцю і дыдактычнасцю, а таксама эстэтычнай нявывера-насцю.

Шмат у чым на аснове духу імправізацыі, асаблівасцей эстэтычнага індывідуалізму, характэрных інтуітыўных імпульсаў асобы і пасіўнай інтэнцыянальнай эмоцыі развівалася творчасць Наталлі Арсенневай (1903–1997). Першы зборнік паэтэсы «Пад сінім небам» (1927) паказаў, што, бадай, як ніхто іншы з заходнебеларускіх аўтараў, у тым ліку і прадстаўнікоў духоўна-ірацыянальнай стылявой плыні, яна імкнулася дыстанцыявацца ад асаблівасцей грамадскага асяроддзя, свету сацыяльнай абумоўленасці і рацыяналізму, пазбягала лагізаванага мыслення, непасрэднага адлюстравання падзей і фактаў, была далёкая ад прамой аўтабіяграфічнасці. Н. Арсеннева фактычна зусім не спрабавала сябе ў распрацоўцы актуальных для заходнебеларускай рэчаіснасці сацыяльных тэм, матываў і вобразаў, у развіцці грамадзянскай праблематыкі і інш. *Яе паэзія была звернута не так да жыцця, – адзначае У. Гніламёдаў, – як да яго сэнсу, да таго, што прыхавана ў яго патаемных глыбінях*¹³. Паэтэса цікавілася паходжаннем з’яў і прадметаў навакольнага асяроддзя, намагалася зразумець сутнасць існавання чалавека, усвядоміць іх сувязі з высокай прыроднай воляй, адвечным усяленскім пачаткам. У адным з самых ранніх вершаў «Выйдзі ўночы у чыстае поле...» яна разважала:

¹² В. А. Беларускія цымбалы: з крытычным нарысам Ад. Станкевіча аб жыцці і творстве В. А., с. XVII.

¹³ У. Гніламёдаў, *Слова, аплачанае лёсам*, «Літаратура і мастацтва» 1993, 19 саквіка.

Скуль усё: ўночы смутныя зоры,
 Ўранні золата сонцавых кос,
 Ўдзень ціхіх лясоў разгаворы,
 На заходзе – хмар яркае мора,
 А ў душы вечна дзіўнае гора,
 Горкі смутак нявылітых слёз?

Скуль усё, хто стварыў нашу долю,
 І каму нам маліцца уноч?¹⁴

У зборнік “Пад сінім небам” увайшоў цыкл балад “Зачарованы кут”, у якім з’явы беларускай прыроды раскрываліся праз фальклорна-міфалагічныя матывы і вобразы, антрапамарфічныя карціны і малюнкі. Паэтэса імкнулася пераасэнсаваць асаблівае традыцыйнай народнай сімволікі, стварала ірэальны, фантастычна-казачны, ілюзорна-прывідлівы свет панавання русалак, вадзенікоў, лесуноў, кажаноў, соў, начніц, напаўняла яго духоўна-псіхалагічным зместам.

Н. Арсеннева выступіла ў якасці прадаўжальніцы традыцый М. Багдановіча. Аснову яе мастацкай свядомасці складала інтуітыўнае пазнанне жыцця і свету, пантэістычнае сузіранне прыроды, імкненне выявіць іх унутраную сутнасць, стыхійныя сілы, ідэальныя асновы, сцвярдженне паўнаты і радасці існавання праз раскрыццё сувязей і ўзаемапрапранікнення зямнога і нябеснага, рэальнага і міфалагічнага, прыроднага і духоўнага, прыватна-чалавечага, душэўна-псіхалагічнага і касмічнага, якія, на думку паэтэсы, падпарадкаваны адзінай глабальна-быццёвай субстанцыі. У рэцэнзій на зборнік “Пад сінім небам” “Верная дачка Сонца і “Шчырай Зямелькі” вядомы крытык і публіцыст М. Чэмер (У. Самойла), думаецца, слухна заўважаў, што Н. Арсеннева мае глыбокі і шырокі грунт пад сабой – у пачуццёвай спачатных, асноўных стыхіяў Жыцця і Прыроды, пачуццёвай, якое радніць яе з падставамі першай-натуральнай рэлігіі нашых далёкіх прэдкаў. Яна мае, – падкрэсліваў рэцэнзент, – выплывающую з гэтай кроўнай неразрывнай сувязі з Прыродай і моцнай у ёй апоры – магутную сілу душы і бязмежна, бязмерна ўдзячную любоў да жыцця і веру да гэтай Прыроды, без каторых ня можа быць і запраўднай любові да свае роднае прыроды, да свае Бацькаўшчыны, да свайго Народу¹⁵.

¹⁴ Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, Мінск 2002, с. 45.

¹⁵ М. Чэмер, *Верная дачка Сонца і “Шчырай Зямелькі”*, “Родныя гоні” 1927, кн. 5, с. 36.

Вобразнае ўяўленне паэтэсы жывілася характэрным рамантычна-ідэалізаваным суб'ектывізмам, асаблівасцямі філасофска-экстатычнай зараджанасці ўражлівай і летуценнай асобы, яе ўспрыняцця красы як разумнай неабходнасці, парадку і раўнавагі ў сусвеце, праўды і ісціны, як гарманічнай прапарцыянальнасці частак вялікага экзістэнцыяльнага цэлага, яго пэўнасці і ўстойлівасці. Пры гэтым развіццё лірычнага перажывання забяспечвалася паяднаннем думкі і эмоцыі, узаемадзеяннем элементаў пластычнай і выразнай паэтыкі:

Не ў царкоўцы малітвай, святою вадой –
ахрысціў мяне нехта ў зялёнай дуброве.
Як паганін,
я пушчы пяю залатой,
разумею палёў васільковых размовы¹⁶.

Беручы пад увагу першы, выдадзены зборнік вершаў “Пад сінім небам”, а таксама другі, падрыхтаваны да друку ў другой палове 1930-х гадоў, “Жоўтая восень”, можна меркаваць, што паэзія Н. Арсенневай – гэта паэзія душы, сэрца, мары, фантазіі, яна культывавала настрой, летуценне, інтуіцыю, уяўленне, эмоцыю, уражанне. Яе духоўны воблік вызначала ўзаемадзеянне двух адносна самастойных і незалежных полюсавых цэнтраў: з аднаго боку, ціхага, рэфлексіўна-ідылічнага сузірання навакольнага свету, яго колераў і адценняў, стоенага ўслухоўвання ў чароўныя гукі і рытмы прыроднага асяроддзя, замілавана-геданістычнага спакою і ўмілажаленасці, а з другога – “трызнення душы”, успышак пачуццёвай энергетыкі, экстатычнай пульсавання перажыванняў. Так ці інакш, у ёй усё было прасякнута замілавана-прачулай ідылічнасцю светаўспрыняцця, панаваў дух натхнення, мімалётнага ўражання, трымклівага хвалявання, імправізацыі і г.д. Н. Арсеннева мысліла такімі вобразнымі катэгорыямі, як тонкая імгла, манлівыя надзеі, нясны смутак, “белыя крылы летуценняў”, вечныя болі, таёмны свет, казкі душы, духі-сцені, густы туман, начныя чары, збалелая душа, “вячорныя сцені”, адвечныя слёзы. Свежасцю і вастрынёй імпрэсіяністычнага перажывання, душэўна-псіхалагічнай zaangażаванасцю, характэрнымі рысамі містычнага ідэалізму звярталі на сябе ўвагу яе вершы “Ціха плыў месяц”, “Калі людзі пакрыўдзяць цябе”, “На матыў хаўтурнага маршу”, “Шэпты ночы” і інш.

¹⁶ Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 99.

Як вядома, Н. Арсеннева была замужам за афіцэрам войска польскага Ф. Кушалем і з 1922 па 1939 год жыла ў Заходняй Польшчы. Я. Чыквін абгрунтавана заўважае:

Усё блізкае паэтэсе, канкрэтнае і знаёмае да драбніц, што дагэтуль і стварала вобраз радзімы з яе жыццёвымі праблемамі, трансфармавалася ў, так бы мовіць, чыстую ідэю Беларусі, якая тут жа перарастала ў ідэал, у “дзіўную песню”, што існуе як водгалас вечнай праўды, дабра і прыгажосці, як сімвал зямлі абяцанай. – І далей – Асноўнай тэмай Наталлі Арсенневай стаецца жыццё лірычнага “я” ва ўяўленай айчыне. Тое жыццё паэтэса любіць проста дзеля самога жыцця, у шматстайных яго праявах знаходзячы крыніцу чалавечай радасці і творчай інспірацыі¹⁷.

Лірычнай гераіні Н. Арсенневай, сапраўды, *жудой халоднай у чужој старонцы / выдаюцца чорнай ночы туманы...* Яе сэрца рвалася ў край, што сном завецца (“На парозе”), туды, дзе *спрадвечнае права, / праўда вечная маці-зямлі* (“Паралель”). Часцей за ўсё яна паўстае перад намі ў працэсе патаемнай думы, летуценнай мроі, “лірычнай уявы”, насалоды марай, у пару няпэўных прадчуванняў, містычных, прывідлівых уяўленняў, неакрэсленых, тонкіх і хісткіх настрояў і пачуццяў, невыразных жаданняў і мэтамкненняў. Яна імкнулася спазнаць неспазнанае, выказаць невыказнае, сягнуць за межы прадметна-рэчыўнага напаўнення слова і паняцця, насыціць іх новым духоўна-эстэтычным зместам. *Цемрывою, бездарожжам / аднаго пайшла б шукаць*, – чытаем у вершы пад характэрнай назвай “Хацэнні”, – *што ніколі мець няможна, / што ніхто не можа даць*¹⁸.

Адным з асноўных стылеўтваральных сродкаў паэзіі Н. Арсенневай быў код таямнічай аўтарскай недагаворанасці, своеасаблівай недавыяўленасці лірычнага дзеяння, духоўна-псіхалагічнай загадкавасці. Яе характарызавалі такія рысы, як пластычнасць зместу і логікі паняццяў і вызначэнняў, свабода вобразна-метафарычных змен і пераўтварэнняў, стыхійны рух асацыяцый, а таксама пэўная фрагментарнасць лірычных сюжэтаў і малюнкаў: *Як горкія мары, на нівы, папары / кладуцца вячорныя сцені* (“У небе палаюць чырвоныя хмары...”), *Недаверліва ноч надыходзіць, / нешта слухае... Дых пераводзіць...* (“Няўжо”), *Бярозаў зялёныя рукі / застыглі, бы ў часе малітвы* (“Вячорная містэрыя”), *Дзесь высокая, высокая над намі / поўнач*

¹⁷ Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія: беларускія пісьменнікі замежжжа*, Беласток 1997, с. 42.

¹⁸ Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 85.

б'е невядомы званар. / Змрок зімовы кальшацца нізка / па лагчынах, сівых хвайніках, – / ткаць нам дзіўную казку ўзяліся / ноч / і ціша, / і месяц – утрох (“Зімовая ноч”) і інш. Мастацкі вобраз паэтэсы ў пэўнай ступені адрываўся ад працэсу ці прадмета адлюстравання, набываў рысы дэкаратыўнасці, але ад гэтага не губляў сваёй выяўленчай фактурнасці і духоўна-эстэтычнага зместу.

Духоўна-мастацкі светапогляд Н. Арсенневай грунтаваўся на такіх інтуітыўна-экстатычных адчуваннях і ўяўленнях, якія не заўсёды падлягалі канкрэтнаму лагічнаму вызначэнню, не паддаваліся вобразна-метафарычнаму мадэляванню і раскрыццю ў межах рэалістычнай ці рамантычнай паэтыкі, перадачы ў акрэсленых і выразных карцінах і малюнках. Як мы заўважылі, у ім вялікае месца належала ледзь прыкметным абрысам з'яў і працэсаў, няпэўным фарбам і адценням, няўлоўным душэўна-псіхалагічным зменам і зрухам, непрадказальнаму развіццю зместу. Усё гэта асабліва выразна раскрылася ў творчасці паэтэсы 1930-х гадоў. Даволі часта лірычнае перажыванне Н. Арсенневай узнікала і прадудыравала на глебе іншага, блізкага да яго перажывання, напачатку ледзь угадвалася ў яго зместавым рэчышчы як дадатковае сэнсава-эмацыянальнае адценне, разгортваючыся ў сумежным ідэйна-эстэтычным напрамку, асацыятыўна пераклікаючыся з ім, а пасля станавілася вядучым у творы. Разам з тым у паэтэсы знаходзім і мадэлі ледзь не адваротнага характару развіцця лірычнага дзеяння. Напрыклад, драматычна-балючая старонка “прызабытага”, якая “здалёк, з павучыння няпамяці, устае, каб ізноў мяне раніць...” (“Прызабытае”). Яна яшчэ не акрэслілася ў свядомасці, але лірычная гераіня яе ўжо адчувае, бачыць, выяўляе, нават ацэньвае, хутка гэтая старонка “прызабытага” раскрыецца ўсім сваім зместавым абліччам, у дэталях і падрабязнасцях. Але што гэта, яна раптам прападае, раствараецца ў шэрагу іншых духоўна-інтуітыўных уяўленняў і асацыяцый, малюнкаў і фарбаў, фактычна так і не ўзнікнуўшы. *Час праз пальцы ідзе ніткай шэраю, / ніткай шэраю яго й мераю, / ўрву ды блытаю*¹⁹, – шматзначна кажа паэтэса.

У лірычных вершах Н. Арсенневай шматлікія прыродныя з'явы і працэсы ўваходзілі ў цеснае ўнутранае судакрананне, узаемадзеянне і ўзаемапранікненне *з рухам суб'ектыўных мімалётных настройў*, хісткасцю і зменлівасцю складаных і супярэчлівых душэўных перажыванняў паэтэсы. Як правіла, яны трансфармаваліся ў духоўна-мараль-

¹⁹ Тамсама, с. 93.

ны план, эмацыянальна-псіхалагічную сферу, раскрываліся не праз устойлівыя, трывала замацаваныя за імі, а зменлівыя, пераходныя рысы і асаблівасці. Патрапляючы пад абладу высокага духоўнага пачатку, прыродныя з’явы і працэсы надзяляліся ў Н. Арсенневай містычнымі рысамі і асаблівасцямі, паўставалі ў незвычайных зменах і пераўтварэннях, набывалі чарадзейна-казачны воблік. У. Жылка слухна адзначаў, дарэчы, першым адгукаючыся ў нашым друку на вершы паэтэсы, што *прырода ў яе не мінеральная, не “раўнадушная”, а жывая, поўная таёмных сілаў*²⁰. У Н. Арсенневай па вясёлцы *здані да нас зыходзяць / з паднебнай вышы, з нязнанных далей, / вясняным чарам нас надзяць, зводзяць*²¹, а ноч *Збудзіла зноў ночныя змовы (...)* *ўзняла з жабім хорам размовы, / заплакала ў плачы савы. / Да сэрца людскога паволі / вужакай смзкой падпаўзла...*²².

Прыродныя з’явы і працэсы і духоўна-псіхалагічныя перажыванні Н. Арсенневай далучаліся да суб’ектаў і атмасферы вялікага свету касмічнага цэлага, да адзінай і вышэйшай першакрыніцы, вечнай субстанцыі. Паядноўваючыся з прыродай, паэтэса паядноўвалася з універсальнай ідэалістычнай “сусветнай душой”:

Час таёмны – не ноч, ані дзень, калі сцені,
сцені ночы зліваюцца з косамі сонца,
калі хочацца раптам устаць на калені
і стаяць так, без руху, маўкліва, бясконца...

Ў гэты час аджывае у думках старое,
ўспамінаюцца даўныя сэрца хваробы...
І так лёгка душою – вячорнай парою –
разумець свету сумы, сумлевы й жалобы!

Вячорную парою

Яе хваляваў той стан прыроды, *Калі з душою душа гавора / аб вечных болях, аб вечных муках / (...) калі здаецца, вось-вось уцяміш, / пазнаеш тайны жыцця і Бога / і пойдзеш новаю дарогай...* (“Шэпты ночы”).

Асаблівасцямі ідэальнага пачатку ў многім характарызаваўся духоўны светапогляд Хведара Ілляшэвіча (1910–1948), аб чым пераконаўча сведчаць яго вершы «Часамі ў душы маёй дзіўнай мелодый...», «Вечар лапчыцца, быццам даль...», «Сонца гразне ў чырвоны кі-

²⁰ В. Жылка, *3 жыцця і пісьменства*, “Беларускія ведамасы” 1921, 25 снежня.

²¹ Н. Арсеннева, *Выбраныя творы*, с. 86.

²² Тамсама, с. 72.

сель...», «Ноч прыйшла туманная...», «Казка», «Музыка» і інш. Чытаючы іх, мы бачым, што таямнічая і загадкавая Душа свету рэалізавала сябе і ў тым, як *Мігае лямпа. Ноч маўчыць... / Бязьлісты, голы сад шуміць...* («Штрых»), і ў тым, як *Каля рэчкі... агнямі сінімі / Забаўляецца вечар – змрок...* («Навакол муры – простыя лініі...»), і ў тым, як *Ў каласы месяц-серп задзылінкаў – / І вячорны вызваньвае псалм / Пацямнейшы мурожнік – клінкер...* («Казка»). *Ў жоўтым лісьці гарыць белы вечар, / напудраны заравам раньня, – казаў паэт у вершы «Асення паэма». – А ўначы на драты начаваць / разьлятаюцца зоркі ў тумане*²³. Жыццё ў яго мастацкай сістэме раскрывалася ў якасці бясконцай зменлівай плыні ўзаемазвязаных з'яў і фактаў і адначасова як пэўная адносна замкнёная сфера, якая прадугледжвае іх паўтаральнасць, цыклічнасць, рытмічную перыядычнасць функцыянавання. Буднёвыя працэсы і рэчы навакольнага асяроддзя набывалі ў Х. Ілляшэвіча незвычайнае, ірэальнае, чарадзейна-казачнае выяўленне, адухоўлены змест. У той жа час мройліва-зыбкія, містычныя карціны і вобразы, наяўнасць якіх абумоўлівалася палётнасцю фантазіі аўтара, інтуітыўна-пачуццёвым успрыманням свету, атрымлівалі ў яго прадметна-рэчыўнае напаўненне, рэалістычную афарбоўку. Дастаткова часта вобразна-метафарычны малюнак паэта разгортваўся такім чынам, што ў ім цяжка было распазнаць, дзе заканчваецца адно і пачынаецца другое:

Дрэвы шапочуць у боскай драмоце,
Зоркі гараць, зачэпіўшысь ў галінах,
Пар лёгкаўздымны кадзіць на балоце,
Таюць ў начы ціхасьпеўныя гімны...
Гэта малітвы к прастору – Сусвету
Ў сьветла-пяшчотным зямлі прабуджэньні...
Быццам крылатыя казкі-прыветы,
Быццам цудоўныя сьпевы-тамленьні...
Слухай... Маўчы...²⁴

Паводле некаторых міфаў, у зусім далёкім мінулым *неба і зямля былі бацькам і маці ўсяго існуючага на свеце... у самыя старажытныя часы яны былі злучаны і толькі пазней былі разлучаны*²⁵. Іх звязваюць дзень і ноч, сонца і змрок, святло і цені, дождж і вецер. У вершы Х. Ілляшэвіча «Дрэвы шапочуць у боскай драмоце...» зямное і нябес-

²³ Хв. Ілляшэвіч, *Захварбаваныя вершы*, Вільня 1936, с. 12.

²⁴ Хв. Ілляшэвіч, *Зорным шляхам*, Вільня 1932, с. 60.

²⁵ Э. Б. Тайлор, *Первобытная культура*, Москва 1989, с. 156.

нае, рэальнае і міфалагічнае, фізічнае і духоўнае знаходзяцца ў стане ўзаемаапладнення, абмену энергетыкай, жыццёвымі сіламі. У ім адно развіваецца і аб'ядноўваецца з другім, прадугледжвае наяўнасць трэцяга, а ў выніку субліміруецца ў новую якасць – раствараецца ў Абсалютным. У той жа час уся ўніверсальная сутнасць свету натуральных бачнасцей выяўляе сябе ў канкрэтным, індывідуальным, чым забяспечваецца дыялектычнае адзінства і раўнавага паміж прыватным, асобным і агульным, касмічным.

Духоўна-мастацкае мысленне Х. Ілляшэвіча вызначалася псіхалагічным субстратам суб'ектыўнасці, ідэалізаваным характарам раскрыцця жыццёвых працэсаў, умоўнасцю і нечаканасцю фігуральных супастаўленняў і асацыяцый, няпэўнасцю і таямнічасцю вобразна-метафарычнага выяўлення. Шмат якія вершы паэта са зборнікаў “Веснапесні” (1929), “Зорным шляхам” (1932) і “Захварбаваныя вершы” (1936) звярталі на сябе ўвагу сімвалісцкай неадназначнасцю і мройлівасцю зместу – неакрэсленым і няўстойлівым сюжэтна-падзейным радам, няўлоўным і крохкім душэўна-псіхалагічным светам лірычнага героя. *Зноў я нечага жадаю, / Зноў я нечага томлюсь...* – чытаем у адным з іх. – *Мо' з вішнёвым цвітабаем / Цалаваць маці – зямлю?...* («У бярэзніку – зялёнцы...»).

Мы не знойдзем у Х. Ілляшэвіча падрабязных, насычаных, закончаных апісанняў і характарыстык, якім уласціва выразнасць зместавых контураў і абрысаў, кантрастнасць ліній. Паэт меў схільнасць да пасіўнага светаўспрымання і душэўна-пачуццёвага выяўлення, да тонкіх, зменлівых уражанняў, сведчыў акварэльную лёгкасць мазкоў і фарбаў, часам своеасаблівую фрагментарнасць і адасобленасць паказу з'яў і прадметаў. Яго мастацкая свядомасць была прасякнута настраёва-прачулым лірызмам, выразным музычным пачаткам і раскрывалася ў характэрным імпрэсіяністычным малюнку – жывым, рухомым, зрэдку нават дынамічным і ў той жа час умоўным, экзатычным, казачным (вершы “Гмахі плывуць у блакітныя змрокі...”, “Сонца гразне ў чырвоны кісель...” і інш.).

Х. Ілляшэвіч ствараў у многім ірэальныя, прывідлівыя, ілюзорныя малюнкi і карціны, у аснове якіх палягалі няпэўныя, хістка, імпрэсіяністычныя адчуванні і ўяўленні: *Вечарам мгліста дымяцца вуліцы – / Нехта разьліў у тумане жоўць...* / *У вочы чаромхай электрыкі жмурыцца / Места гулкае – фасфарачны воўк* («Дымнае места»); *Калышуцца дамы – катафалкі – / у тумане йдуць павольным крокам людзі – зданьні (...)* *Навісла неба чорнай харугвай – / На слупох гараць хайтурныя паходні – свечы – / а вецер паніхідзіць у вуглах...* («Яшчэ

аб восені»). Творчасць паэта была звернута ва ўнутранае жыццё беларуса, яна сведчыла судакрананне з самым патаемным і загадкавым у душэўна-псіхалагічным свеце асобы, з мройлівасцю і летуценнасцю яе перажыванняў, мар і памкненняў:

Часамі ў душы маёй дзіўнай мэлёдыяй
 Пышныя краскі цвітуць...
 Гэта час, калі ціхі-сумныя,
 Свой адвечны праходзячы пуць
 Зоры ў прасторную муць,
 Таюць... плывуць...
 Гэта час, калі журбою хворы я,
 Калі сэрца так соладка тае
 І, хапаючы згукі сусветныя,
 Чалавецтва усё абыймае...
 І, як вечара фарбы ў маі,
 Тае... тае...²⁶

Па ўсім відаць, Х. Ілляшэвічу была блізкая думка пра тое, што прырода – гэта мова, на якой Бог гаворыць з чалавекам. Адчуваючы ў пэўнай прыродна-біялагічнай з’яве канцэнтрацыю духоўна-эстэтычнай сілы, паэт ахінаў яе сваёй дабратворнай псіхаэмацыянальнай энергетыкай, раскрываў высокую зместавую напоўненасць і значнасць гэтай з’явы, яе скіраванасць да вечнай красы і гармоніі, Абсалютнага сэнсу. На багатым і шматстайным матэрыяле прыродных працэсаў ён будаваў эстэтызаваны ідэальны свет, ледзь не палкам звернуты да адлюстравання асаблівасцей духоўнай сутнасці чалавека. Аб гэтым красамоўна сведчаць такія вершы паэта, як «Месячная ноч», «Бор», «Праз снежную муць льецца месяц-жаўток...», «Месячная казка» і інш.

Адзначаныя і некаторыя іншыя аспекты духоўна-ірацыянальнага асэнсавання рэчаіснасці адчуваліся ў вершах Анатоля Бярозкі (сапр. – Мацей Смаршчок) (1915–2008), якія, пачынаючы з 1933 года, друкаваліся пераважна ў часопісах «Шлях моладзі» і «Калоссе». лепшыя з іх у арыгінале і на англійскай мове паэт выдасць зборнічкам «Адзінаццаць вершаў» толькі ў 1989 годзе ў Мантысэля (ЗША), пражыўшы ўсё паваеннае жыццё на эміграцыі.

А. Бярозка быў звернуты да выяўлення пераважна духоўна-эстэтычнага, пачуццёвага, псіхалагічнага зместу жыцця прыроды, грамадства і чалавека, шматлікіх сувязей і дачыненняў, якія раскрывалі іх узаемадзеянне. Яго найперш цікавіла ўнутранае напаўненне працэсаў

²⁶ Хв. Ілляшэвіч, *Веснапесні*, Вільня 1929, с. 36.

і фактаў, той універсальны і безумоўны пачатак, што вызначаў функцыянаванне ўсяго жывога і нежывога на зямлі. Гэты пачатак не заўсёды выразна акрэсліваўся на паверхні і не заўжды паддаваўся звыклым формам успрыняцця, але без яго ўсведамлення нельга было асэнсаваць сваё месца ў шырокай прасторы аб'ектыўных рэалій і патэнцыяльных магчымасцей. Асаблівай увагай паэта карысталіся тыя з'явы і прадметы, якія раскрывалі, з аднаго боку, «пагранічны стан прыроды і душы», а з другога, далучанасць духоўнай свядомасці асобы да сусветнага адзінства, касмічнага цэлага («Фрагмент», «Туман разаслаўся над соннай зямлёю...», «Заснула ноч. Павіслі ціха зоры...» і інш.).

Значнае месца ў ягонай творчасці належала таямніча-загадкаваму, містычнаму пачатку, таму што фактычна не ўтрымлівала ў сабе рэальнай асновы рэчаў, не было забяспечана канкрэтна-гістарычным грунтам. Мастацка-вобразныя структуры паэта не заўсёды выразна і дакладна адаптаваліся да з'яў і працэсаў, якія яны раскрывалі, іх сувязі з прадметным светам рэчаіснасці часта выглядалі, калі не зусім парушанымі, дык істотна паслабленымі. А. Бярозка ствараў дошыць неадназначныя, незвычайныя, непасветленыя па сваім зместам напаўненні малюнкi, якім была ўласціва прыкметная ступень містычнасці і арнаментальнасці. Гэта добра відаць на прыкладзе верша «Снягі... снягі... снягі... І шэры дзень зімовы...» Пачатак яго, здаецца, абяцае разгортванне тыповага пейзажнага эцюда ў лірыка-апавадальным ключы з характэрным псіхалагічным адценнем. Зіма, снег, маўклівыя палі, пануры лес, злосны вецер... Праўда, ужо тут кідаюцца ў вочы дэталі, якія паэт акрэслівае нібы незнарок, як нешта нязначнае і ўскоснае: *Аб нечым сэрца сьніць... / На думкі вольныя нуда кладзе аковы*²⁷. Дзеянне верша рухаецца далей, і паступова знешнія абрысы рэалістычнага малюнка змяняюцца яго ўнутраным, сімвалічным, планам, тым, што аўтар убачыў у зімай завірусе. Вецер не проста *Мяце і круціць вітрам сьнежны пыл*, ён выступае ў якасці непасрэднага ўдзельніка складанага містычнага акта: *з над глухіх курганаў, з над магіл / Таёмны кліч са сьнегам ў даль нясецца...*

Ён кліча тых, што гнуцца пад цяжарам
Жыццёвых мук, на вечны супакой –
І бледны цень з іржаваю касой
Бясслоўна цягнецца асьнежаным папарам...

²⁷ А. Бярозка, *Выбранае*, Мінск 2004, с. 27.

Што ж гэта за *цень з іржаваю касой*, які цяжкаю ступою маўкліва рухаецца заснежаным полем? *Ня біся, сэрца!..* – кажа паэт. – *Гэта сьмерці цень... Яго навёў зімовы шэры дзень...*²⁸ Аб'ектыўнае, рэалістычнае пераплітаецца тут з суб'ектыўным, ірэальным, матэрыяльнае, рэчыўнае – з ідэальным, падсвядомым, інтуітыўным, тым, што не пазнаецца з дапамогай звычайных органаў адчування.

Духоўна-ірацыянальным пачаткам пазначаны верш А. Бярозкі «Адзінота...», у якім таксама раскрываліся містычныя перажыванні. Вечар, «Глуш... Цішыня...», адзінота... Душу лірычнага героя паэта агортвалі туга і бязвер'е, няпэўнасць і абыякавасць, усё здавалася яму шэрым, бязаблічным і бессэнсоўным. Ён настойліва шукаў унутраных магчымасцей, каб неяк ускалыхнуць свой духоўна-псіхалагічны стан, абудзіць у сабе цікавасць да жыцця, навакольных з'яў і працэсаў, надзею на дабро і шчасце (*Можна зноў зварухнуцца у глыбах душы залатыя надзеі? / Можна блескі апошніх дня / Яшчэ блескаў апошніх у сэрцы ня стушаць?*), спадзяваўся на дапамогу знешняга свету (*Можна голас якісьці ажывіць сьмяротную ціш? / Мо хоць скрыпнуць варты?*). Аднак не, наўкол панавалі глуш і *цёмра бяз dna...* І раптам перад яго вачамі пачала разгортвацца незвычайная карціна, поўная таемнічай загадкавасці і сімвалічнага зместу:

Я там... з цемры ўстае здань-зладзейка
І паўзе па сьцяне; злудай нейкай
Свае доўгія пальцы снуе па кутах...
І на сэрца трывожнае падае страх.
Хто ты, мара праклятая? Хто ты?
Цёмра ўкруг... Цішыня... Адзінота...²⁹

А. Бярозка быў звернуты ў сферу метафізічнага, ідэальных сутнасцей, да безумоўнага, абсалютнага пачатку, яго духоўна-маральны свет, мастацкія пошукі апладняліся і падтрымліваліся рэлігійна-хрысціянскімі каштоўнасцямі і прынцыпамі. Паэт быў перакананы ў тым, што ўсё матэрыяльнае імкнецца да сувязі і аб'яднання з духоўным, малое, недасканалое, часовае – з вялікім, дасканалым, вечным. Абсалютная сутнасць, Бог, – гэта вялікая, універсальная сіла, тая субстанцыя, якая ўсё ў сабе ўтрымлівае, усім валодае і ўсё вызначае. Для яе няма межаў і перашкод. Гэта мэта развіцця любой з'явы і працэса, усяго

²⁸ Тамсама.

²⁹ Тамсама, с. 43.

прыроднага, і гістарычнага руху, і ўдасканалення. Бог супрацьстаіць стыхіі і хаосу, граху і насіллю, забяспечвае парадак і гармонію ў свеце, арганізуе яго ў адзінае цэлае на аснове высокага жыццядайнага пачатку, дабратворнага сэнсу. Дадзеная ідэя знайшла адметную рэалізацыю ў вершы А. Бярозкі «Шуміць Нёман...» Гудзе вечер, *Шумяць сухія асокі, мчыцца, імкне ў бурлівай пяністых хрыбтоў чарадзе / Ў бездарожны, далёкі прастор* гаманлівы Нёман. Што чакае яго наперадзе? *Мо' няма там нуды, / Ні няволі, няшчасця і сьлёз?* – ставіў рытарычнае пытанне паэт. Можа, яго напаткае ўдача і ён сустрэне праўду, роўнасць, дабро і шчасце...

Можа хвалі імкнуцца туды,
Дзе пад ціхімі іскрамі зор
Расцьвётаюць вясны лятуценні
І дзе сонца зіяюць ірдзеньні,
Дзе апошні энк болю заціх,
І дзе ў сэрцах людзкіх
Хрыстос ускрос?...³⁰

Як мы адзначылі, А. Бярозка быў скіраваны да ідэі эстэтызацыі з'яў і працэсаў рэчаіснасці, сцвярджэння хараства, духоўнай напоўненасці жыцця. Услед за іншымі паэтамі духоўна-ірацыянальнай стылявой плыні ён выходзіў з таго, што ў красе ўвасабляецца ідэальны пачатак свету. Утрымліваючы ў сабе прыгожае, матэрыяльныя з'явы і прадметы выступаюць носьбітамі дабра і ісціны, якія ў сваю чаргу могуць рэалізавацца толькі ў святле, красе і гармоніі. Чалавек успрымае прыгожае, высокую эстэтыку жыцця і свету, і тым самым далучаецца да яго ідэальнай першаасновы – Праўды Божай. Шмат у чым паказальным тут з'яўляецца верш А. Бярозкі “Ноч навісла над соннай зямлёй...». *Як духаў рой, Чары ляглі / Над даліной, / Разаслаўшы імглы / Палатніны...* – чытаем у ім. – *Сьпіць нябесны прастор (...) Вышы неба зіяюць брыльянтамі зор, / Як агністаю тысячай воч³¹.* Перад чытачом разгортваецца малюнак, які звяртае на сябе ўвагу таямнічай загадкаваасцю зместу, духоўна-эстэтычнай прасветленасцю, насычанаасцю біблейскай сімволікай.

Ударыў голас медзі ў склеп нябёс
І над зямлёй магутна абвясціў:

³⁰ Тамсама, с. 32.

³¹ Тамсама, с. 24.

«Хрыстос Ускрос!..»
Надзеі сьветлых дзён
Прабудзіў
У збалелай душы.
Ўсё замоўкла, самлела ў цішы...
Хрыстос Ускрос! – шапнулі ціха зоры;
Хрыстос Ускрос! – адклікнулась зямля
І ўсё заціхла у пакоры
Прад сыцягам неба караля³².

Дабро, ісціна і краса стымулююць патэнцыяльныя сілы і магчымасці чалавека, актывізуюць яго жыццядзейнасць, накіраваную на пераўтварэнне рэчаіснасці. Місія Хрыста – аб'яднанне ўсіх і ўсяго на глебе праўды і справядлівасці, любові і міласэрнасці, добра і шчасця, красы і гармоніі. Паэтызуючы ўваскрасенне Хрыста, А. Бярозка сцвярджаў ідэю ўсеагульнага ўваскрасення, неабходнасці дабратворных змен і пераўтварэнняў у бядовым лёсе спакутаванага заходнебеларускага народа, увасаблення ў грамадстве ўсёдавання і салідарнасці, свабоды, роўнасці і брацтва. Слова паэта насычалася напружаным драматычным зместам, заклікавымі інтанацыямі:

Ці чуеш, брат-Крывіч?
Гудуць званы, гудуць...
Свабоды кліч!..
Збудзісь, Крывіч!
Званы ўскрасення б'юць³³.

У рэлігійна-хрысціянскай першакрыніцы, Веры Хрыстовай А. Бярозка бачыў станоўчы грамадскі ідэал, у святле якога чалавек павінен весці сваё ўдасканаленне. Яна вучыць яго стрыманасці і цяпленню, любові і міласэрнасці, дае сілы і натхненне, надзею на дабро і шчасце. Іменна ў любові чалавек адчувае высокую Божую сілу, якая дазваляе яму рэалізаваць ідэю пераўзнаўлення свету.

Духоўна-ірацыянальная стылявая плынь заходнебеларускай паэзіі сцвярджала адзінства містычнай універсальнасці жыцця і свету, якой падпарадкаваны ўсе з'явы і працэсы зямной рэчаіснасці і касмічнай прасторы.

³² Тамсама, с. 24–25.

³³ Тамсама, с. 25.

STRESZCZENIE

Artykuł został poświęcony badaniu podstaw systemowych duchowo-irracjonalnego nurtu stylistycznego w poezji Zachodniej Białorusi. Analiza dotyczy poszukiwań ideologiczno-estetycznych w twórczości K. Swojaka, W. Adważnago, N. Arseniewej, H. Illjaszewicza i A. Biarozki. Autor zwraca uwagę na obecne w ich twórczości ideologiczno-estetyczne zasady postrzegania świata, idealną jedność, chrześcijańskie wartości moralno-filozoficzne, autonomię subiektywnych umiejętności poetyckich i artystycznego intelektu, sugestywność twórczego myślenia, pasywność emocji, właściwości mitologicznego symbolizmu zjawisk i procesów.

SUMMARY

The article is devoted to the research of spiritual-irrational style trend in the poetry of Western Belarus. The analysis concerns ideological-esthetic inquiries by K. Svoyak, V. Advaznago, N. Arsenevoy, H. Ilyasevicha and A. Berezko. The author emphasizes their interest in the rules of ideological-esthetic perception of the world, ideal unity, Christian moral-philosophic values, the autonomy of subjective poetic skills and artistic intellect, suggestiveness of creative thinking, passiveness of intentional emotions, features of mythological symbolism of occurrences and processes.

Ірына Бажок

Гомель

Беларуская эсэістыка XX стагоддзя

Праблема эсэ як асаблівага літаратурнага жанру складаная і мала распрацаваная. Эсэ як жанр склалася даволі позна, таму не ўвайшло ў антычныя паэтыкі і апынулася па-за межамі традыцыйных эпасу, лірыкі і драмы. Як слухна заўважыла яшчэ ў савецкія часы Яўгенія Зыкава, *термин «эссе» употребляется в большинстве случаев крайне неопределённо, им называют самые разные произведения, от собранных путевых заметок до литературных манифестов*¹. Такое шырокае выкарыстанне тэрміна склалася гістарычна.

У 2007 годзе выйшаў зборнік выбраных беларускіх эсэ “Вясна на роду”, у які ўвайшлі тэксты дваццаці трох аўтараў. Пры абмеркаванні кнігі на радыё Валянцін Акудовіч зазначыў: *Я і прапагандыст, і агітатар гэтага жанру. І мне ён сапраўды тоесны. Я сам увесь эсэістычны, эсэістычны лад майго жыцця, эсэістычны лад майх думак, і мае адносіны да людзей, калі заўгодна, эсэістычныя. І таму кожны раз, калі я чытаю харашае эсэ, я цешуся*². На думку Валянціна Акудовіча, эсэ ў беларускай літаратуры дасягнула сваёй кульмінацыі ў 1990-я гады ў творчасці Сяргея Дубаўца, Уладзіміра Арлова, Адама Глобуса, Ігара Бабкова, Юрася Барысевіча, Леаніда Дранько-Май-

¹ Е. Зыкова, “Опыты” М. Монтеня и проблема зарождения жанра эссе, “Филологические науки” 1980, №. 4, с. 14.

² В. Акудовіч, *Прэмію Нобеля беларускія пісьменнікі атрымаюць за эсэ*. – Рэжым доступу: <http://www.swaboda.org/content/article/763571.html>. – Дата доступу: 25.05.2011.

сюка. Стварэнне эсэ *патрабуе вялікай энергетыкі, парыванняў духу, адкрывання для сябе новых інтэлектуальных сэнсаў*. Беларускія эсэісты актыўна прапагандуюць сваю творчасць, прыцягваючы ўвагу крытыкаў, чытачоў і літаратуразнаўцаў.

Зварот да праблемы жанру эсэ сёння надзвычай актуальны. Гэта абумоўлена шэрагам літаратурных абставін. Па-першае, сучасныя літаратары усё часцей звяртаюцца да эсэ, назіраецца відавочны рост папулярнасці жанру. У беларускай літаратуры з'явіліся пісьменнікі, якія працуюць толькі ў жанры эсэ і ні ў якім іншым (напрыклад, В. Акудовіч). Сучаснае разуменне эсэ зводзіцца да паняцця аўтарскага выказвання па "набалелых" праблемах без мастацкай выдумкі. Па-другое, у літаратуразнаўстве адсутнічае цэласная жанравая канцэпцыя эсэ. Амаль ні адзін літаратурны слоўнік або энцыклапедыя не падаюць канкрэтнага азначэння жанру. Гэта выклікана яшчэ адной, трэцяй прычынай актуальнасці тэмы – супярэчнасцю поглядаў на эсэ як жанр. Тэарэтыкі літаратуры робяць вывады, абапіраючыся на невялікую колькасць найбольш вядомых эсэістычных твораў. У беларускім літаратуразнаўстве няма цэласнага, падрабязнага, аналітычнага даследавання гісторыі і паэтыкі эсэ.

Праблемна-пошукавы характар у адносінах да жанру эсэ ўласцівы не толькі крытыкам і літаратуразнаўцам. Па словах Івана Штэйнера, *нынешнее слово не в состоянии передать всю сложность бытия. И напрасно его ищут поэты в надежде, что именно через него можно высказаться до конца*³. Гэтае *высказанне да канца*, незалежна ад фармальных рамак, напэўна, і прываблівае эсэістаў.

Так як у беларускім літаратуразнаўстве на сённяшні момант адсутнічае манаграфічнае даследаванне жанру эсэ, то некаторыя артыкулы і заўвагі наконт разглядаемай праблемы мы знаходзім у артыкулах з перыядычнага друку, літаратуразнаўчых даведніках, а таксама у падручніках па тэорыі і гісторыі літаратуры. Да разгляду эсэ звярталіся такія ўсходнеславянскія даследчыкі, як Валянцін Акудовіч, Лявон Баршчэўскі, Пятро Васючэнка, Міхась Тычына, Ганна Кісліцына, Валянцін Халізеў, Аркадзь Эльяшэвіч, Віктар Мураўёў, Барыс Стральцоў, Наталля Іванова, Яўгенія Зыкава, Таццяна Лямзіна, Міхаіл Эпштэйн і інш.

Б. Стральцоў разглядае эсэ як жанр публіцыстыкі, які набывае папулярнасць сярод журналістаў. Вытокі жанру даследчык бачыць

³ И. Штейнер, *Кому без человека нужно слово: перспективы литературы в III тысячелетии*, Минск 2008, с. 38.

у французскай і англійскай літаратурах. Л. Баршчэўскі, П. Васючэнка, М. Тычына разглядаюць беларускае эсэ ў кантэксце сусветнай літаратуры, аднак лічаць сучасную беларускую эсэістыку феноменам айчыннага мастацтва слова. Г. Кісліцына звязвае ўзнікненне эсэізму з авангардным сінтэзам у гісторыі літаратуры. В. Халізеў называе эсэ *пазародавым стварэннем*⁴. Н. Іванова лічыць эсэ жанрам мастацка-небелетрыстычнай літаратуры. А. Эльяшэвіч сцвярджае, што эсэ – адна з форм мастацкага тлумачэння жыцця і прапануе не перавялічваць ролю эсэ як жанру. На думку М. Эпштэйна, аснову эсэістыкі складае асаблівая канцэпцыя чалавека як носьбіта не ведаў, а меркаванняў. Я. Зыкава дае падрабязную характарыстыку “Вопытаў” Мішэля Мантэня. Т. Лямзіна адрознівае эсэ ад навуковай, публіцыстычнай і мастацкай літаратуры. В. Мураўёў з’яўляецца аўтарам навуковых артыкулаў у літаратуразнаўчых слоўніках і энцыклапедыях і спрабуе даць універсальнае азначэнне жанру.

Акрамя таго, эсэ з’явілася прадметам даследавання некалькіх кандыдацкіх дысертацый. У беларускім літаратуразнаўстве гэта работы Яўгена Панькова “Эссе в польской литературе 50–60-х годов XX века и творчество Тадеуша Брэзы” (2003) (па замежнай літаратуры) і Алены Маськовай “Эссе как жанр и метод” (1994, 2004) (па журналістыцы); у рускім літаратуразнаўстве – Аляксандра Іванова “Эссе в европейской философской и художественной культуре” (2004) (па рэлігіязнаўству, філасофскай антрапалогіі і філасофіі культуры); ва ўкраінскім літаратуразнаўстве – Ганны Швець “Ессеїстика Василя Барки: жанрова специфіка та проблематика” (2006) (па гісторыі літаратуры).

Складзі ўніверсальную тэорыю эсэ ўяўляецца немагчымым, бо названы жанр акрамя нешматлікіх традыцыйных рыс заўсёды грунтуецца на нацыянальнай аснове, убірае ў сябе спецыфіку роднай літаратуры. Па сутнасці, два амаль аднолькавыя вершы ў розных літаратурах узнікнуць могуць, два падобныя эсэ – наўрад ці.

Развіццё беларускага эсэ носіць парабалічны характар, і, нягледзячы на кароткую гісторыю (менш за сто год), характарызуецца перыядамі росквіту і заняпаду.

Гісторыя эсэістыкі XX стагоддзя пачынаецца з публіцыстыкі Янкі Купалы, грамадзянскай па сваім характары. Публіцыстычныя артыкулы “З Фінлянды”, “Чаму плача песня наша?”, “Ці маем мы права

⁴ В. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2005, с. 332.

выракацца роднай мовы?”, “Вера і нацыянальнасць” – гэта роздум пісьменніка пра народнае жыццё, праблемы нацыянальнай свядомасці, асаблівасці і шляхі развіцця беларускай літаратуры.

Эсэістычныя творы Якуба Коласа мелі магутны патэнцыял для далейшага развіцця жанру. М. Тычына гаворыць пра жанравы сінтэз у творчасці пісьменніка: *У Коласа чым далей, тым больш мацнела жаданне паказваць рэчаіснасць аб’ёмна і падрабязна, спалучаць «высокае» і «нізкае», «паэтычнае» і «празаічнае», «трагічнае» і «камічнае», якія спачатку існавалі ў яго творах асобна*⁵. У 1907 годзе з’яўляюцца лірычныя замалёўкі Якуба Коласа “Думкі ў дарозе”, “У горадзе”, “Паўлюковы думкі”. Творы закранаюць праблему “беларускага шляху”. Аднак пра жанр эсэ гаварыць яшчэ рана, бо ў замалёўках прысутнічае выдуманая герой (хоць і аўтабіяграфічны), а жанру эсэ наяўнасць героя (персанажа) не ўласцівая.

Многія літаратурна-крытычныя артыкулы Максіма Багдановіча набліжаюцца да жанру эсэ (напрыклад, “Забыты шлях” пра шляхі беларускай паэзіі, “Краса и сила” пра творчасць Тараса Шаўчэнкі, “Глыбы і слаі” пра сучасную пісьменніку паэзію і інш.). Публіцыстыцы М. Багдановіча таксама ўласцівы эсэізм, асабліва такім артыкулам, як “Хто мы такія?”, “Белорусы” і інш.

Публіцыстыка Цёткі прадстаўлена патрыятычнымі, навукова-пазнавальнымі артыкуламі “Як нам вучыцца”, “Шануйце роднае слова!”, “Газа”, “Наша народная беларуская песня”, а таксама нарысамі “Аб душы маладзёжы”, “Пералётныя птушкі”. Ад жанру эсэ творы Цёткі аддаляе залішняя публіцыстычнасць і наяўнасць дыдактызму.

Для нарысаў і ўспамінаў Ядвігіна Ш. (“Лісты з дарогі”, “Думкі з падарожы”, “Успаміны”) характэрна наяўнасць сюжэтных ліній.

Самыя знакамітыя эсэістычныя артыкулы Максіма Гарэцкага – “Наш тэатр” і “Развагі і думкі”. Аповесць М. Гарэцкага “Дзве душы” (1919 г.) дала штуршок да ўзнiкнення эсэ І. Абдзіраловіча “Адвечным шляхам” (1921 г.).

Філасофскае эсэ “Адвечным шляхам” (1921 г.) Ігната Абдзіраловіча (І. Канчэўскага) з’яўляецца першым беларускім творам, напісаным у жанры эсэ. На момант выдання кнігі аўтару было ўсяго 25 год. Эсэ напісана ў перыяд пераацэнкі каштоўнасцей, актыўнага фарміравання нацыянальнай ідэнтычнасці, таму і стала важным этапным словам у станаўленні гісторыка-культуралагічных традыцый.

⁵ М. Тычына, *Якуб Колас, (у:) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*, Мінск 2003, с. 196–197.

Другое выданне эсэ “Адвечным шляхам” выйшла толькі праз 68 год пасля першага, у 1989, а затым – у 1990 годзе. Відавочна, што лёс кнігі не зайздросны. Беларуская літаратура на працягу амаль 70 год была пазбаўлена знакавага твора “нашаніўскага” перыяду. Магутны ў ідэйным плане, высокаінтэлектуальны твор не меў магчымасці паўплываць на станаўленне жанру эсэ і на развіццё ўсёй беларускай літаратуры. Патэнцыял эсэ Ігната Абдзіраловіча вельмі вялікі. Так, ужо пасля першага выдання, у 1924 годзе выйшла эсэ Сулімы (Уладзіміра Самойлы) “Гэтым пераможаш!..”, напісанае пад відавочным уплывам эсэ “Адвечным шляхам”. Адноўленае выданне эсэ І. Абдзіраловіча пасля 1989 і па сённяшні дзень працягвае істотна ўздзейнічаць на эсэістычную традыцыю (І. Бабкоў “Каралеўства Беларусь”, В. Акудовіч “Віртуальная Беларусь”, Віктар Казько “Дзікае паляванне ліхалецця”, Марыя Мартысевіч “Бег, альбо Нацыя эмігрантаў” і інш.).

У інтэрв’ю “Радыё Свабода” ад 08.02.2010 г. літаратуразнаўца і пісьменнік П. Васючэнка назваў эсэ “Адвечным шляхам” кнігай, якая мае лёсавызначальную ролю ў фарміраванні беларускай нацыі. Мы назіраем адзін з распаўсюджаных парадоксаў у гісторыі беларускай літаратуры: кніга, якая мае ключавое значэнне ў фарміраванні нацыянальнай (ды і сусветнай) эсэістычнай традыцыі ў самы плённы перыяд літаратурнай творчасці ў Беларусі – XX ст. – заставалася схаванай і невядомай. Таму на працягу з 1925 па 1989 гады мы не знаходзім алюзій да эсэ “Адвечным шляхам”.

Тым не менш, амаль праз стагоддзе эсэ Ігната Абдзіраловіча застаецца актуальным творам, перавыданне якога напамніла пісьменнікам пра магутны патэнцыял жанру эсэ. Паспяховай рэалізацыі сваёй задумы Ігнат Абдзіраловіч дасягае з дапамогай шэрагу моўных літаратурных прыёмаў, стылістыкі, структуры, напаўнення тэксту фактамі.

Эсэ даволі вялікае па памерах і спалучае ў сабе адзнакі тэарэтычнага, палемічнага, апавядальнага, тлумачальнага, апісальнага, інфарматыўнага і крытычнага эсэ. Варта згадзіцца з філосафам Таццянай Слінкай, якая сцвярджае, што *тэкст Ігната Абдзіраловіча «Адвечным шляхам» ёсць мастацкім па сваёй форме (метафарычнасць, значная колькасць эмацыйна-афарбаванай лексікі, апавядальная інтанацыя) і філасафічным па змесце, што дазваляе вызначыць яго, з прыналежнасці да жанру, як філасафічнае эсэ*⁶. Такой жа дум-

⁶ Т. Слінка, *Праблема беларускай ідэнтычнасці ў тэксце Ігната Абдзіраловіча “Адвечным шляхам”*. – Рэжым доступу: <http://bk.baj.by/lekcyji/litaratura/slinka01.htm>. – Дата доступу : 03.06.2011.

кі прытрымліваецца і С. Дубавец у прадмове да выдання 1993 года: «*Адвечным шляхам*» – *вяршыня літаратурна-філасофскай думкі нашаніўства і той беларускай культуры, якая ніколі не была савецкай, якая не адчула на сабе разбуральнага ўздзеяння таталітарнай ідэалогіі*⁷. Такім чынам, эсэ Ігната Абдзіраловіча мае ўплыў на развіццё філасофіі і літаратуры, з’яўляецца ўнікальным творам у гісторыі беларускай думкі.

Тэхналагічная і літаратурная адукацыі аўтара дазволілі яму лагічна, выразна структурыраваць твор і разам з тым зрабіць яго па-мастацку прываблівым і жывым. Эсэ складаецца з падзагалоўка, эпіграфа, прысвячэння, уступу і чатырох частак.

Назвай твора – “Адвечным шляхам” – аўтар стварае адзін з яскравых архетыпаў Беларусі, які цвёрда замацаваўся ў айчынным літаратуры (Янка Купала, “Тутэйшыя”, “Раскіданае гняздо”, “Адвечная песня”, “Паязджане”; Вацлаў Ластоўскі, “Лабірынты”; Уладзімір Караткевіч, “Сіняя-сіняя”; Васіль Быкаў, “Пахаджане” і інш.).

Інтэлектуальная дасведчанасць і жыццёвая мудрасць 25-гадовага аўтара эсэ сапраўды ўражае. Мастацкая карціна свету ў творы дасягае значнай шырыні і глыбіні. Факталагічны аспект эсэ ўключае абшырныя звесткі з гісторыі Беларусі і Еўропы ад антычнасці да сучаснасці, выкарыстанне літаратурных твораў (Бібліі, “Слова пра паход Ігаравы”, тэкстаў Францыска Скарыны, рускай класікі, фальклору і інш.). Эсэ наскрозь прасякнута гуманізмам, бязмежнай любоўю да чалавека. Шырокі круггляд І. Абдзіраловіча садзейнічае стварэнню цэласнай эсэістычнай канцэпцыі, якая сёння працягвае ўплываць на станаўленне жанру эсэ ў беларускай літаратуры.

У 2010 годзе эсэ Ігната Абдзіраловіча ў перакладзе вядомага славіста Норберта Рандава было выдадзена на нямецкай мове.

Адметнасцю эсэ “Адвечным шляхам” з’яўляецца ўвядзенне ў апавяданне дадатковага персанажу. У час, калі багаты стаў бедным і разам з усімі ідзе на “вялікі шлях” шукаць новага жыцця і ідэалу, Ігнат Абдзіраловіч бачыць Францыска Скарыну:

А з глыбіні вякоў пазірае на нас Скарына, такі ж вагаўшыся, шукаючы, і, жадаючы нас, кажа:

«Над зімнымі хвалямі Дзвіны я быў візантыйцам – Юрым, а ў Кракаве, куды мяне пацягнула за еўрапейскаю ведай, – лацінікам Францішкам. А дапраўды, я ня быў ні Юрыем, ні Францішкам, а быў вольным,

⁷ С. Дубавец, *Прадмова*, (у:) Ігнат Абдзіраловіч, *Адвечным шляхам*, Мінск 1993, с. 6.

незалежным духам, якога вы шукаеце, духам агульначалавечым толькі ў беларускай скуру. Шукайце ж!»⁸.

Такое парадаксальна-правакацыйнае выкарыстанне дадатковага персанажа ў эсэістычнай традыцыі – з’ява ўнікальная для гісторыі беларускага эсэ. Дапаможны персанаж уносіць у паэтыку эсэ элементы казачнасці, фантастычнасці, значна ўзбагачае жанравыя магчымасці. Акрамя таго, у тэксце гучыць і прызыв да Францыска Скарыны: *У гэты час хай будзе нашым павадыром і свечачам старажытны Скарына, «доктар лекарскіх навук з слаўнага места Полацку», што хацеў ляхчыць беларускі народ праменьнямі духовай асветы*⁹. Вобраз Францыска Скарыны з’яўляецца медыятарам паміж мінулым і будучым, правадыром на шляху да ідэалу.

Эсэ мае выключную мастацкую вартасць. Асаблівасцямі эстэтыкі тэксту вылучаецца трэці раздзел, прысвечаны творчасці. Неабходна адзначыць, што Ігнат Абдзіраловіч вельмі далікатна валодае мастацкім стылем. Выбар мастацкіх сродкаў залежыць ад зместу паведамлення. Гісторыя падаецца аўтарам не суха, амаль без дат, але з назовам імён, інтанацыя аповяду жывая, з элементамі казачных штампаў (напрыклад: *Так плылі вякі... зноў на нашай памяці п’юць ваду з Дняпра польскія коні*¹⁰. З жанру казкі выкарыстоўваецца і будова сказаў з адваротным парадкам слоў (напрыклад: *Паміралі паганскія багі, а новыя так і не прызнаў беларускі народ. Прышла рэфармацыя, кінуліся беларусы шукаць новае слова, але і новае слова іх не здаволіла*¹¹. Элементы казачнага ствараюць эфект лёгкасці ўспрымання тэксту. Разам з тым, І. Абдзіраловіч насычае твор фактамі гісторыі, культуры, эстэтыкі. Аўтар вар’іруе прыёмамі падачы матэрыялу. Так, беларуская гісторыя падаецца як цікавае паведамленне з элементамі разважанняў, з выказваннем гіпотэз і іх доказаў.

Уладзімір Самойла – літаратар, філосаф, грамадскі дзеяч, публіцыст, адзін з таленавітых інтэлектуалаў эпохі мадэрна. Твор “Гэтым пераможаш!..” напісаны ў Вільні ў 1923 годзе, выдадзены там жа праз год у “Заходняй Беларусі. Зборніку грамадзянскай мыслі, навукі, літаратуры, мастацтва Зах. Беларусі”. У 1992 глдзе твор быў надрукаваны ў часопісе “Нёман” у перакладзе на рускую мову У. Конана.

⁸ І. Абдзіраловіч, *Адвечным шляхам*, Мінск 1993, с. 9.

⁹ Тамсама, с. 11.

¹⁰ Тамсама.

¹¹ Тамсама, с. 10.

Эсэ Сулімы – сур’ёзны і глыбокі філасофскі твор. У ім знайшлі адлюстраванне ідэі Фіхтэ з яго “філасофіяй свабоды”, біблейская філасофія, тэорыя Духа па Гегелю, развагі Канта пра “абсалютнае зло”, схема “злачынства – пакаранне” Фёдара Дастаеўскага і інш.

Жанр твора “Гэтым пераможаш!..” вызначыць даволі цяжка. Аднак большасць фактаў і тэкставых механізмаў гавораць на карысць жанру філасофскага эсэ.

Уладзімір Конан у прадмове да другога выдання вызначае жанр твора па-рознаму. Так, спачатку гэта “философско-этический очерк”, затым – “пророческое эссе”, далей – “философское эссе” і яшчэ – “лекции”. Аўтар твора – Суліма – у падзагалюўку тэкста дае спасылку на жанр – “Очерк критического оптимизма”, хаця ўжо ў трэцяй частцы Суліма даказвае неабходнасць для беларусаў “лекций сознательного критического оптимизма”. Такая блытаніна назіраецца па многіх прычынах. Па-першае, твораў падобнага жанру ў беларускай літаратуры да Ігната Канчэўскага не было. Эсэістычны метада, які выкарыстоўваўся ў літаратуры сярэднявечча і адраджэння, не меў значнага ўплыву на існуючыя жанры (напрыклад, на жанр слова ці пропаведзі). Па-другое, гіпатэтычна беларускім літаратарам шырока не былі вядомыя творы Мішэля Мантэня і Фрэнсіса Бэкана (хаця Уладзімір Самойла – выключэнне), якія стаялі ў крыніц зараджэння жанру эсэ і аказалі значны ўплыў на яго развіццё ў еўрапейскім мастацтве слова. Па-трэцяе, толькі што “вызваленая” ад польскага ціску беларуская літаратура не магла за кароткі тэрмін дасканала распрацаваць новы жанр, бо ўжо праз некалькі дзесяцігоддзяў творчая эліта краіны аказалася пад ідэалагічным прыгнётам. Факты маральнай і фізічнай прыгнечанасці не давалі магчымасці свабоднага выражэння думкі, тым больш на матэрыяльных носбітах.

Гістарычныя падзеі, звязаныя з перабудовай, кардынальнымі зменамі ў нацыянальнай свядомасці, а таксама памежжа гістарычных часоў парадаксальна дзейнічаюць на развіццё літаратуры. Так, пастаяннае ваганне – часавае і прасторавае (колькаснае і якаснае) – стала ідэйнай асновай напісання эсэ Ігната Абдзіраловіча “Адвечным шляхам”. У далейшым гэтая праблема знайшла сваё адлюстраванне і ў эсэ Сулімы “Гэтым пераможаш!..”. Апошнія з’яўляецца заглыбленай філасофскай думкай, падмацаванай поглядамі Фіхтэ. Калі Ігнат Канчэўскі прапануе знайсці свой сярэдзінны шлях паміж Захадам і Усходам, то Уладзімір Самойла выказвае рэальнае рашэнне – клапаціцца аб самабытнасці і працаваць на ідэю стварэння (рус. созидания) уласна беларускага, каштоўнага для сённяшняга часу і будучага, а не на ідэю

разбурэння ідэалаў іншых людзей. У выніку барацьбы створаных разнастайных каштоўнасцей перамогуць сапраўды значныя. Так Суліма бачыць адзін з аптымістычных шляхоў выйсця з памежнага становішча. Таму ў эсэ “Гэтым пераможаш!..” ідэя ўраўнаважанасці гучыць з самага пачатку:

Добро и зло – что бы ни говорили крайние оптимисты и крайние пессимисты – как следует уравновешенно в нашем мире.

– В этом наилучшем из миров, – прибавят оптимисты.

– Среди наихудших, – скажут пессимисты.

– В наилучшем среди возможных, – скажем мы, хотя бы только потому, что этот мир – единственный данный нам, что только он – среди всех мыслимых – имеет наиважнейшую для зрелого деятельного человека и, может быть, весьма неприятную для юного мечтателя особенность: обладает реальностью, сущностью...¹²

Гуманістычая ідэя гармоніі, збалансавання, стварэння з’яўляецца культурацэнтрычнай у гісторыі любога народа, калі гэта гісторыя не азмрочаная ідэяй анты-псеўдагуманістычнай.

Своеасабліва рэалізуецца ў эсэ вобраз “Я”. Апавяданне вядзецца ад трэцяй асобы, а адметнае эсэістычнае, прыватнае, асабістае “Я” ў творы Сулімы лакалізуецца непасрэдна ў філасофіі аўтара праз філасофію Фіхтэ як аўтарскага ідэалу. *Я – сцвярджае Суліма – это чувство силы. Чувство силы – основа всякой жизни. Так говорит Фихте. В этом Я для меня уместается весь мир. Разружьте моё белорусское Я, лишите меня всякого «чувства силы», всякой жизни – и вы уничтожите весь мой белорусский и весь мой общечеловеческий мир*¹³. Асэнсаванне выключнай ролі “Я” ў лёсе беларускай нацыі не зводзіцца да разумення эгаістычнай натуры асобы. “Я” нясе ў сабе сэнсавую нагрузку самаідэнтычнасці, самасвядомасці, бачанне сябе як часткі нацыі і нацыі як часткі свету.

У эсэ Сулімы ўнікальным чынам спалучаюцца біблейскі і свецкі пачаткі. Перакладчык твора на рускую мову У. Конан бачыць у тэксце алюзію да евангельскіх афарызмаў, якія сталі дэвізам хрысціянскіх падзвіжнікаў, місіянераў, прапаведнікаў і асветнікаў. Таму назва твора па-руску гучыць як “Сим победиши!..”. Як заўважае У. Конан, *побеждает тот, кто несёт крест свой, через страдания обретает духовность, творческий дар, преобразующий мир в добре, истине и кра-*

¹² Суліма, *Сим победиши!..*, “Нёман” 1992, № 1, с. 158.

¹³ Тамсама, с. 160.

*соте отечества*¹⁴. Біблейскае ў эсэ рэалізуецца не толькі праз на-зву. Скрызным праходзіць у творы вобраз Бога, вырашаны аўтарам таксама адметна. У тэксце няма канкрэтнага ўказання на рэлігійныя прыхільнасці лірычнага героя: Бог і Дух Божы – нешта пастаянна жы-вое ўнутры чалавека і нацыі, нешта, што падтрымлівае аптымізм, дае жыццёвыя сілы.

Эсэ складаецца з дванаццаці частак, кожная з якіх раскрывае той ці іншы аспект праблемы. У цэнтры ўвагі аўтара – развагі пра даб-ро і зло, самаадчуванне чалавека ў свеце, жыццё як аптымізм, пра нормы і формы існавання, пра мадэлі Усходу і Захаду, пра твор-чую актыўнасць, нацыянальную ідэю, самаідэнтычнасць. Акрамя та-го, Суліма прыводзіць некалькі прыкладаў змагання са злом, што на-дае эсэ практычны характар. Усе часткі звязаны паміж сабой сэнсава, аднак справядліва могуць служыць асобнымі невялікімі эсэістычнымі творами.

У мастацкім плане эсэ Сулімы менш вобразнае, чым эсэ І. Абдзі-раловіча. На момант напісання твора Уладзіміру Самойлу было ўжо 45 год, што знайшло адбітак у філасофскай насычанасці зместу. Аднак мастацкія прыёмы, якія ён выкарыстоўвае, часам наіўна-рамантычныя і вельмі яскравыя:

И если белорусскому народу не дан жизненный оптимизм, так ска-зать, *снизу* – в детские годы его – бедной и подневоленой Мати-Землицей, то пусть же он, как луч солнышка, придёт сверху. Пусть жизнеутвер-ждающая благодать этого воистину Духа Божьего огненными языками снизойдёт на головы белорусского народа; пусть раздувает тлеющую в ду-шах наших искру Неополимой Купины духовного огня, согревающего, освещающего, побеждающего окружающий мир, творящего в нём наше собственное, белорусское счастье¹⁵.

Падобны стыль выкарыстоўваецца наўмысна для прыцягнення ўвагі простага, малаадукаванага чытача. Тут неабходна ўлічыць адзін цікавы і вельмі важны факт. Па архіўных дадзеных, знойдзеных Люд-мілай Кісялёвай, у сярэдзіне XIX стагоддзя на Беларусі існавала біб-ліятэка, якая за сваю гісторыю не ўбачыла ніводнага чытача.

Нельга лічыць эсэ Сулімы проста філасофскім нарысам. У тэксце дастаткова мастацкіх літаратурных сродкаў, якія спрыяюць удаскана-ленню знешняга афармлення думкі.

¹⁴ В. Конон, *Пророк в своём отечестве*, “Нёман” 1992, № 1, с. 154.

¹⁵ Суліма, *Сим победиши!...*, “Нёман” 1992, № 1, с. 160.

Эсэ носіць мастацтвацэнтрычны характар. Мастацтву (у першую чаргу літаратуры) Суліма надае галоўную ролю ва ўмацаванні самабытнасці: *Первой силой, объединяющей народ, угадывающей его «чувство силы», творящей в нём необходимый для последующего роста, для сознательной борьбы за своё освобождение жизненный оптимизм, является поэзия*¹⁶. Духоўная і душэўная актыўнасць народа становіцца рухавіком на шляху самастварэння.

Жанраваўтваральнымі элементамі ў эсэ Сулімы з'яўляюцца інтанацыя, структура і самарэфлексія тэкста (аўтар сам гаворыць пра свой твор як неабходныя лекцыі для беларускага чытача).

Заканамернай з'явай у беларускай эсэістыцы становіцца асэнсаванне “нацыянальнай ідэі” (“нацыянальнае пытанне” – у Ігната Абдзіраловіча, “русский вопрос” – у Мікалая Бердзяева). Суліма пад нацыянальнай ідэяй разумее свабоду, прычым такой жа нацыянальнай ідэяй, на думку аўтара, захоплены ўсе прыгнечаныя і падзеленыя народы. *Не может быть никакого сомнения в том, – сцвярджае Суліма, – что идея национального освобождения, идея независимости народа, создания им для себя и из самого себя своего собственного государства – идея верная и справедливая*¹⁷. Пасля 1930-х гадоў зварот да нацыянальнага пытання ў гісторыі беларускай літаратуры трансфармуецца ў тэму патрыятызму і толькі ў 1980-х, у творчасці У. Караткевіча, а затым у 1990-х, у творах суполкі “Тутэйшыя”, паняцце нацыянальнага ўмяшчае ў сябе не толькі ідэі 1920-х, але і папаўняецца асаблівасцямі новага гістарычнага перыяду.

Сацыялагізацыя літаратурнай крытыкі выявілася ў творчасці Цішкі Гартнага (артыкулы “Узгоркі і нізіны”, “Янка Купала – пясняр вызвалення” і інш.). Эсэізм характэрны для публіцыстыкі Алеся Гаруна (“Одгукі”, “Увагі да нацыянальнага руху”) і Вацлава Ластоўскага (“Сплачывайце доўг”, “Па сваім шляху”).

Эсэістычныя артыкулы пісалі Уладзімір Дубоўка, Міхась Зарэцкі, Максім Танк. Эсэ Уладзіміра Жылкі – знакавая з'ява ў беларускай літаратуры, творы з'яўляюцца ўзорным прыкладам жанру. Лірызм, яскрава праяўлены ў творчасці Янкі Брыля, стаў вызначальнай рысай беларускага эсэ 1970–1980-х гадоў.

“Несюжэтная” проза Івана Мележа прадстаўлена творами мастацкай біяграфіі, у якіх пісьменнік разважае над сваімі раманамі, тлумачыць некаторыя праблемы, з якімі сустракаецца творца. Артыкулам

¹⁶ Тамсама, с. 166.

¹⁷ Тамсама, с. 165.

“Трохі згадак і думак”, “Не застацца ў даўгу”, “Бачыць глыбока і шырока”, “На вышыні жыцця”, “Майстэрства – гэта імкненне”, “Знайсці сябе” ўласцівы эсэізм, які рэалізуецца праз філасофскія развагі аўтара. Найбольш набліжаным да эсэ падаецца артыкул “Майстэрства – гэта імкненне”, які мае падзагалолак “Некалькі заўваг аб простых ісцінах”. Твор мае калыцавую кампазіцыю: пачынаецца і заканчваецца развагамі аўтара пра майстэрства пісьменніка, сярэдняя частка – мастацкая біяграфія пісьменніка.

Знакавай з’явай ў гісторыі беларускай эсэістыкі стала эсэ Міхася Стральцова “Загадка Багдановіча” (1968). У 1970–1980-х гадах у беларускай літаратуры ўсё часцей з’яўляюцца творы, пазначаныя тэрмінам “эсэ”. Да гэтага жанру звярталіся Васіль Быкаў, Уладзімір Караткевіч, Алесь Адамовіч (“Выберы – жыццё!”, “Літаратура і праблемы веку”, “Дадумаць да канца”, “Апакаліпсіс па графіку” і інш.).

Творы “Долю каб бачыў у родным народзе...”, “Чым болей сходзіць дзён, начэй...”, “Слова пра Ясеніна”, “Вялікі народны паэт”, “Сумленнасць і мужнасць волата” складаюць эсэістычны набытак Ніла Гілевіча. Жанр аўтар вызначыў сам. Эсэ ўяўляюць сабой літаратуразнаўчыя артыкулы з элементамі біяграфіі. У слове пра Янку Купалу, Максіма Багдановіча, Сяргея Ясеніна, Аляксандра Твардоўскага, Івана Франка майстэрства Н. Гілевіча-эсэіста праяўляецца ў акадэмічна выверанай манеры пісьма, лагічнасці, паслядоўнасці, педантычнасці аповяду. З савецкай традыцыі ўзята публіцыстычнасць, эмацыянальнасць, рытарычнасць, што стварае эфект публічнага выступлення: *Душа Ясеніна, паэтычны свет Ясеніна, талент і ліра Ясеніна... Колькі пра іх сказана і напісана за сем дзесяткаў гадоў, колькі гаворыцца і пішацца сёння! Дзівосны, неспасціжна дзівосны феномен у гісторыі рускай паэзіі 20 стагоддзя*¹⁸. Цёплы і шчыры аповяд аб творчасці таго ці іншага пісьменніка часам азмрочваецца непатрэбнымі савецкімі штампамі тыпу “ён – у сэрцы народа”.

Эсэ Рыгора Барадуліна, Янкі Сіпакова, Віктара Казько – гэта асобная плынь у гісторыі беларускай эсэістыкі.

Беларуская эсэістыка займае асобнае месца ў айчыннай гісторыі літаратуры. Сёння мы можам гаварыць аб фарміраванні нацыянальнай “школы эсэ”. Уласцівымі рысамі беларускага эсэ з’яўляюцца парадаксальнасць, суб’ектыўнасць, эмацыянальнасць, рэфлексійнасць і адсутнасць дыдактызму.

¹⁸ Н. Гілевіч, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 496.

STRESZCZENIE

W artykule dokonano gruntownej analizy rozwoju białoruskiej eseistyki XX wieku. Autorka prześledziła dominację cech gatunkowych w zależności od okresu historyczno-literackiego. Szczególną uwagę zwróciła na eseje Ihnata Abdzirałowicza „Adwiecznym szlacham” i Sulimy „Hetym pieramożasz!..” wskazując na znaczenie wymienionych utworów w historii powstawania gatunku.

SUMMARY

This article analyzes the development of the Belarusian essay writing in the 20th century. The author investigates the dominance of the genre peculiarities depending on the historical and literary period. Particular emphasis is placed on the essay by I. Abdziralovich “Advechnym shliaham” and the essay by Sulima “Hetym peramozhash!..”. The author reveals the importance of the above mentioned works in the history of origin and formation of essay genre.

Святлана Шчэрба

Мінск

Маральна-этычная прырода чалавека ў беларускай драматургіі другой паловы ХХ стагоддзя

Духоўнае жыццё чалавека, яго маральная прырода заўсёды былі ў цэнтры ўвагі літаратуры. У самім чалавеку існуе маральнае як яго ўласнае жыццё, як тое, што рухае яго ўнутранымі ўчынкамі, вызначае яго пачуцці, характар яго думак. Пазнаць маральную прыроду чалавека можна рознымі шляхамі. Адзін з іх – розумам асэнсаваць тое, што адбываецца ва ўласнай душы. Другі спосаб – з глыбіні душы яе разумовай сілай ахапіць поглядам рухі сэрца. Такім чынам душа пазнае самую сябе ў жывым дыханні маральнага ў ёй. І з гэтага ж, ідучы ад душы аднаго чалавека да душы другога, можна адчуць другога ўнутраным пачуццём і з першай сустрэчы мець уражанне пра яго. Трэці шлях, які рэалізуецца ў мастацкай літаратуры, спалучае ў сабе два вышэй названыя спосабы – разумовы аспект і пачуццёвы, бо мастацкі вобраз дыялектычна аб'ядноўвае ў сабе рацыянальнае і эмацыянальнае, уздзейнічае на нашы розум і пачуцці. Беларуская драматургія другой паловы ХХ стагоддзя звяртаецца менавіта да даследавання маральнага ў чалавеку, да выяўлення патаемнага, што адбываецца ў глыбіні душы як сапраўдны ўчынак, як прыгажосць або агіднае, як унутранае перажыванне, як вопыт набыцця маральнага. Менавіта яна бліжэй за іншыя жанры падышла да асэнсавання маральна-этычнай прыроды чалавека, да экзістэнцыяльных праблем чалавечага існавання.

Найбольш яскрава гэта адбілася ў камедыі «Брама неўміручасці» Кандрата Крапівы, дзе драматург раскрывае вытокі маральнасці і амаральнасці людзей, выяўляе іх сацыяльна дэтэрмінаваныя ўзае-

маадносіны. Прыём фантастычнага дапушчэння (адкрыццё прафесара Дабрыяна эліксіра неўміручасці) дазваляе аўтару стварыць своеасаблівы гратэскавы свет рознага роду прайдзісветаў: Дажывалава, Караўкіна, Застрамілавай, Торгалы, якія ўсе прагнуць неўміручасці. У кожным з гэтых персанажаў драматург сатырычна завастрае адну нейкую адмоўную рысу: Караўкін увасабляе катэгорыю людзей, якія дзейнічаюць па прынцыпу: ты – мне, я – табе; Дажывалаў – кар’ерыстаў і г.д. Прыём паралелізму дзеяння (адначасова адбываюцца падзеі ў кватэры прафесара Дабрыяна і на пляцоўцы каля паліклінікі) дапамагае сатырыку гіпербалізаваць і такую адмоўную з’яву рэчаіснасці, як несумленнасць, махлярства. У чарзе на пляцоўцы сабраліся самыя розныя махляры, якія гандлююць мачой, і тыя, хто любымі сродкамі, любой цаной імкнуцца стаць неўміручымі. У гэтай невялікай сцэне драматург выпукла і рэзка акрэслівае характарыстыкі персанажаў, ужывае грубаваты народны гумар, каб выявіць амаральнасць герояў, дэтэрмінаванасць іх учынкаў.

Асэнсаванню сацыяльных зрухаў на Беларусі ў канцы XX стагоддзя і атмасферы новага часу, у якой адбываецца ломка спрадвечных маральных каштоўнасцей, прысвечаны трагіфарс «Сабака з залатым зубам» У. Саўліча. Сучасныя рэаліі жыцця «адточваюцца» драматургам умоўна-гратэскавым пачаткам для таго, каб выявіць маральную прыроду паводзінаў героя. З першай жа сцэны перад намі паўстае рэальная карціна жыцця, але недарэчная, абсурдная: начальнік медвышвярэзніка Козлікаў гоніць на кватэры самагонку. Каб дагадзіць жонцы, ён устаўляе яе сабаку залаты зуб. Але мала гэтага, каб у сабакі быў свой асобны пакой, герой п’есы вырашыў здаць у дом састарэлых родную маці. Дадзены выпадак надае трагізм фарсавай сітуацыі: з яго відаць, што людзі страчваюць чалавечае аблічча, ператвараюцца ў пачвараў, гатовых на любое злачынства. Камізм дасягаецца аўтарам дзякуючы гіпербалізацыі камедыйных сітуацый. Так, каб маці ўзялі ў дом састарэлых, Козлікаў у ЗАГСе афармляе даведку аб уласнай смерці, і ў газеце з’яўляецца некролаг, а ў яго кватэру бюро па пахаванню дастаўляе труну, блізкія выбіваюць «нябожчыку» добрае месца на могілках. Усё гэта стварае сатырычны эффект у творы, у якім трапна засведчана духоўная абмежаванасць Козлікава і яго жонкі Фяўронні Захараўны, іх жорсткасць і бесчалавечнасць. Героі страчваюць элементарныя нормы-каштоўнасці, да якіх адносіцца клопат пра састарэлых бацькоў. Як адзначае П. Васючэнка, з’яўленне работніка пахавальнага бюро, які даставіў у кватэру Козлікава труну і белыя тапачкі для «нябожчыка», азначае не проста сатырычнае

развянчанне антыгероя, а яго рытуальнае пахаванне, пахаванне жывога нябожчыка¹.

Вытокі амаральнасці, бюракратызму, бесчалавечнасці, кругавой парукі, “ухватаўшчыны” паказаны ў камедыі «Пагарэльцы» А. Макаёнка. Аўтар малюе перад намі карціну жыцця грамадства 30-х гадоў, калі ў абстаноўцы сталінскіх рэпрэсій пазбаўляліся дзяржаўных пасада мільёны службоўцаў, а вызваленыя вакансіі займалі прайдзісветы і махляры.

На гратэскавасць у п’есе «працуе» тое, што падобныя грамадскія катаклізмы могуць адбыцца літаральна за адну ноч. Менавіта ў адну з такіх начэй Ухватаў становіцца старшынёй гарвыканкама. І пачынае ён сваю дзейнасць на новай пасадзе з падбору кадраў. Макаёнак гратэскава малюе тых, каго выбірае ў сваю світу Ухватаў. Так, адзін з яго набліжаных – Кудасаў – валодае надзвычайным, нечалавечым нюхам, што характарызуе яго як чалавека, які імкнецца з любых сітуацый займаць выгаду. Другі герой – Бусько – імкнецца заняць такую пасаду, якая давала б яму магчымасць не толькі кіраваць людзьмі, але і «нахапаць» паболей народнага добра. Менавіта таму ён згаджаецца з прапановай Ухватава ўзначаліць «гор-хап». Падабраўшы адпаведных падначаленых, Ухватаў усяляк іх «дрэсіруе», стварае з іх дапамогай бюракратычны механізм, які абслугоўваў бы камандна-адміністрацыйную сістэму, адгароджваў яе ад народных просьбаў і скаргаў.

Гратэскавы характар носіць і эпілог п’есы. Ухватаў, да таго часу звычайны пенсіянер, становіцца ахвярай уласнага вынаходніцтва – стварэння сістэмы «кругавой парукі», бюракратычнага спосабу жыцця. Яго справу па размене кватэры запусцілі па выпрацаванай раней ім самім «кругавой арбіце»: Бусько – Кудасаў – Клёпкін – Кудасаў – Бусько. Ухватаў абураецца нахабствам, бесцырымоннасцю сваіх былых падначаленых, якія цяпер адкрыта з яго здзекуюцца, насміхаюцца, а затым увогуле загадваюць сакратаркам не пускаць у свае кабінеты. Герой, які парадзіў сістэму бюракратыі і антычалавечнасці, абураецца: *Каго? Мяне? Мяне не прымаць? Ах, ён падлюга! Да я яго... Божа, як павярнулася. (заплакаў). Ды калі я ўладу меў, яны ж былі – такімі вернымі, паслужнымі, адданымі. І я для іх Богам быў! Аднаго позірку баяліся. Богам для іх! Гэта ж я іх вывеў, я сатварыў! А цяпер... (плача)*². Выкрываючы маральна-этычную прыроду “ўхватаўшчыны”,

¹ П. В. Васючэнка, *Драматургія і час*, Мінск 1994, с. 109.

² А. Я. Макаёнак, *Збор твораў у 5 т.*, Мінск 1987–1990; П’есы, 1987, т. 2, с. 177.

якая ўвасабляла сабой чыноўніцкае глумленне над святасцю гуманістычных ідэалаў, цынічнае прыстасавальніцтва, пошласць і амаральнасць, А. Макаёнак клапаціўся пра заўтрашні дзень Беларусі, бо добра разумеў усю шкоднасць кумаўства, бюракратычнай валакіты.

Маральна-этычная прырода прадстаўнікоў улады раскрываецца і ў камедыі А. Макаёнка «Дыхайце эканомна». Карыстаючыся прыёмам гіпербалізацыі, пісьменнік стварае асаблівы гратэскавы свет, у якім жыццёвыя з'явы і чалавечыя адносіны пададзены дэфармавана, бо побач ставяцца агіднае і прыгожае, карыкатурнае і рэальнае. З'ява, якая выкрываецца, разглядаецца пісьменнікам у гістарычным вялікім і малым часе, рэальным і віртуальным свеце, а вобразы-маскі ўзяты з розных эпох і часоў (егіпецкі фараон Фарыд, старажытнарымскі імператар Цэзар, абсалютны манарх сярэдневечча Людовік, фашысцкі дыктатар Адольф). Дзеянне п'есы адбываецца ў падземным царстве Прэзідэнта вядучай заакіянскай дзяржавы, урад якой развязаў ядзерную вайну з «чырвонымі». Сюжэт камедыі будзе на ўмоўным дапушчэнні падзеі, што можа адбыцца, – ядзерная катастрофа адбылася на Зямлі, і выратавалася толькі Эліта, якая схавалася ў падземным ядры. Эліта стварае сваю дзяржаву, у якой у адпаведнасці з выбарчай сістэмай кіруюць у храналагічнай паслядоўнасці дыктатары, каралі і фараоны. Кожны з іх выдае свае законы, усталёўвае свае парадкі. Аднак становіцца відавочна, што на самой справе ўсім жыццём пад зямлёй кіруе Тайная Дума. Па яе падказцы рыхтуюцца змовы, скідаюцца з трона дыктатары і манархі. Увесь клопат Тайнай Думы – пагоня за дэфіцытам. Першым стварае штучны дэфіцыт рымскі імператар Аўгуст, які абвешчае вадугу сваёй асабістай уласнасцю і пачынае яе прадаваць людзям. Следам за ім Фарыд завалодаў вентылямі, і яго ўласнасцю стала паветра, за якое людзям таксама трэба плаціць. Дэфіцытам у Эліце становіцца і ўлада, якая таксама прадаецца за грошы. Плаціць, такім чынам, даводзіцца за ўсё: за вадугу, за паветра, за таблеткі ад дызентэрыі і г.д. У камедыі гучыць роздум аўтара над праблемамі чалавечага існавання, заканамернасцямі развіцця цывілізацыі.

Канец п'есы, аднак, аптымістычны: пасля землятрэсав «арэшак» абрынуўся і звар'яцелыя члены Эліты сустрэліся з нармальнымі людзьмі, якія не дапусцілі ядзернай вайны і дасягнулі нечуваных поспехаў у прагрэсе. Філасофскай высновай у камедыі з'яўляецца ўсведамленне неразумнасці, марнасці ўлады, якая робіць людзей сапраўднымі вар'ятамі

Выкрыццю адступленняў ад маральных нормаў прадстаўнікоў розных пластоў грамадства прысвечана камедыя М. Матукоўскага «Амні-

стыя». Дзеянне ў творы адбываецца на фабрыцы дзіцячых цацак. Недарэчна ўжо тое, што на фабрыцы выпускаюць цацкі, якія брыдка ўзяць у рукі: чырвоны заяц, лялечны акцябронек, піянер. Падобная сітуацыя нараджае канфлікт паміж галоўным мастаком і галоўным канструктарам фабрыкі.

Гратэскавы характар мае і той факт, што на парукі адміністрацыяй фабрыкі ўзяты дэбашыр і выпівоха Грышка Салавейчык, які можа з сякерай уварвацца ў чужую кватэру і пабіць яе гаспадара, пакалечыць дзяўчыну на пляжы, якога, па сутнасці, чакае турма. Старшыня прафкама і галоўны канструктар фабрыкі Бажашуткава на таварыскім судзе аднак не проста апраўдвае ўчынкі Салавейчыка, а робіць з яго ледзьве не героя, ва ўсім абвінавачвае пацярпелых. Ратуе яна хулігана зусім не з гуманістычных пазіцый і не таму, што ён незаменны спецыяліст, а для таго, каб фабрыка магла атрымаць званне калектыву камуністычнай працы, а любы скандал мог перакрэсліць усе спадзяванні на яго атрыманне. Паказушнасьць, імкненне выканаць план любымі сродкамі – гэтымі характарыстыкамі надзяляе аўтар сваіх герояў, гэта і з'яўляецца прычынай канчатковага маральнага падзення Салавейчыка. Дэбашыра і хулігана на фабрыцы «выхоўваюць» наступным чынам: выпісваюць яму прэмію і выпраўляюць у адпачынак на мора. Атрымаўшы амністыю, Салавейчык канчаткова паверыў ва ўсемагутнасць свайго пралетарскага паходжання, і калі атрымаў аплыву па твары ад дзяўчыны, да якой паспрабаваў нахабна заляцацца, то дэмагагічна заяўляе: *Ты на каго заматнулася? На каго руку ўзняла? На яго вялікасць рабочы клас? На гегемона? А ты ведаеш, што я з цябе зараз зраблю?.. Блін! Мокрае месца! І нічога мне за гэта не будзе! Таму што я, я... праізвадзіцель матэрыяльных каштоўнасцей!*³ Драматург у п'есе падводзіць да высновы, што менавіта тактыка двайных стандартаў, якую прымяняла кіраўніцтва фабрыкі, нараджала атмасферу вымагальніцтва, хцівасці, цынізму, дэмагогіі і гарлахватніцтва.

Гратэскавы свет амаральнасці паўстае і ў камедыі І. Сідарука «Галава». Гэты свет населены незвычайнымі героямі – маскамі, як трапіна адзначае П. Васючэнка, *істотамі, дэперсаналізаванымі да стану рэчаў*⁴. Шукальнік увесь час нешта шукае, Дурань цягае за сабой дзверы, Сіротка пастаянна хоча есці. Гэтыя персанажы ўвасабляюць сабой пэўныя абстрактныя катэгорыі (пошукі, дурасць, голад). Гратэс-

³ М. Матукоўскі, *П'есы*, Мінск 1986, с. 35.

⁴ П. В. Васючэнка, *Драматургія і час*, с. 137.

кавы характар мае і вобраз Галавы, якая ўладарыць над гэтымі героямі-маскамі і ўвасабляе сабой таталітарны рэжым. У трох іпастасях Галавы выразна ўгадваюцца гістарычныя рэаліі: Жалезная Галава – гэта дыктатура, Папяровая Галава – бюракратычны рэжым, Гумовая – псеўдадэмакратыя. У камедыі гратэскавасць дапамагае аўтару па-філасофску абагуліць тэндэнцыі развіцця нашага грамадства, падвесці вынікі гісторыі развіцця чалавецтва, эвалюцыі дзяржаўных формаў кіравання. Абагуленасць і канцэнтрацыя гістарычнага зместу прыдаюць гратэскаваму вобразу Галавы падкрэслена аналітычны характар.

Маральна-этычная прырода сучаснага чалавека на зломе тысячагоддзяў, у перыяд крызіснай неразбярэхі яскрава падаецца ў «камедыі абсурду» «Султан Брунея» А. Дзялендзіка. У цэнтры ўвагі драматурга жыццё сям’і навукоўца і бібліятэкаркі на мяжы беднасці, жабрацтва. Аўтар малое сцэны «рэстаўрацыі» выкарыстаных талонаў на праезд, вырабу з рэкламных пакетаў плашча, пляцення лапцяў. Героі прыходзяць да высновы, што інтэлігентны чалавек павінен жыць у дрымучым лесе, каб не азвярэць ад жахлівай рэальнасці. Далей паказваецца абсурдны свет, у які перасяляюцца героі са свету рэальнага. Яны жывуць у непраходных дзебрах, ходзяць у скурах, наладжваюць вытворчасць «армянскага» каньяка, «грузінскага» віна, «баварскага» піва, гандлююць халвой з торфа, адкрываюць лясны бар. Пра сваю інтэлігентнасць яны ўжо і не згадваюць. Бацька становіцца не вучоным, а буйным прадпрымальнікам, да якога прыходзяць у госці Джордж Сорас і Біл Гейтс, дачка – прэзідэнтам фінансавай кампаніі, што прагне ўлады, кіруе вялікай палітыкай. Сын памяняў саксафон на аўтамат і стаў рэкецірам. Нават былы франтавік Дзед мае сваю «справу»: вырабляе самагон «а ля віскі». У фінале твора Іншапланецянін запрашае гэтую сям’ю на сваю планету, і кожны герой марыць разгарнуць там сваю прадпрымальніцкую дзейнасць, і, як адзначае сам Бацька, невядома, што чакае гэтую планету ў выніку, калі жаданне новых камерсантаў здзейсніцца. П’еса пераканаўча сцвярджае думку, што камерцыйная дзейнасць, прага вялікай нажывы пазбаўляюць людзей сапраўднай маральнасці, дабрыні, годнасці, чалавечнасці.

Такім чынам, беларуская драматургія другой паловы XX стагоддзя глыбока раскрывае прычыны душэўнай неўладкаванасці чалавека, выяўляе маральна-этычную прыроду герояў. Асаблівага майстэрства ў гэтым дасягнулі Кандрат Крапіва, Андрэй Макаёнак, Мікола Матукоўскі, якія ўводзілі ў сатырычную камедыю прыёмы дэфармацыі некаторых рысаў героя, згущэння фарбаў. На сучасным этапе выяўленне маральнасці або амаральнасці чалавека набывае ры-

сы ўмоўнасці, сімвалічнасці («Сабака з залатым зубам» У. Саўліча, «Галава» І. Сідарука). Дэфармацыю чалавечых характараў сучасныя камедыёграфы накіроўваюць у бок іх абязлічвання, дэперсаналізацыі і выкарыстоўваюць пры гэтым адпаведныя прыёмы абсурдысцкага светабачання («Султан Бруня» А. Дзялендзіка).

STRESZCZENIE

W artykule omówiono aspekt filozoficzny moralnej i etycznej identyfikacji natury człowieka w dramaturgii białoruskiej drugiej połowy XX wieku. Autor pokazuje, iż tacy mistrzowie jak Kondrat Krapiva, Andrej Makajonak, Mikołaj Matukowski posiadają tę umiejętność. Do komedii satyrycznej wprowadzają deformację niektórych cech charakteru i przesadę. Analiza utworów dramatycznych W. Sawlicza, A. Dzialendzika, I. Sidoruka pokazuje, że identyfikacja bohaterów moralnych i niemoralnych przybiera w dramacie współczesnym formę konwencji i symbolu, a deformacja charakteru rysowana jest przy pomocy absurdu.

SUMMARY

In the article philosophical aspect of the analysis of moral and ethical nature of man in Belarusian drama of the second half of the 20th century has been revealed. The author claims that such authors as Kondrat Krapiva, Andrej Makayonak, Nicholay Matukovski introduce deformation of some features of the character and exaggeration in satirical comedy. The analysis of plays of Savlich V., A. Delendik, I. Sidoruk enables the author to conclude that the identification of moral or immoral characters in modern drama takes on the features of convention and symbolism. In the process of deformation of man's character modern comedy uses appropriate methods of absurdist perception of the world.

Святлана Тарасава

Гродна

Тэматычна-жанравая своеасаблівасць паэм Яна Чыквіна

Творчасць Яна Чыквіна даўно стала прыкметнай з'явай у беларускай літаратуры. Яго паэзія прыцягальная сваім імкненнем адлюстраваць нацыянальны лад быцця, перадаць спецыфіку народнага святабачання, выявіць канкрэтнае ў агульным, малое ў вялікім. Набыткі паэтычнай творчасці Яна Чыквіна па праву называюць сувязным звязном паміж рознымі літаратурамі і мастацкімі сітэмамі. *Яго вершы арганічна ўпісваюцца як у рэчышча сучаснай беларускай літаратуры, так і ў шырокі агульнаеўрапейскі кантэкст, і шырэй – сусветны культуралагічны кантэкст*¹.

Натуральна, крытыка не абмінае ўвагай творчасць беларускага пісьменніка з Беластоцчыны. Пра паэзію Яна Чыквіна напісана сёння дастаткова шмат. Большасць крытычных артыкулаў засяроджана на расчыханні вобразнага ладу твораў, прынцыпах паэтыкі прызнанага майстра слова. Тым не менш, на гэтым фоне дастаткова сціпла адзначана яго паэмная творчасць. У той жа час пасля з'яўлення ўжо трох паэм пісьменніка нельга не прызнаць, што гэтыя творы Яна Чыквіна з'ява шматзначная. Відавочна, аўтар стварыў тэксты, насычаныя знакавай думкай, яго паэмы інтэлектуальныя, роздумныя. Філасофскія ідэі ў дадзеным выпадку адыгрываюць важную канструктыўную ролю ў паэтыцы твораў і адпаведна патрабуюць менавіта такой жанравай формы. Думаецца, што невыпадкова паэма, з яе гнуткай жанравай прыродай і шырокімі выяўленчымі магчымасцямі, стала тым жанрам, якому аўтарам даверана выяўленне свайго бачання свету.

¹ А. Раманчук, *На раздарожжы дзя і ночы*, “Полымя” 2002, № 3–4, с. 270.

Да паэмнага жанру Ян Чыквін звярнуўся яшчэ на пачатку свайго творчага шляху. У першы зборнік “Іду”, што ўбачыў свет у Беластоку ў 1969 годзе, была ўключана паэма “Беларуская дзяўчына”. Свой мастацкі вопыт у паэчным жанры аўтар скарыстаў яшчэ раз у 1977 годзе, калі з’явілася паэма “Чорная віла”. Яе дапрацаваны варыянт увайшоў у паэтычны зборнік “Крэйдавае кола”, што датуецца 2002 годам. І ў 2009 годзе друкуецца трэці твор Яна Чыквіна – паэма “Гусак і гусыня”.

Нягледзячы на даволі значныя прамежкі ў часе напісання твораў, робіцца заўважным шэраг мастацкіх заканамернасцей, якімі яны паяднаны. Паэмы Яна Чыквіна, як правіла, невялікія па аб’ёме, але вылучаюцца скандэнсаванасцю думкі, напружаным паэтычным роздумам, імкненнем выявіць цесную ўзаемасувязь рэчыўнага, побытавага свету з духоўным, вечным.

Ужо першая паэма “Беларуская дзяўчына”, нягледзячы на тое, што належала маладому аўтару, па сваёй мастацкай прыродзе моцна вылучалася з рэчышча класічных твораў гэтага жанра. Гэта, здаецца, і было адной з прычын надання ёй спрэчных характарыстык, асабліва тых, што датычацца яе жанравай прыроды. Так, напрыклад, адным з крытыкаў сцвярджалася, што, паэма *не мае выразнай родава-жанравай прыналежнасці*².

Сапраўды, многімі сваімі рысамі твор Яна Чыквіна не адпавядае агульнапрынятаму азначэнню класічнай паэмы, якая ўяўляе сабой *вялікі вершаваны твор на гістарычную, гераічную ці ўзвышаную лірычную тэму з адлюстраваннем шырокай сацыяльнай рэчаіснасці ў аб’ектыўнай заканамернасці яе развіцця*³. Паэма выразна ўказвала на яе сувязь з новымі тэндэнцыямі ў літаратуры, што не прамінула праявіцца ў сюжэтна-кампазіцыйнай арганізацыі твора, яго вобразнай сістэме.

У паэме “Беларуская дзяўчына”, на першы погляд, не адбываецца ніякіх знакавых падзей. Аўтарам апісана адна дастаткова пазнавальная жыццёвая сцэна: размова ў цягніку, што ідзе з Беластока ў Варшаву, маладых хлопца і дзяўчыны. Амаль увесь твор складаецца з непрацяглага дыялогу Ніны і Пятра (так прадстаўляюць сябе героі). Нават называецца іх род заняткаў: “*Мая прафесія – у школе, / настаўнічаю ў вёсцы я*”, – паведамляе пра сябе дзяўчына. “*...я – мастак...*”, “*А жы-*

² А. Раманчук, “Гарыць мая свяча”: творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна, Беласток 2000, с. 25.

³ *Поэма* // mirslovarei.com/content_his/POJEMA-5500.html.

ву – не па праву – У Тлушчы. // *Гэта па дарозе з Беластока ў Варшаву*”, – указвае малады чалавек. Гэтым сказана і многа, і мала. Героі застаюцца і самі сабой, і ў той жа час убіраюць у сябе тое, што яднае іх з многімі іншымі. Магчыма, гэта і дало права аднаму з даследчыкаў творчасці Яна Чыквіна сцвердзіць: *Першая паэма, на наш погляд, атрымалася шмат у чым павярхоўнай. Героі яе схематычныя, пазбаўленыя індывідуальных рыс*⁴.

На жаль, аўтарам такой ацэнкі не было ўбачана той тыповасці, усеагульнасці, жыццёвай і мастацкай шматзначнасці, якія надаюць індывідуальнаму свайго роду абагуленасць. Навідавоку ўмоўнасць жыццёвых гісторый, “сканструяванасць” іх аўтарам. А самі героі з’яўляюцца не рэалістычнымі характарамі, а носьбітамі пэўнага светапогляду, жыццёвай пазіцыі, якія і выяўляюцца не ў дзеянні персанажаў, а ў іх словесных развагах і выказваннях.

Найперш, у творы аўтар дае права раскрыць сябе маладому чалавеку, каб крытычным зрокам агледзець яго ўнутраны свет, правесрыць філасофска-жыццёвыя першаасновы, і, адпаведна, задаць канфлікт. Натуральна, перад намі не ідэальны герой, які ў заўзятым пошуку сябе адарваўся ад роднай глебы і страціў свае творчыя арыенціры. Письменнік удала абыходзіць канкрэтныя дэталі біяграфіі, замяняючы яе пераносна-умоўным, агульным:

Жыццё абнюхала мяне,
жыццё напалавіну страчана –
не хачу ў кутку сцямнець,
жыць хачу іначай я...⁵

Герой усведамляе наступствы такой страты, і таму некаторыя выказванні яго вылучаюцца дастаткова мужным прызнаннем уласных памылак і пралікаў: *Шкада не пройдзеных дарог, // шкада патрачанага часу*⁶.

Высокія духоўныя каштоўнасці Пятро бачыць у сялянскім асяроддзі жыцця, дзе захаваліся натуральнасць і прастата адносін. Носьбітам гэтых каштоўнасцей выступае беларуская дзяўчына Ніна, як узор маральнай чысціні, духоўнага хараства, жыццёвай мудрасці, разважлівасці. Побач з ёй акрыяе душой любы, хто зняверыўся і расча-

⁴ А. Раманчук, “Гарыць мая свяча”: творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна, с. 25.

⁵ Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 74.

⁶ Тамсама.

раваўся. Пакуль што героі раз'яднаны ўласным выбарам сваіх асноў жыцця, але ў фінале паэмы гучыць мажорная інтанацыя:

Але,
мы ўпэўнены, што,
з вераю ў людзей,
Пятру не пагражае больш руіна.
Беларуская дзяўчына
чалавеку прывіла надзею,
а мастацтва
сонцам надзяліла⁷.

Аўтар нібыта эксперыментуе з лёсамі герояў паэмы. Менавіта таму твор не мае выразна закончанага дзеяння. У апошняй частцы паэмы пісьменнік, хаця і не выключае аптымістычнага зыходу, тым не менш прадстаўляе чытачу права самому вырашыць абазначаны ідэйны канфлікт, у аснове якога бачыцца набалелая праблема адчужанасці, адарванасці чалавека ад той жыццёвай першаасновы, што вызначае ягоны лёс. З відавочнай усхваляванасцю аўтарам сцвярджаецца думка пра адказнасць за свой час, нязгода з раўнадушнай безадказнасцю, пагрожай маральнага спусташэння людзей.

Многія адзнакі паэмы “Беларуская дзяўчына” (аслабленасць сюжэтнага дзеяння, вострадраматычная форма дыялогаў і маналогаў і інш.) указваюць на стварэнне пісьменнікам сінтэтычнай паэмнай формы, у якой свабодна спалучаюцца канкрэтна-жыццёвыя абрысы рэчаіснасці і элементы ўмоўнай схематызаванасці. З сённяшняй пазіцыі можна ўпэўнена сцвярджаць, што такі сінтэз з’яўляецца ілюстрацыяй паяднання дзвюх традыцый, якія леглі ў аснову названага твору Яна Чыквіна: нацыянальнай (яна бярэ пачатак ад паэм Уладзіміра Дубоўкі) і сусветнай, з яе арыентацыяй на ўмоўнасць і шматзначнасць. Як і паэзія Яна Чыквіна 60-х гадоў, паэма дакладна выяўляе скіраванасць аўтара да эксперыментальнага рэчышча.

Другая паэма Яна Чыквіна “Чорная віла” (1977, 2001) працягвае тую ж тэндэнцыю, што вызначыліся ў папярэднім творы. І ў той жа час відавочна: аўтар у гэтым творы апрабіруе новыя эпічна-структурныя формы, пашырае паэтычную ўмоўнасць, уздымаецца да філасофскага асэнсавання праблем свайго часу.

У паэме апісаны адзін дастаткова непрацяглы эпізод, але перададзены ён ва ўсім сваім драматызме і дынамічнасці. Пачынаецца твор

⁷ Тамсама, с. 76.

раздзелах “Змярканне”, у якім аўтарам падаецца жывапісны малюнак вячэрняй пары на вяскова-сялянскім улонні:

Звечарэла непрыкметна.
І пад белагусты змрок
Разгайданым крокам ветлівым
Дружна йшоў аркестр кароў.

Сумным голасам старэчым,
Пакалечаным і ватным,
Ім знаёмы хор авечак
Памагаў спяваць кантаты.

Разам з імі на вячэру
Хмара птушак прыфурчэла.
І, як людзі глухаватыя,
Гусі тэпалі дахаты⁸.

Аднак гэта не чарговая паэтызацыя блізкай сэрцу паэта рэчаіснасці: канкрэтыка на вачах пераўтвараецца ў шматзначную алегорыю. Свойская жывёла, вярнуўшыся з пашы, не сустрэла звыклага гаспадарскага клопату: *Людзі зніклі, як камфора. // Так бязлюдна, што не верыш!..*⁹

Народжанае здзіўленне жывых істот ператвараецца ў панічнае чаканне. Драматызм адчуванняў жывёл выяўляецца ў раздзелах “Здзіўленне”, “Віла”, напісанне якіх датуецца 1977 годам. Матывам трывожнага чакання неведомасці заканчваецца першы варыянт паэмы. Уяўная незавершанасць паэмы выклікала наступную ацэнку: *Кампазіцыйна паэма атрымалася няўстойлівай, разгайданай. Яна не вытрымлівае ўскладзенай ідэйна-эстэтычнай нагрузкі...*¹⁰

І, здаецца, толькі даданая пазней частка “Метамарфозы” нібыта ўказвае на пэўную развязку. Надыходзіць ранак, і ўсё вяртаецца ў звыклае рэчышча:

Ў хаце як бы й не было ужо звяругаў:
Там, дзе конь стаяў – сядзеў аглушаны Дзямян,
Побач, як карова, – жыватастая Малання...
...Зноў дзень першы пачынаўся
Заімглёным светакругам¹¹.

⁸ Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, Беласток 2009, с. 238.

⁹ Тамсама, с. 241.

¹⁰ А. Раманчук, “Гарыць мая свяча”: творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна, с. 49.

¹¹ Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, с. 248.

Нельга не задумацца над умоўнасцю дзеяння і шматзначнасцю выпісаных паэтам алегарычных вобразаў. Праз усе раздзелы паэмы праходзіць думка, якая непасрэдна ў тэксце нідзе не вербалізуецца і не выносіцца ў загалолак, думка аб свабодзе, якая не даецца нікім і ўзнікае толькі пры адчуванні ўласнай знакавасці. Істота слабая, звыклая да падпарадкавання не зможа быць свабоднай ніколі.

Для выяўлення такога роду ісціны Яну Чыквіну, думаецца, выдатна прыдаўся мастацкі вопыт англійскага пісьменніка Дж. Оруэла з яго аповесцю-казкай “Ферма”, якая дэманструе такую ж філасофска-мастацкую абагульненасць думкі.

Філасофская прырода канфлікта ў творы Яна Чыквіна значна паўплывала на мастацкую форму паэмы, якая з’яўляецца ўзорам асобай жанравай мадыфікацыі. Беручы пад увагу родавыя адзнакі, можна вылучыць у творы наяўнасць эпічных і лірычных элементаў. Паэма мае яўную ўстаноўку на сюжэтнасць. А настраёвы тон твора, скіраванасць на ўнутраную засяроджанасць указваюць на лірычную прыкмету. Сінтэз гэтых элементаў дае паэме новую якасць – маштабнасць мастацкага абагульнення.

У той жа час прысутная ў паэме іншасказальна-сімвалічная апавядальная плынь, філасофская глыбіня думкі, абагульненасць сітуацый з’яўляюцца адзнакамі прытчавага пачатку ў творы Яна Чыквіна. Выяўленыя пісьменнікам канкрэтныя вобразы жывых істот уяўляюцца *абагульненым вобразам адзінай абстрактнай масы* і, безумоўна, спраецываны на адлюстраванне самых актуальных праблем сучаснасці.

Стварэнню шматзначнай карціны ў паэме спрыяе арыгінальны падбор тропай, яркіх параўнанняў, арыгінальных метафар:

Ноч дужэла і дзічэла,
Чорныя віла вяроўкі,
Лезла пошасцю ўзбуйнелай
Па бязмежнаму падворку.

Толькі ў вокнах зніклай хаты,
Быццам у вядры напойным,
Як яго ні калыхалі,
Плаваў мясячык спакойна¹².

Створаны такім чынам ў паэме вобраз ночы выяўляе не канкрэтызаваную пару сутак, а ўвасабляе сабой таямнічую, насычаную трывожным прадчуваннем з’яву.

¹² Тамсама, с. 246.

Вылучаныя адзнакі дазваляюць абазначыць жанр паэмы Яна Чыквіна “Чорная віла” як філасофская паэма-прытча.

Пасля “Чорнай вілы” аўтар не спыніў свайго мастацкага пошуку ў рэчышчы паэмнага жанра. У працэсе творчай працы, які прыпадае на самы пачатак ХХІ стагоддзя, аўтар працягвае трымаць пад сваёй увагай асобу ў яе адносінах, узаемадзеяннях са светам, гісторыяй, культурай.

Новая паэма Яна Чыквіна “Гусак і гусыня” з’явілася ў 2009 годзе і даказала, што аўтар па-ранейшаму імкнецца пашырыць звужаныя за апошні час межы паэмнага жанра, спрабуе актыўна ўздзейнічаць на ход яго развіцця.

Мяркуючы па назве твора і яго змесце, у паэме пераплятаюцца многія з раней ужо вядомых матываў творчасці пісьменніка. Ідэйна паэма “Гусак і гусыня” вырастае з лірыкі кахання, якая нязменна суправаджае кожны паэтычны зборнік Яна Чыквіна. Даследчыкамі неаднаразова называліся высокія мастацкія адзнакі твораў гэтай тэматыкі і ўказваліся іх характэрныя рысы. Так, па сцвярджэнні даследчыка, у сваіх вершах *паэт выказвае захапленне Жанчынай, прыгажосцю Жанчыны...*¹³

Менавіта *пранікненне ў сутнасць жаночага, спасціжэнне жаночага* вызначае многія вершы з інтымнай лірыкі Яна Чыквіна. Паводле іншага сцвярджэння, *“цень жанчыны” – шматаблічнай, загадкавай, невытлумачальнай, неабходнай чалавеку і чалавецтву – заўсёды побач з героем*¹⁴. Але гэтак жа ў вершах Яна Чыквіна выяўлены *выразны мужчынскі пачатак...*¹⁵

Згаданыя адзнакі знайшлі сваё ўвасабленне і ў змесце паэмы “Гусак і гусыня”, што ўжо сваёй назвай указвае на аўтарскае даследаванне прыроды адносін, узаемадзеяння дзвюх палярных частак у пошуку іх гарманічнага існавання.

Сваю думку аб вечным імкненні да страчанай цэласнасці чалавечай асобы, якая можа пераадолець гэту недасканаласць толькі праз каханне, аўтар падае ў дастаткова арыгінальнай форме.

На фоне вясковай ідыліі паказваецца кранальнае захапленне зусім юнага героя характвам дзяўчыны-суседкі. У вобразе Марусі ўвасоблена і аўтарскае захапленне жанчынай як невычарпальнай крыніцай кахання:

¹³ А. Мельнікава, *Дзе скарбы сэрца вашага...*, “Полымя” 2010, № 3, с. 134.

¹⁴ А. Раманчук, *На раздарожжы дня і ночы*, “Полымя” 2002, № 3–4, с. 268.

¹⁵ А. Мельнікава, *Дзе скарбы сэрца вашага...*, “Полымя” 2010, № 3, с. 135.

Мая Марусенька, Марысь,
Ствары са мною ноч у дзень!
І дзень у ноч ствары са мною!¹⁶

Але любоўная гісторыя не набывае ў творы завершанасці. Фінал паэмы не ўтрымлівае заканамернага ў такіх выпадках вырашэння канфлікту, у ім проста гучыць велічны гімн жаночай прыгажосці, яе вечнай прыцягальнай сіле. У паэме выяўляецца моцны лірычны струмень, у які ўплятаюцца перажыванні герояў, адчуванні самога аўтара. Больш таго, вобразы жывых істот – гусей, што напачатку з'яўляюцца ўсяго толькі часткай канкрэтнага матэрыяльнага свету, пераўтвараюцца ў шматзначныя сімвалы. Праз іх ў паэме выяўляецца больш складаная філасофская думка. Праз спрадвечнае прыроднае пісьменнік імкнецца сцвердзіць ідэю, што каханне з'яўляецца касмічнай звышпрыроднай сілай, якая дзейнічае аднолькава ў прыродзе, у грамадстве, у чалавеку.

Цеснае ўзаемадзеянне рэальнага, побытавага і ўмоўнага, сімвалічнага выступае як вызначальная адзнака і трэцяй паэмы Яна Чыквіна.

Сімваліка твора выразна скіравана да фальклорнай традыцыі. Думаецца, вобраз гусі не выпадкова абраны аўтарам для стварэння метафарычнага плану сваёй паэмы. Сімвалічныя значэнні, звязаныя з гуссю ў славянскай традыцыі, ствараюць даволі ўстойлівы комплекс міфалагізаваных значэнняў: жыццё, адраджэнне, духоўная чысціня, чуласць, абачлівасць, каханне, шлюбнае жыццё, вернасць, сямейнасць, клапацілівасць і інш.

Сама гусыня сімвалізуе жаночую любоў, мацярынства, пладавітасць. *У народных уяўленнях гусаку прыпісваецца шлюбная мужчынская сімваліка*¹⁷.

Указаныя значэнні лёгка пазнаюцца і ў змесце паэмы:

Скажы, суседка Маня, што такое,
Што мой гусак глядзіць ў твой бок,
Праз плот ірвецца, неспакойны,
Не слухае нікога, бы аглох,
І чыніць негусіны рух і чох¹⁸.

Сама гераіня ўпадабляецца птушцы:

¹⁶ Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 36.

¹⁷ Беларуская міфалогія: Энцыклапед. слоўнік. С. Санько і інш.; склад. І. Клімковіч, 2-е выд., дап., Мінск 2006, с. 128.

¹⁸ Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 33.

Калісь Маруся у вадзе стаяла
 І жменямі ваду кідала на грудзі...
 Здавалася, сама гусыня без гусяваў
 Уся ў вадзе вадой вадзела¹⁹.

Ланцужок прыведзеных у паэме эпізодаў выяўляе не толькі сутнасьць птушыных павадак, але і ачалавечвае іх. Жывыя істоты таксама аказваюцца здольнымі выяўляць перажыванні, эмоцыі, думачь:

Гусак глядзеў у даль шчымліва
 І зрэдку чысціў пух свой лебядзіны...
 ...Хацелася ляцець вышэй, туды ў нятлены,
 Адкуль ішоў памройны веў у мілагучным руху²⁰.

І ў той жа час і ў чалавеку бачацца падобныя рысы:

А сам лавіў лятункавасць красотаў,
 Якія недзе блізка гнёзды свае мелі.
 І, схоплены ў палон тужой-шчаснотай,
 Ляцеў туды, дзе быў адно жывым палётам²¹.

Так аўтарам падмацоўваецца думка аб адзінстве ўсяго, што знаходзіцца ў прыродзе, і аб роўнасці ўсіх яе праяў.

Думаецца, замысел, які лёг у аснову паэмы і вызначыў яе маштабнасць, патрабаваў ад аўтара вялікай унутранай канцэнтрацыі, прадуманасці ў выяўленні ўніверсальных сувязей у гэтым свеце. Пісьменнік здолеў сцвердзіць непарыўную сувязь жыцця чалавека з жыццём Сусвету, асабістае і індывідуальнае выказаць як частку агульнага. Вось і выявілася ў паэме жыццё без пачатку і без канца. Ён бясконцы, гэты свет, час ідзе, род павінен працягвацца, будучыня праявіцца як належная заканамернасць.

Можна згадаць, адкрытасцю фінала заявіла пра сябе яшчэ першая паэма Яна Чыквіна “Беларуская дзяўчына”. Думаецца, паўтарэнне аднолькавага мастацкага прыёму недагаворанасці, недасказанасці думкі – гэта ўжо не мастацкі хіб, а заканамерны і прадуманы ход.

Навукоўцы перакананы, што ўмоўная незавершанасць твора – гэта вельмі красамоўная дэталі. Аўтар не прэтэндуе на катэгарычную праўдзівасць свайго завяршальнага слова. Пісьменнік можа толькі

¹⁹ Тамсама, с. 31.

²⁰ Тамсама, с. 35.

²¹ Тамсама.

павярхоўна закрануць сутнасныя праявы чалавечага быцця і не вывіць усёй яго глыбіні. Такім чынам незавершанасць твораў часта бывае *не столькі філалагічнай, фармальна-паэтычнай, колькі філасофска-светапогляднай*²².

Пастаўленыя аўтарам мастацкія задачы вызначылі і асаблівасці жанравай формы твора. Улічыўшы характар відавых складнікаў паэмы Яна Чыквіна “Гусак і гусыня”, яе можна разглядаць як узор сімволіка-філасофскай паэмы, якая ўяўляе сабой складаную, шматзначную жанравую мадыфікацыю.

Паэмы Яна Чыквіна дакладна вылучаюцца шэрагам сваіх пазнавальных рысаў. У іх назіраецца гранічная сцісласць прасторы, абмежаваная колькасць персанажаў, злучаных адной падзеяй. Героі паэм не рэалістычныя характары, а носьбіты пэўнай ідэі, тэмы. Бачыцца відавочная ўстаноўка на ўмоўнасць, “сканструяванасць” дзеяння, незакончанасць, адкрытасць фіналу. У той жа час знешні фон твораў не адарваны ад бытавой канкрэтыкі, пазнавальнай паўсядзённасці, якая часта нясе ў сабе шматзначнае напаўненне. У паэмах, як правіла, аслаблена сюжэтнае дзеянне, дамінуюць лірычныя пачатак.

Творы Яна Чыквіна, у тым ліку і яго паэмы, ніколі не заставаліся ў баку ад агульнага літаратурнага працэсу. І таму несумненна: у іх не толькі адбіліся асноўныя моманты яго развіцця, але і былі прадвызначаны некаторыя новыя мастацкія адкрыцці.

STRESZCZENIE

Autorka artykułu omawia tematyczno-gatunkowe cechy utworów białoruskiego poety Jana Czykwina. Opisuje również specyfikę twórczości, cechy gatunkowe i sposób przedstawiania relacji między tradycją narodową a światową.

SUMMARY

The author of the article discusses poems by famous Belarusian poet Ian Chikvina. The analysis reveals the genre features of his works which are believed to manifest the interaction between national and world traditions.

²² Ларченко, Л. К вопросу о незавершенности произведения // <http://www.mineralov.ru/lar.htm>, с. 35.

Вольга Кавальчук

Брэст

**Асаблівасці часава-прасторавай структуры рамана
“А як будзеш каралём, а як катам будзеш” Тадэвуша
Новака ў параўнанні з аповесцю “Жураўліны крык”
Васіля Быкава**

Васіль Быкаў і Тадэвуш Новак – вядомыя пісьменнікі не толькі Беларусі і Польшчы. Яны – сучаснікі, абодва нарадзіліся ў вясковых сем’ях і сваімі вачамі ўбачылі Другую сусветную вайну. Кожны з іх нялёгкім шляхам прайшоў праз перыяд, які пакінуў трагічны след у гісторыі чалавецтва і ў сэрцах сучаснікаў. І беларускі, і польскі пісьменнікі па-філасофску, але кожны па-свойму адлюстравалі вайну ў сваёй творчасці. Нельга не заўважыць канцэптуальнасць і філасафізм рамана “А як будзеш каралём, а як катам будзеш” Т. Новака і аповесці “Жураўліны крык” В. Быкава. Яны судакранаюцца канатацыйнай сугучнасцю, што дае падставы разглядаць абодва творы побач, карыстаючыся кампаратывістычнымі падыходамі. Зварот да антываеннай тэматыкі ў названых прадстаўнікоў беларускай і польскай літаратур другой паловы XX стагоддзя ўяўляе цікавасць для даследчыцкага асэнсавання і дае падставы правесці аналіз асаблівасцей іх часава-прасторавай структуры у кампаратывістычным аспекце. Цікава выявіць адметнасці названых твораў гэтых арыгінальных мастакоў слова, а таксама даследаваць магчымае падабенства прыёмаў, выкарыстаных абодвума пісьменнікамі.

Аналізуючы названыя творы беларускага і польскага мастакоў, мы будзем аперываць часавымі катэгорыямі і паняццямі, якія сустракаюцца ў сучасным замежным і беларускім літаратуразнаўстве: *фабульны час; мастацкі час; суб’ектыўны час; парадак часу; умоўнасць часу, абстрактны і канкрэтны час; дыскрэтнасць (фрагментарнасць) часу*

(запоўненасць, тэмп, завершанасць ці незавершанасць часу) і некаторымі інш.

Даследаванне мастацкай прасторы твора будзе разглядацца праз наступныя катэгорыі, прынятыя сучасным еўрапейскім літаратуразнаўствам: *парадак прасторы*; *умоўнасць прасторы* (*абстрактная і канкрэтная*); *дыскрэтнасць* (*фрагментарнасць*), *запоўненасць прасторы* і інш.

Пры тыпалагічным асэнсаванні названых твораў мы лічым мэтазгодным рэалізаваць бахцінскую *канцэпцыю хранатопы* як адзінства часава-прасторавых характарыстык.

Нават на першы погляд можна пераканацца, што аповесць “Жураўліны крык” В. Быкава насычана разнастайнымі часавымі і прасторавымі элементамі, якія праяўляюцца з рознай ступенню інтэнсіўнасці і паслядоўнасці. Сцісла перадаць сюжэт быкаўскага твора можна наступным чынам: шаспёра байцоў застаюцца на чыгуначным пераездзе, атрымаўшы загад бараніць яго суткі, затрымліваючы наступленне фашыстаў, каб батальённая калона мела час адысці ў тыл. Камандзір, старшыня Карпенка, намагаецца падрыхтаваць да абароны падначаленых, сярод якіх два чалавекі першы раз апынуцца ў баі: вучоны-мастацтвазнаўца “няўмека Фішар” і маладзейшы за ўсіх Глечык. Астатнія таксама выклікаюць заклапочанасць старшыны ў сувязі з іх мінулым (сын кулака Пшанічны, эгаіст і панікёр Аўсееў, былы “зэк” Свіст). Урэшце ў розных абставінах героі твора гінуць, пакідаючы Васіля Глечыка сам-насам з ворагам. Хлопец рыхтуецца да абароны, падаўляючы ў глыбіні душы кволае спадзяванне выжыць і ўсведамляючы непазбежнасць смерці, сімвалічна прадстаўленай у вобразе падбітага жураўка.

Па нашых назіраннях, найбольш важнымі сюжэтаўтваральнымі адметнасцямі гэтага твора з’яўляюцца наступныя: вялікая роля суб’ектыўнага часу і рэтраспекцыйных зваротаў, надзвычай кароткі фабульны час, адваротная сімволіка і адкрыты фінал.

У параўнанні з аповесцю “Жураўліны крык” раман Т. Новака “А як будзеш каралём, а як катам будзеш” вызначаецца больш значным па працягу фабульным часам (час, што адлюстраваны ў творы і падчас якога адбываюцца змены, істотныя для руху сюжэта і фабулы). Гэта час ад пары юнацтва галоўнага героя да часу яго сталасці (фабульны час аповесці В. Быкава – менш за суткі). Аднак у рамане Т. Новака нельга акрэсліць дакладна, калі храналагічна пачынаецца дзеянне і калі заканчваецца. Аповед вядзецца ад першай асобы. Так, на пачатку мы чытаем: *Ужо пару гадоў я спяваў у касцельным хоры.*

*Праўду кажучы, сярод харыстаў я быў амаль старым кавалерам (...)*¹. Чытач не мае магчымасці даведацца, у параўнанні з кім галоўны герой быў старэйшы, таму на пачатку твора застаецца невядомым нават прыкладны ўзрост героя-апавядальніка. Пасля гэтага паказваецца час станаўлення яго асобы, сяброўства і саперніцтва з равеснікамі, адносінаў з дзяўчатамі, смерць блізкіх у розных абставінах. У канцы рамана вядома, што герой ужо прайшоў фронт, ажаніўся і мае маленькага сына.

Час аповеду ў рамане Т. Новака, як і ў аповесці В. Быкава, пазнейшы за фабульны час. Парадак часу рамана адрозніваецца: ён не прамы. Прыёмам рэтраспекцыйных зваротаў, якія ў аповесці В. Быкава паслядоўна выкарыстоўваюцца ў межах суб'ектыўнага часу, польскі творца таксама карыстаецца, уключае іх непасрэдна ў фабульную плынь твора. Першы такі зварот мы знаходзім ужо ў першым раздзеле, калі галоўны герой пачынае ўспамінаць пра сумесныя прыгоды з сябрам Ясекам: *Гэта ён два гады таму, калі перад самымі калядамі мы сышлі з хораў і, ідучы паміж пацямнелых дамоў, выйшлі да ракі, ужо моцна скаванай лёдам, спытаў мяне, ці маю я ахвоту на курыны булён* (9). Далей апавядальнік знаёміць чытача з даволі вялікім адрэзкам часу сяброўства двух хлапцоў і іх сумесных авантур аж да смерці Ясека. Апісваюцца і зіма, і восень. Чытачу рамана Т. Новака лёгка згубіцца ў часе: невядома, дзе заканчваецца рэтраспекцыйны зварот і пачынаецца працяг аповеду. Гэтыя межы размытыя, бо падзеі, з якіх пачынаецца першы раздзел рамана, таксама, хутчэй за ўсё, адбываюцца ўвосень. Гэта мы можам пазнаць па згаданых спелых яблыках і слівах.

Можна пераканацца, што ўшчыльненне і пашырэнне часу ў межах катэгорыі фабульнага часу ў названых творах абодвух аўтараў адбываецца падобным чынам, з выкарыстаннем тоесных прыёмаў сюжэтабудавання. Прыкладам падабенства з быкаўскімі прыёмамі, ушчыльненнем і пашырэннем часапрасторы, можа быць эпізод крадзяжу сябрамі Пятром і Ясекам кабылы-трохлеткі. Аўтар падрабязна, на цэлую старонку апісвае падзеі, думкі, рэфлексіі герояў, якія адбываюцца на працягу некалькіх гадзін (а можа і цалкам ночы) фабульнага часу: дзеянне за дзеяннем, гук за гукам, думка за думкай героя: *Я ішоў след у след, насвітваючы любімую пастаральку. Я чакаў, калі пабудзяцца сабакі. Востры мароз, які трымаўся ўвесь дзень і толькі мацнеў*

¹ Т. Nowak, *A jak królem, a jak katem będziesz*, Warszawa 1972, s. 5. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

пад зорную ноч, мучыў мяне, шчыпаючы, як раззлаваны гусак. Але я не звяртаў на гэта ўвагі, таму што ведаў, што ў такі мароз ніводны сабака не пакажа носа з сянной нары (21). Такое пашырэнне часу змяняецца раптоўным ушчыльненнем: *Пад канец зімы на нашым рахунку мы мелі сем наймажнейшых коней з маёй і Ясекавай вёскі* (22). Падобным чынам праяўляецца і дыскрэтнасць часу: апісаная не ўся плынь часу, а толькі найбольш істотныя для ўвасаблення аўтарскай канцэпцыі яе фрагменты. Запоўненасць часу і яго тэмп зніжаюцца разам з пашырэннем часу.

Прыклады затрымання мастацкага часу можна знайсці ў рамане Т. Новака пры апісаннях прыроды ці назіранняў галоўнага героя. Псіхалагічна абумоўлены такія прыём пры перадачы адчуванняў галоўнага героя, калі памёр бацька: *На гэтым ложку з дубовым узгалоўем, на якім выразаны былі два пёўні, якія біліся, ляжаў мой бацька з галавою, пакладзенай на высокія падушкі, з рукамі, скрыжаванымі на грудзях. Мне здавалася, што перад ягоным тварам, ледзь асветлёным поўнай змяркання вясэрняй зарой, праплывае сівы дым* (37).

Мастацкі час рамана “А як будзеш каралём...” носіць рысы абстрактнага (абагульненага, які можна ахарактарызаваць словам “заўсёды”) у тых частках, якія адносяцца да адлюстравання перадваенага і пасляваенага жыцця героя, але набліжаецца да канкрэтнага тады, калі падзеі адбываюцца падчас вайны. Трэба адзначыць, што пасляваеным пэўны адрэзак часу можна назваць толькі ўмоўна, бо вайна для галоўнага героя не заканчваецца ў часавым абсягу рамана. Пётр вяртаецца ў родную вёску, дзе яшчэ працягвае сваю партызанскую дзейнасць. Як ужо згадвалася, няма ў рамане польскага аўтара дакладных, часова акрэсленых кропак пачатку і канца фабулы твора. У адрозненне ад названай быкаўскай аповесці, раман ахарактарызуецца разгорнутым фабульным часам, які пазней, у сярэдзіне твора, канкрэтызуецца: *Сёння а пятай гадзіне раніцы Гітлер напаў на Польшчу* (150). Пры апісанні падзей пасля пачатку вайны аўтар выкарыстоўвае назвы месяцаў для канкрэтызацыі акрэсленага часу: *Мы дамовіліся, што вяселле справім на пачатку верасня, адразу пасля жніва* (336). Т. Новак звяртаецца да элементаў гістарычнага і каляндарнага часу, у рамане сустракаюцца таксама элементы хранікальна-бытавога часу (паўсядзённых справы вясковага ці франтавога жыцця), але канец твора вяртае чытача да катэгорыі вечнасці (“заўсёды”). Аўтар згадвае рай: *Абодва, сыноч і дзядуля, былі з раю. Толькі сыноч адтуль выходзіў, а дзядуля Якуб ужо ўваходзіў* (387).

У адрозненне ад мастацкага часу ў быкаўскай аповесці, час рамана Т. Новака з’яўляецца завершаным. Можна, канешне, гаварыць пра некаторыя другарадныя сюжэтныя лініі, звязаныя з іншымі героямі твора польскага аўтара, але нельга супаставіць іх з быкаўскім шматсюжэтным полем: у аповесці “Жураўліны крык” цяжка вылучыць аднаго галоўнага героя, у той час як раман “А як будзеш каралём, а як катам будзеш”, несумненна, выводзіць на першы план асноўнага і галоўнага героя – Пятра. Варта адзначыць таксама тое, што са смерцю другаплавных герояў у рамане іх вобразы не сыходзяць канчаткова са сцэны, а пераходзяць у сферу падсвядомасці галоўнага героя, пашыраючы такім чынам часава-прасторавую плынь твора. Для пераканаўчага ўвасаблення глыбіні і драматызму перажыванняў свайго героя аўтар звяртаецца да прыёму “двайніка”. Пётр, шукаючы выйсця з зачараванага кола абвінавачванняў з боку іншых і самапапрокаў у забойствах і немагчымасці іх спыніць, суцяшае сябе думкай, што гэта не ён забівае, а ўсе тыя, хто ў ім, усе памёрлыя, што перайшлі ў сферу падсвядомасці і жывуць у яго памяці. Быццам бы ўся супольнасць людзей патрабуе забойства ворагаў, але сумленне не дае Пятру супакоіцца. Каханая гаворыць, што гэта не ён забіў, і ён паўтарае сабе: *Ты, Стах, забіў. І ты, Маісей* (306). У канцы твора герой паведамляе, што яму перасталі з’яўляцца памёрлыя сябры: (...) *Стах і Маісей не з’яўляліся мне ў сне* (311). І ўсё ж Пётр апынуўся сам-насам з уласным сумленнем, і ён падводзіць пэўны рахунак. Герой не толькі ўсведамляе, хто ён і што ў ягоным жыцці сапраўды вартае, але і знаходзіць адказ на пытанне, як прымірыць у сабе спрадвечныя хрысціянскія маральныя каштоўнасці з жорсткай брутальнасцю вайны. Пётр прызнаецца самому сабе, што не хтосьці іншы, а ён забіў тых людзей, катам для якіх яму давялося быць. Нельга нічога змяніць: *І гэта твая рука. І не пакладзеш яе ў агонь, не адсячэш сякерай, не абмыеш яе ў рацэ і ў свячонай вадзе* (...). *І больш ніколі мне не гаварыце, што гэта ЁН* (369). Пасля гэтага прызнання Пятру стала лягчэй.

Мы бачым героя на пачатку новага для яго этапу жыцця, які завяршае ўсё тое, што варта пакінуць у мінулым. Ён хоча, каб ягоны сын не меў нічога агульнага з катаваннем, з забойствамі, з жахамі, якія накіравана было перажыць пакаленню Пятра. Таму чырвоны яблык (знак ката, крыві) ён дзеліць паміж дарослымі, а залатыя (знак каралеўскай годнасці, раю) пакідае ў калысцы малюга, і адзін з іх – на далоні дзядулі Якуба.

Суб’ектыўны час (час, звязаны з “іншабыццём” героя, і час “плыні свядомасці”) у рамане польскага мастака таксама, як і ў аповес-

ці В. Быкава, характарызуеца размыццём “парадку часу”, яго храналогіі. Але трэба адзначыць, што ў гэтым выпадку дыскрэтнасць і ўмоўнасць, рознанакіраванасць і здольнасць затрымлівацца часавай плыні яшчэ больш выразная. Гэта звязана з тым, што сам фабульны час не характарызуеца прамым (храналагічным) парадкам, а далучэнне плыні суб’ектыўнага часу толькі інтэнсіфікуе працэсы пашырэння ці ўшчыльнення часу, перакрывавання розных яго пластоў. Калі ў быкаўскім творы мы назіраем незвычайныя для рэальнага свету часава-прасторавыя дэфармацыі толькі падчас “іншабыццёвага” суб’ектыўнага часу, то ў творы Т. Новака не менш містычныя пра явы названых катэгорый мы знаходзім і ў выпадку “плыні свядомасці” галоўнага героя. Варта адзначыць, што не заўсёды польскі аўтар размяжоўвае моманты суб’ектыўнага часу і фабульнага: *Я глядзеў на іх аголеныя шыі. Мне ўспомнілася шабля, якая ляжала на куфры. Адначасова я ўбачыў тую казацкую шаблю, што бегла, сцінаючы белыя бярозкі, праз лес за дзяўчынай, якая ўцякала* (147). Размываецца мяжа ўяўнага і рэальнага: вобраз першай шаблі, бясспрэчна, тычыцца суб’ектыўнага часу (“ўспомнілася”), а вось вобраз шаблі казацкай здаецца немагчымым для рэальнасці, але падаецца ў плыні фабульнага часу. З другога боку, тая шабля, што ляжала на куфры, сапраўды існавала, а тая, што сцінала маладыя бярозкі, прыгадвалася ў народным паданні. У творы яна мае архетыпава-сімвалічны характар. У адной кропцы перасякаюцца цяперашняе, мінулае і вечнае.

Парадак прасторы ў творы польскага пісьменніка, як і парадак часу, абумоўлены рэтраспекцыйнымі момантамі, калі імгненна змяняюцца прасторавыя характарыстыкі. Але вызначальнай рысай з’яўляецца таксама выкарыстанне Т. Новакам мастацкага мантажу, які дазваляе спалучыць некалькі прасторавых плоскасцяў у адну. Гэта можна назіраць і ў момантах суб’ектыўнага, і ў момантах фабульнага часу. Прыкладам такога напластавання можа быць мара Пятра (плынь свядомасці) пра новую брычку, якая яшчэ толькі рабілася кавалём: *І хоць колы брычкі былі яшчэ голенькія (...), я ўжо бачыў, як еду праз лугі* (52). Аўтар вельмі падрабязна абмалёўвае дэталі вупражы, значна павялічваючы запойненасць прасторы, сустрэчу з дзяўчатамі і дарогу ў касцёл, заканчваючы гэтай карцінай сэнсава завершаны раздзел рамана. Прыкладам мантажу падчас іншабыцця героя могуць быць і яго снабчання: *(...) я ізноў засынаў, чуючы над сабой і ў сабе куніцу, што палявала на птушак. А за гэтай куніцай я бачыў Ясека з чорнай курыцай пад пахай (...)* (27). У гэтым эпізодзе, як і ў многіх іншых у гэтым творы, перакрываюцца і розныя часавыя (Ясек з мінулага,

куніца з цяперашняга), і розныя прасторавыя вымярэнні (“над сабой”, “у сабе”; птушкі з гнёздаў і птушка з седала). Вуснамі свайго героя аўтар называе такія выкарыстаныя прыёмы, як дапамога памяці пры перасатварэнні рэальнасці і прамое бачанне іншай рэальнасці: *Я лічыў за лепшае не заплюшчваць вачэй, каб яны, памёрлыя, не з’яўляліся ў маёй памяці, каб не выходзілі з мяне, з майх раслін, жывёл, дрэваў і вады, у якіх і пры якіх мне дадзена было бачыць іх цялесна* (39). Не толькі ў межах суб’ектыўнага, але і ў межах фабульнага часу для ўвасаблення глыбокіх і супярэчлівых перажыванняў героя аўтар рэалізуе прыёмы мантажа вечнага і надзённага, прыроднага, часовага.

Усё гэта дае падставы лічыць мастацка-выяўленчую прастору рамана Т. Новака пераважна абстрактнай (абагульненай, якую можна ахарактарызаваць словам “усюды”, сімвалічнай, метафарычнай). Няма канкрэтных назваў-тапонімаў, няма абумоўленасці канфлікта месцам дзеяння. Аднак трэба дадаць, што, як і ў выпадку часу, прастора набывае рысы канкрэтнасці тады, калі пачынаецца вайна: *Частка палка засталася ў Тарнаве (...). Па дарозе мы даведаліся, што ідзе да Мосціц. Калі мы праходзілі мост на Бялай, то пачулі некалькі дэтанацыяў. Увечары нам данеслі, што на тарнаўскім вакзале ўзарвалася гадзінніковая бомба* (150). Аўтар пачынае згадваць не толькі канкрэтныя часавыя прыкметы (як назвы месяцаў, напрыклад), але і назвы рэальных населеных пунктаў, рэк, месцаў. Тым не менш, гэта істотна не ўплывае на сутнасць канфлікту ўсяго рамана цалкам, таму агульная прастора твора можа лічыцца абстрактнай, часам – міфалагічна-ўмоўнай, што адпавядае асноўнай філасофскай канцэпцыі твора: падчас вайны знікаюць межы паміж несумяшчальным (забойства перастае быць злачынствам, а становіцца пакараннем; чалавек перастае падпарадкоўвацца Богу і сам становіцца суддзёй; працяг жыцця гарантуецца коштам смерці іншых). Аднак маральныя імператывы, уласцівыя чалавецтву, не пакідаюць сумленне героя спакойным, і ў яго свядомасці паўстае пытанне пра магчымасць спалучыць у адной асобе караля і ката, каб апраўдаць светлымі ідэаламі брудныя справы.

Пачынаецца твор з адлюстравання мірнага жыцця, затым апавед пераходзіць да падзей ваеннага часу і, нарэшце, да паступовага вяртання да мірнага жыцця. Такая паслядоўнасць набліжае агульную канцэпцыю часу рамана да цыклічнай. Аб гэтым сведчаць таксама моманты паўтору падобных эпізодаў у лёсах розных людзей. Менавіта такое падабенства мы назіраем пры параўнанні лёсаў Ясека і Стаха: абодва гэтыя героі былі з суседняй вёскі, абодва мелі сілу, роўную сіле Пятра, абодва былі спрытныя і прыгожыя. Адрознівае іх тое, што першы адра-

зу стаў сябрам галоўнага героя, а другога лёс звёў з Пятром толькі на вайне. Але абодва яны гінуць раней за Пятра і потым з'яўляюцца яму ў бачаннях. Галоўны герой нават атаясамлівае сваіх сяброў на пэўным этапе аповеду: *І ў гэтым хлопцу з-за вады я ўбачыў Ясека* (169).

Паказальны ў сэнсе цыклічнасці таксама эпізод адпраўкі галоўнага героя на фронт: яму дастаюцца рэчы бацькі, каб сын, як і стары, жыў доўга. Атрымлівае Пётр і шаблю, якая прайшла ўжо дагэтуль адну вайну і вярнулася з гаспадаром дамоў. Цяпер яна павінна гэтаксама служыць маладому гаспадару і прывесці яго жывым да родных. Галоўнае пытанне твора, пытанне жыцця і смерці, агучваецца на апошніх старонках рамана. Дзядуля Якуб намагаецца пераканаць Пятра, што той меў права на забойства, што ён не кат, а выратавальнік. Герой твора разумее сэнс гэтых словаў, але не адчувае палёгкі. У якасці апраўдальнага для Пятра аргумента стары выказвае развагі аб паўтарэнні лёсаў, аб цыклічнасці гісторыі: *Усе мы забілі. Я таксама. На той вайне яшчэ, але забіў. Мусіў забіць. Калі б я не забіў, ты б мяне не бачыў сёння* (383). Такая канцэпцыя часу дапамагае аўтару завастрыць універсальнасць праблемы, галоўнай у творы: ці можа адзін чалавек мець права на забойства другога. Цяжка сказаць, што аўтар згодны з героем, які спрабуе падаць гісторыю чалавецтва як апраўданне забойству, якое не можа канчаткова апраўдацца, але і забыцца таксама не можа.

Своеасабліва праяўляюцца ў рамане Т. Новака ўстойлівыя часавыя і прасторавыя апазіцыі, якія тут губляюць дуалістычны характар, зліваючыся ў адно. Страчваюць паўнаўартасны сэнс паняцці мінулага і будучага, таму што памерлыя існуюць разам з жывымі, злучаючы вечнасць і часовасць. Па сутнасці, праз метафарызацыю адбываецца міфалагізацыя часу і прасторы ў рамане польскага пісьменніка. У рэальнасці і ў летуценнях адбываецца спалучэнне (ці нават замяшчэнне) паняццяў “верх” і “ніз”. Вачамі героя мы назіраем адну з зімовых падзей: *Я стаяў доўга на сярэдзіне ракі і глядзеў услед Ясеку, што ад'язджаў пад зорнае неба* (22). У бачаннях героя спалучаюцца вандроўкі па зямлі і па небе, часта пераходзячы адна ў адну ці ўяўляючыся тоеснымі. Праз увесь твор праходзіць матыў пагоні па небе, пешай або вярхом на кані вандроўкі па ім: *Перад Ясекам, таксама на конях, ехалі ўдава і служанка. Перад імі на воблацы (...) ехаў наш стары пробашч* (...) (55).

Паказальна, што каляндарныя сімвалы не атрымліваюць у рамане Т. Новака такога значнага развіцця, як у аповесці В. Быкава, у якой дзеянне адбываецца ўвосень (сімвалічная пара памірання). На наш по-

гляд, так адбываецца па прычыне працяглага фабульнага часу рамана, які не можа не ўключаць розныя поры года і розныя адрэзкі сутак. Варта пазначыць, што ў вясковым светаўспрыманні дзень набывае значэнне “пары працы ў полі”, а ноч – “пары адпачынку і летуценняў”. Аднак у аналізуемым рамане абодва гэтыя значэнні змяняюцца. Дзень гэтаксама, як ноч, убірае ў сябе мары і бачанні, а ноч – гэта пара не толькі адпачынку, але і рабункаў злодзеяў. Галоўны герой прайшоў са сваім сябрам шлях ад крадзяжу пярын да канакрадства. Ноч хавала іх сляды і дапамагала знайсці апраўданне.

Натуральна, што вясковае светаўспрыманне героя ўвасабляецца праз апісанні прыродных з’яў. Яшчэ яскравей, чым у В. Быкава, прадстаўлена ў польскага прэзаіка ачалавечванне (і нават міфалагізацыя) наваколя. Т. Новак не толькі робіць прыроду актыўнай (*снег (...) намагаўся засыпаць гэтую музыку* (91)), але і адухаўляе, атаясамлівае яе з чалавекам. Пётр і ў прыродзе бачыць людзей (твар на асіне, памёрлыя на небе), і ў людзях прыроду (*“шэры пясок стомленасці”, “задымленыя сонцам мускулы”* (15)).

Цікавай падаецца сімвалічная перадача Т. Новакам жаночай прыгажосці праз прыродныя характарыстыкі: *яна падобная была да моцна падвязанага ў калядную ноч для лепшага ўраджаю яблыневага прышчэпка* (44). Рукі дзяўчыны прыгожыя, таму што яна мае доўгія пальцы, прызвычаеныя да *абрывання ягад, ляшчыны ці яблыкаў* (45).

Не ўсе сімвалы, прадстаўленыя ў быкаўскай аповесці, маюць у рамане Т. Новака аналагічны характар. Неба, напрыклад, якое набывае выразна сімвалічныя канатацыі ў творы беларускага пісьменніка, у польскага мастака набліжаецца да статусу хранатопа. Як ужо згадвалася, Пётр бачыць у небе не толькі скрыжаванне розных часавых пластоў (сімвал вечнасці), але і перасячэнне розных прастораваых адзінак: на “паверхні” неба адбываюцца цэлыя дзеянні, а яно між тым застаецца небам – паветрам са сваім колерам і зменамі. У аповесці “Жураўліны крык” Глечык чуе, як *з неба зляцеў на зямлю другі, распачна-абрывісты гук*². Гэта быў жураўліны крык, што нагадваў абсмяротнай небяспецы і біўся *вялікаю прагай да жыцця*³.

Хранатапічную ўзаемасувязь мы назіраем у канкрэтных элементах, вызначаных намі для даследавання твораў. Хранатоп дарогі, які адным з першых называе М. М. Бахцін у даследаванні “Формы часу

² В. Быкаў, *Збор твораў: у 4 т.*, Мінск 1980, т. 1, с. 102.

³ Тамсама, с. 103.

і хранатопа ў рамане”, з’яўляецца найбольш рапаўсюджаным у сусветнай літаратуры, у тым ліку і ў аналізуемых творах.

Але дарога ў разглядаемых творах – гэта не толькі месца сыходжання розных людзей і іх лёсаў, але і напрамак з аднаго пункта ў другі. Нездарма ў аповесці “Жураўліны крык” патрэбна было перакрыць дарогу на суткі, каб вораг не мог пайсці гэтым шляхам і выкарыстаць дарогу так, як яна выкарыстоўваецца чалавекам: паскорыць рух да мэты. Шасцёра байцоў намагаюцца спыніць гэты рух для варожай мэты, каб паскорыць набліжэнне іншай мэты – перамогі.

Своеасабліва праяўляецца хранатоп дарогі ў рамане Т. Новака. Пакуль Пётр з Маісеем вандруюць разам з войскам, іх шляхі праходзяць дарогамі і маюць выразна акрэслены накірунак і час: *Некалькі дзён мы ішлі на ўсход. Дзень і ноч мы ішлі на ўсход* (155), *Кіруючыся ўвесь час на ўсход, мы ішлі ўсю ноч* (168). Але пасля таго, як героі засталіся без сваёй дывізіі, яны ўсё часцей збочваюць з дарог і хаваюцца наводдаль менавіта для таго, каб пазбегнуць непажаданых сустрэч: *З-за таго, што мы ішлі палямі, далёка абмінаючы мястэчкі і вялікія вёскі, не здарылася нам ніводнага разу спаткаць немцаў* (181). Акрамя таго, дарога яшчэ мае сваю “памяць”, якую можна прачытаць па тых слядах, што застаюцца на ёй: *Дарога, засыпаная па шчыкалаткі пылам, была зрыта конскімі капытамі і коламі павозак. Па гэтых слядах мы дачаліся, што гэтым шляхам ішлі нашы. І немцы іх яшчэ не высочвалі. Мы не заўважылі слядоў танка ці машыны* (172).

Другім хранатопам, блізкім да хранатопу “дарога”, з’яўляецца хранатоп “лес”. Менавіта ў час вайны лес набывае іншае значэнне. У ваенны час робіцца небяспечна там, дзе чалавек звычайна знаходзіць прытулак – вёска, хата, мястэчка. А тое месца, дзе ніхто не пажадае начаваць у мірны час – лес – падчас варожай навалы здаецца бяспечным сховішчам. Менавіта такую ролю выконвае ён у рамане Т. Новака: *Селянін (...) вывеў нас на палявую дарогу. Адтуль, не азіраючыся, мы накіраваліся ў лес* (181). Падобным чынам мог бы праявіцца гэты хранатоп у аповесці В. Быкава, але прастора гэтага твора абмежаваная чыгуначным пераездам і амаль не пашыраецца далей. Аднак выключэннем з’яўляецца менавіта лес, у які адыходзіць, аддаляецца батальённая калона, пакідаючы байцоў каля старожек. Лес становіцца прытулкам на доўгі час, ён хавае сваю ўнутраную прастору ад чужых вачэй, а час у ім быццам бы становіцца аднародным, таксама адгароджаным ад часу звычайнага. Варта ўспомніць згаданую намі вышэй сцэну расправы партызанаў з паштальёнам-зdraднікам у рамане Т. Новака, калі сведкамі гэтага здарэння становяцца толь-

кі дрэвы, што ніколі не выдадуць таямніцу, пахаваўшы яе назаўжды ў мінула-цяперашнім часе.

Хранатоп “вёска” супрацьлеглы хранатопу “лес” па сваёй сімвалічнай афарбоўцы. Але і ў гэтым выпадку падчас вайны ацэначныя канатацыі супрацьлегла мяняюцца. Калі лес робіцца прыязным і спагадлівым, то вёска перастае даваць жаданы спакой і прытулак. Герой В. Быкава Пшанічны, набліжаючыся да вёскі, спадзяваўся, што знойдзе там паратунак, але яна хоць і выдае прысутнасць людзей, тым не менш выглядае пакінутай: вуліца пустая, “голае вецце дрэў”, “плот з забытай анучай на жардзіне”⁴. Толькі немцы ды выпадкова сустрэтая на шляху Івана сялянка. Гэтая вёска прыносіць герою не гасціннасць і збавенне, а смерць.

Калі Пётр і Маісей у рамане Т. Новака ідуць за дывізіяй, яны кожныя паўгадзіны бачаць вёску: *Нішто нам з гэтых вёсак не выходзіў насустрэч. Хаты былі замкнутыя на клямкі. З ніводнага коміна не падымалася нават пасмачка дыму* (173). Аднойчы героям давялося ўцякаць ад таго прытулку, які яны знайшлі ў вясковай хаце. Сябры здагадаліся, што гаспадар, прымаючы гасцей, даручыў малому хлопцу перадаць паліцаям, што ў ягонай хаце партызаны. Таму Пётр і Маісей, калі вырашаюць зайсці ў хату, не застаюцца там надоўга, перавагу аддаючы начлегу ў лесе. Вёска, такім чынам, са сталага прытулку пераўтвараецца ў кароткачасовы пункт прыпынку, мяняючыся роляю з лесам.

Гэтыя два хранатопы звязаны з вельмі значным хранатопам “дом”, што ўключае ў сябе такія паняцці, як “парог”, “акно”, “дзверы”. Можна нават умоўна падпарадкаваць хранатопы “лес” і “вёска” гэтаму хранатопу паводле разгледжанай вышэй семантыкі: прытулак. Дом – гэта тое месца, дзе чалавек жыве. Акно – гэта тое, што дае ўяўленне пра наваколле і дазваляе зазірнуць у дом звонку. Дзверы – гэта выйсце ў навакольны свет і ўваход адтуль. Парог – гэта магчымасць першага кроку па-за межы дома.

Галоўны герой рамана Т. Новака любіць свой дом і менавіта сюды вяртаецца з фронту. *Я любіў гэты пакой. (...) ён нагадваў мне заўсёды закуток разабранага драўлянага касцёльчыка* (...) (36). Ён ведае ўсе пахі роднага дома, у якім злучыліся пакаленні, што пакінулі свае сляды. Дом убірае ў сябе памяць і нагадвае пра мінулае. Таму Пётр намагаецца не думаць пра бацьку пасля ягонай смерці, каб той

⁴ Тамсама, с. 77.

не бачыўся яму паўсюль: *Таму ў адрозненне ад матулі я не крычаў па начах і па цёмных кутках (...) (39). Гэтыя ўсе месцы ў доме (...), праз якія бацька праходзіў, якія кранаў плячыма, у якія ўбіў цвік, уставиў дошку, ніколі не нагадвалі мне жывога ў маёй памяці старога (40).* Праз акно бацька Пятра бачыў нават сваю смерць, а не толькі рэальны навакольны свет: *Звычайна ён бачыў яе, калі вечарамі ў прыцемках сядзеў каля акна (27).* Але, у сваю чаргу, смерць падпарадкоўвалася законам рэальнасці: бацька казаў замкнуць дзверы, калі бачыў яе. Такім чынам дзверы сапраўды аддзялялі вонкавае і ўнутранае, не даючы пранікнуць унутр непажаданым гасцям.

Гэтаксама Пётр і Маісей не могуць знайсці прытулку ў тых хатах, якія не адчыняюць у ваенны час для іх свае дзверы. Прастора дома прымае толькі тых, хто лічыцца сваім, а падзел на сваіх і чужынцаў ажыццяўляе гаспадар хаты або гаспадыня. Таму спачатку ён ці яна выглядае за парог, і толькі потым вырашае: дазволіць пераступіць гэты парог госцю ці не: *Толькі ў трэцяй вёсцы да нас выглянула жанчына (173).* Пасля гэтага яна пускае Пятра і Маісея ў дом.

На парозе галоўны герой Т. Новака любіць сядзець і глядзець на тое, што робіцца навокал, асабліва паддаючыся марам і чакаючы, калі будуць праходзіць міма дзяўчаты, адна з якіх у будучым павінна стаць яго жонкай. Скрыжаванне часоў паказваецца і праз наступныя словы героя: *я сядзеў на парозе, выедзеным тысячнымі дажджамі і ступнямі двух пакаленняў (...) (42).* Калі дзверы больш звязаны з прасторай, то парог робіцца носьбітам таксама і часавых характарыстык, фіксуючы выразныя змены цяперашняга ў параўнанні з мінулым.

У аповесці В. Быкава домам на адну ноч для байцоў становіцца старожка. На пачатку твора здаецца, што яна не можа замяніць дом: *Цяпер у будцы не было нікога. (...) Золкі восеньскі вечер раз-пораз рыпаў яе насцеж расчыненымі дзвярыма (...) ⁵.* Прастора ўжо не падзяляецца на ўнутраную і знешнюю, таму што з адыходам чалавека адсюль будынак перастаў быць жылым, а значыць перастаў быць “домам”: *(...) старшыня па-гаспадарску пакратаў расчыненыя рытучыя дзверы і пераступіў парог пакінутай будыніны. З двух выбітых вокнаў струменілі пранізлівыя патокі скразняку, матляўся на сцяне надарваны зрудзелы плакат, які заклікаў некалі разводзіць пчол; моцна смярдзела сажай, пылам і яшчэ нечым нежылым і непрыемным. На затаптанай падлозе валяліся кавалкі тынкоўкі, камякі гразі з падэшваў*

⁵ В. Быкаў, *Збор твораў у 4 т.*, т. 1, с. 19.

*і саламяная церуха*⁶. Мінулае яшчэ прысутнічае тут сваімі слядамі, але цяперашняе не пакідае яму шансаў. Дом з'яўляецца домам толькі тады, калі ў ім жыве чалавек. Гэта галоўная ўмова. Не вокны, не дзверы і не парог ствараюць ягоную сутнасць, а яго прызначэнне – даваць прытулак чалавеку. Таму, калі *Свіст зайшоў у старожку, затуліў нейкім рыззём абодва акенцы і ўзяўся распальваць у грубцы*⁷, старожка пачала новае сваё існаванне. Зноў пачалі дзейнічаць усе законы, звязаныя з хранатопам “дом”: прастора падзялілася на вонкавую і ўнутраную, а час у старожцы пачаў ісці хутчэй за час навокал. *Утульнасці тут было небагата: дзьмула з вокнаў, дым не хацеў ісці ў комін і, расплываючыся пад нізкай столлю, выдаў людзям вочы, але ўсё гэта здалося ім раем пасля той непагадзі, ад якой яны схаваліся сюды. Галоўнае – тут было суха, макрата і холад засталіся з таго боку дзвярэй і напаміналі аб сабе толькі невыразным шорхатам ветру і лёскатам дажджавых кропель па даху*⁸. Калі Аўсееў вяртаецца з варты, наракаючы на тое, што яго доўга не змяняюць, Карпенку здаецца, што яшчэ і *дзвюх гадзін не мінула*, але потым, глянуўшы на гадзіннік, ён здзіўляецца: *Эге, пяць гадзін! Хутка і світанне*⁹. Дзверы і парог старожкі аддзяляюць прастору дома, які ўвасабляе пэўнае, вядомае мінулае і цяперашняе, ад прасторы наваколля, якое адлюстроўвае ваеннае небяспечнае цяперашняе і няпэўную будучыню: *Прычыніўшы за сабой дзверы старожкі, Пшанічны з рашучай выразнасцю адчуў, што ён назіўжды ўжо адарваўся ад гэтых пяцярых людзей, з якімі звёў яго недарэчны вайсковы лёс. (...) Усё яго няладнае мінулае засталася адрэзаным на парозе той цёмнай задымленай старожкі – засталася на свайёй волі пакінутае ім, будучае было недзе на гразкай дарозе*¹⁰.

Можна адзначыць, што вясковы светапогляд галоўнага героя Т. Новака надае часава-прасторавай сферы рамана большую зменлівасць у параўнанні з часава-прасторавай сферай аповесці В. Быкава. Гэта звязана з насычанасцю польскага твора містычнымі, іррэальнымі элементамі, што надае яму міфалагізаванае, рамантызаванае адценне. Аднак варта падкрэсліць, што аповесць В. Быкава ў параўнанні з раманам Т. Новака вылучаецца большай ступенню рэалістычнага псіхалагізму ў абмалёўцы герояў, сітуацый, усёй апавядальнай прасто-

⁶ Тамсама, с. 22.

⁷ Тамсама, с. 42.

⁸ Тамсама, с. 42.

⁹ Тамсама, с. 57.

¹⁰ Тамсама, с. 74.

ры, увасобленага праз сістэму сімвалаў і рэалістычна-дэталёвых замалёвак. У рамане Т. Новака ў значнай ступені прысутнічае метафарызацыя і міфалагізацыя часу і прасторы, а таксама псіхалагізм іншага тыпу, іррэальна-абагульненага (адлюстраванне ўнутранага свету герояў праз трансцэндэнтныя праявы). Акрамя таго, быкаўскі твор характарызуецца дастатковай канкрэтнасцю акрэсленых аўтарам часава-прасторовых уяўленняў, што дапамагае чытачу арыентавацца ў рэтраспекцыйных зваротах герояў, і паслядоўным аналітыка-рэалістычным увасабленнем тэмы чалавека і вайны. У рамане польскага аўтара гэта тэма вырашаецца ў метафарычна-абагульненым, нават па-філасофску ўзбуйненым плане: чалавек і вайна, чалавек і забойства, злачынства і пакаранне, вайна не толькі як чалавеказнішчэнне, але і як чалавекаразбурэнне, калі пачынае знікаць мяжа паміж маральным і амаральным, калі чалавек дазваляе сабе быць і каралём, і катом. У аповесці “Жураўліны крык” больш традыцыйным сэнсам напоўнены хранатопы “дарогі” і “дома”; у рамане “А як будзеш каралём...” сэнсавае напаўненне хранатопаў шырэйшае і зменлівае. Прыкладам несупадзення можа быць хранатоп “неба” ў творы Т. Новака, якому ў аповесці адпавядае сімвал (“неба” ў В. Быкава характарызуецца толькі часавым сімвалічным вымярэннем – “вечнасць”).

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony problemom strukturalnym czasoprzestrzeni w dwóch utworach prozaicznych: powieści „A jak królem, a jak katem będziesz” polskiego pisarza Tadeusza Nowaka i opowieści „Krzyk żurawi” białoruskiego pisarza Wasila Bykawa. Badanie komparatywne pozwala wyodrębnić cechy odróżniające utwory i ich podobieństwa. Autor zwraca uwagę nie tylko na osobne kategorie czasoprzestrzeni, ale i na kategorię chronotopu literackiego, analizując takie jego przykłady, jak „droga”, „dom” i in.

SUMMARY

The article considers the time-spatial structure of two prose works: the novel “What will be the king, and as the executioner will be” of Polish writer T. Novak, and the story “Crane’s Cry” of Belarusian writer V. Bykov. Comparative studies illustrate specific features of each of the works and their similarities. The author draws attention not only to individual temporal and spatial categories, but also to a category of artistic time-place aspect, considering such examples as the “road”, “home” and the others.

Анна Саковіч

Беласток

Тэма кахання ў аповесці “Данута” Аляксея Карпюка

Аповесць “Данута” прыкметна выдзяляецца ў творчай спадчыне Аляксея Карпюка (1920–1992) і карыстаецца вялікай папулярнасцю чытача да нашага часу. Пра задуму яе напісання пісьменнік успамінаў так: *Ішлі гады, мільгамі падзеі, і я пачаў заўважаць, што з віленскіх часоў сядзіць ува мне якісьці душэўны мазоль – упарты, цвёрды і ста-лы. (...) К таму часу свой душэўны настрой я ўжо прывычайўся вы-кладваць на паперу. Таму аднойчы задумаўся – а ці не вылажыць на паперу і ўсё тое, што ўва мне накіпілася за год жыцця ў Вільні?*¹

І сапраўды, юнацкія перажыванні сталіся падставай для ўзнікнення цікавага мастацкага твора. Апісанне віленскіх падзей заняло ў А. Карпюка восем месяцаў. Можна сказаць, што аповесць была напі-сана “на адным дыханні”. Праца над творам праяцела для празаіка як адзін дзень. Ён, як сам прызнаўся, *надта любіць перыяды, калі пі-шацца, – іх можна параўнаць толькі са станам, калі ты закаханы. Зноў я перастаў заўважаць падзеі, надвор’е і нават тое, што ра-білася ў сям’і (...)*². Аднак канчатковай, “далешчанай” пісьменнікам рэдакцыі твора прыйшлося пачакаць амаль дваццаць гадоў, аб чым і сведчыць дата ў канцы твора (1957–1978, Гродна). “Дануту” А. Кар-пюк перапісваў трыццаць два разы, што сведчыць аб важнасці для яго гэтага твора.

¹ Аляксей Карпюк, *Перытеты пошукаў*, (у:) Аляксей Карпюк, *Выбраныя тво-ры*, Мінск 2007, с. 504.

² Тамсама, с. 505.

Падзеі ў першых дзвюх частках “Дануты” адбываюцца напярэдадні Другой сусветнай вайны ў Вільні, куды галоўны герой Янка Барташэвіч кіруецца вучыцца, *каб убачыць свет і вярнуцца дахаты мо і без дыплама, але прызнаным чалавекам* (...)³. Малады хлопец актыўна ўключаецца ў дэмакратычны рух, удзельнічае ў важных падзеях беларускай культуры. Мае рацыю Ала Петрушкевіч, сцвярджаючы, што *Матыў гораду – адзін з цэнтральных у аповесці, а незвычайны рамантычны шарм Вільні адыгрывае не апошнюю ролю ў раскрыцці асобы галоўнага героя – беларускага хлопца Янкі Барташэвіча*⁴. Ён хоча ўвайсці ў “вялікі свет”, магчыма, стаць сваім у ім. У Вільні чакаюць хлопца розныя непрадбачаныя іспыты, а ён непадрыхтаваны, каб належа спаравіцца з імі.

Аповесць “Данута” ўзнікла з вельмі асабістых успамінаў і чытач адчувае, што аўтар падае аповяд, як персанальна перажытыя ўражанні. За галоўным героем, Янкам Барташэвічам, выразна праглядае сам Аляксей Карпюк. Аўтар надзяліў гэты вобраз сваім характарам, поглядамі, уклаў у яго вусны свае ўласныя словы, меркаванні. Адным словам, Янка Барташэвіч – гэта *porte-parole* самога пісьменніка А. Карпюка.

Аднак мастацкі змест твора заключаны найперш, аб чым сведчыць сама назва твора, у вобразе Дануты, Янкавага адзінага, чыстага кахання на працягу шматлікіх гадоў. Чытач знаёміцца з галоўнай гераіняй аповесці адразу на пачатку твора, калі Янка Барташэвіч слухае выступленне хора. Пры стварэнні вобраза галоўнай гераіні аўтар найперш ідзе не па шляху апісання знешняга выгляду дзяўчыны, а канцэнтруецца на праяўленнях яе ўнутранай прыгажосці: *Паненка бянтэжылася больш за ўсіх. Яе разгубленасць была нявіннай і мілай. Калі паненка заспявала, вочы яе зрабіліся натхнёныя, яна пасмялела, поўны пачуцця голас паліўся роўна і так крануў за душу, нібы ішоў не з яе, а з маіх грудзей* (25).

Гэтае ўражанне ўзмацняецца паказам таго, як успрымаюць выступленне Дануты іншыя асобы: *Паненкі глядзелі на яе аддана, з абаяжаннем і скрытай зайздрасцю* (25). Вобраз гераіні праменіцца пяшчотай, цеплынёй і маральнай чысцінёй. З-за лішняй вясковай сарамлівас-

³ Аляксей Карпюк, *Данута*, (у:) Аляксей Карпюк, *Выбраныя творы*. У двух тамах, Мінск 1991, т. 1, с. 45. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

⁴ Ала Петрушкевіч, *Праблема беларуска-польскіх дачыненняў у аповесці Аляксея Карпюка “Данута”*, (у:) *Шлях да ўзаемнасці*. Матэрыялы XV Міжнароднай навуковай канферэнцыі, Гродна, 13–14 лістапада 2008 года. Гродна 2009, с. 344.

ці, сціпласці толькі праз паўгода Янка пасмялее настолькі, каб больш дакладна прыгледзецца да сваёй каханай:

У паненкі былі блакітныя вочы і гладкі лоб з выразнымі тонкімі бровамі, прывабныя вусны.

У яе яшчэ згадвалася парода, якую, відаць, выводзіла не адно пакаленне старажытнага роду. У пругкім целе аж кіпела здароўе. А зубы і валасы паненкі вылучалі лёгка бляск.

Калі яна смяялася або гаварыла, смяялася і гаварыла ў ёй усё: пастава, твар, бровы, лоб, а найбольш – вочы. Яны мяняліся тысячу разоў і мелі неабмежаваны ўплыў на мяне. Узіраючыся ў іх, я бытта нешта піў, піў, піў і не мог ні напіцца, ні адарвацца (138).

Герой А. Карпюка, Янка Барташэвіч, як і сам пісьменнік, выхадзец з беларускай вёскі, з беднай сялянскай сям’і. Ён захоплены камуністычнымі ідэаламі, хоць у іх ён слаба разбіраецца, аб чым сведчыць яго размова з езуіцкім ксяндзом, якому герой прынёс пісьмо.

Успамінаючы студэнта, які чытаў у нашай вёсцы даклад, я паўтарыў яго фразы:

– Навука пра эканоміку гаворыць, што выйсце не ў тым, да чаго вы заклікаеце людзей... Народ трэба зраўняць, людзей парабіць багатымі, а не...

І я бездапаможна змоўк.

– Наіўны! – паблажліва кінуў езуіт ды зрабіў такую грывасу, з якой бывалы настаўнік навучае школьніка, калі той памыляецца. – Пан усё спрощвае. Прырода чалавека такая, што адно матэрыльнае багацце не суцішае страсцей. Каб было так проста, усе багачы сталі б ідэальнымі людзі і шчасліўцы! (...)

– А-га! Значыць, выйсце не ў тым, каб усе былі роўныя ды багатыя, ці не так? (...)

– Пан недзе штосьці чуў, але гэта ў пана несур’ёзнае, не сваё. А ці ведаеце, – загаварыў ён ужо добразычліва. – на свеце ёсць яшчэ зайздрасць, рэўнасць, імкненне да ўлады? Мае яно ўплыў на чалавека ці не?

– Мае... – паддаўся я пераканаўчай сіле, з якой гаварыў субяседнік.

– А-га! – узрадаваўся ён. – І гэтага ў чалавека не пераменіць эканамічная дактрына! Гэта можа вытравіць, толькі падняўшы інтэлект... Дык вось, шануюны пане, не праз нівеліроўку і бунтарства трэба нам ісці (29–30).

Аргументы вучонага ксяндза ўразілі Янку, аднак не пераканалі. Ён ведаў сваё. *Пачакай, пачакай! – пасвятлела ў маёй галаве на вуліцы. – Калі я хадзіў у школу, мяне не кожны сусед, едучы нават паражняком, падвозіў?! Часамі курыца адной цёткі залезе ў агарод другой, і бабам сваркі ўжо хапае на ўсё жыццё!.. А багатыя, нябось, не дробязныя. Яны ўважлівыя і ветлівыя адзін да аднаго!..* (30)

“Данута” – твор, у аснове якога ляжыць найперш сацыяльна-палітычны канфлікт, сутыкненне двух светаў. Тэма кахання ўпісана ў гэтую канфліктную, лёсавызначальную праблематыку аповесці А. Карпюка. Барташэвіч і яго аднадумцы хочуць збудаваць новы свет, пралетарскі свет, больш, на іх думку, справядлівы, у якім усе людзі будуць роўнымі, як у матэрыяльным аспекце, так і класавым. Выразна адчуваецца думка ў аповесці А. Карпюка, што стары свет павінен загінуць.

Чытач знаёміцца з Янкам у такі момант яго жыцця, калі ён шукае сваё месца ў гэтым свеце. *У маім узросце бацька ўжо цэлую сям’ю карміў, хату пабудоваў, іншыя людзі навуковыя адкрыцці паспелі зрабіць, а я? Сяджу ў бацькоў на шыі!..* (88) Каб не быць лішнім, не адчуваць сябе паразітам, Янка ўкладае ўсе свае сілы ў ажыццяўленне сацыяльна-класавых ідэалаў.

Прычыны бунтарскіх поглядаў Янкі Барташэвіча карэняцца ў значнай ступені ў складаных нацыянальна-бытавых умовах, у якіх ён (як і пісьменнік) вырас:

Я жыў на граніцы Польшчы з Беларуссю. У маёй мясцовасці панавала нянавісць паміж двума суседнімі народамі, адурманенымі шавінізмам і забабонамі, гарэлкай і рэлігіяй. Нянавісць гэтая ў некаторых мясцінах даходзіла да дзікіх памераў. Здараліся нават выпадкі крываваых распраў пры змене ўлад, а яны за апошнія дваццаць пяць гадоў у нас мяняліся шэсць разоў!

Праводзячы ў Вільню, маці давала мне такі наказ:

– Каго хочаш выбірай сабе там за жонку. Нават за жыдоўку нічога не скажу. Адно не бяры мне полькі. Яе нага не ступіць на мой парог, покуль жыццю! Так і ведай сабе!... (47)

Нацыянальныя і рэлігійныя перасцярогі маці кладуцца ў хлопца на яго сацыяльна-“ўзвіхраную” маладосць і пралетарска-бядняцкае паходжанне. Погляды маці выкліканы жыццём у памежнай вёсцы, дзе спрадвеку заўважаецца прадурманенасць паміж касцёлам і царквой. Няма чаго і здзіўляцца, што Янка не можа на пачатку *пазбыцца адчужанасці да сімпатычнай суседкі не толькі таму, што яна дачка генерала, але і таму, што яна яшчэ і полька* (47). Гэты аспект сацыяльна-нацыянальнай варожасці адлюстраваны ў аповесці “Данута” на прыкладзе дылемы Янкі: якія пачуцці перамогуць у ім, возьмуць верх – сацыяльна-пралетарскія ідэалы і перасцярога маці перад полькай, ці вялікае каханне.

Сам герой твора так успамінае пра пачуцці і адносіны паміж людзьмі ў падбеластоцкай вёсцы:

У нашых сем'ях ласкі і чуласці саромеліся.

Казкі апавядалі дзесям толькі для таго, каб малыя засыналі або не плакалі: інакш які сэнс траціць час на глупствы?

На кветкі звярталі ўвагу толькі маладыя, і то паміж работай. (...)

Паедуць бывала, два дзядзькі на цэлыя суткі да млына. Аднаму жонка дасць торбачку з ежай. Ён есць пры сябру, з якім праходзіла яго жыццё, і ў дзядзькі не з'явіцца нават думкі падзяліцца кавалкам хлеба, а сябар за гэта і не пакрыўдзіцца.

І жаніліся ў нас па-свойму. Хлопцу нявесту падбіралі ў залежнасці ад колькасці кароў, якасці воза – пасагу маладой! (152).

Барташэвіч усведамляе, што такі лад жыцця атрымаў ён у спадчыну ад старога, панскага, буржуазнага часу. З ім ужо скончана, як яму здаецца. Пара і бедным добра жыць. Аднак, каб жыць па-новаму і добра, трэба выжыць з сябе пралетара. На жаль, Барташэвічу цяжка адразу пераадолець свае непазбежныя, нарошчаныя гадамі комплексы, пэўную абмежаванасць і нават кансерватыўнасць, складзеную дзесяцігоддзямі, перадаваемую бацькамі класава-этычную прыніжанасць, якая нараджала варожасць, асабліва перш да людзей заможных. Досыць прадузята, варожа і катэгарычна ставіцца ён не толькі да палякаў, але найперш да багаццяў. І цалкам нечаканым аказваецца для яго знаёмства з полькай, паненкай з “добрага дому” – Данусяй. *Каб адагнаць ад сябе думкі пра яе, я накіроўваў іх так, каб паненка выглядала ў чорным святле. (...)*

Эх, каб стала рэвалюцыя, праперлі б панюў, у генеральскім доме зрабілі б бібліятэку ці аддалі б, напрыклад, беларускаму музею. А то падсялілі б у яго нас з Суткусам... Генеральская сям'я і іхняя дачка загаварылі б са мной інакш!.. (86)

Дануся вырасла ў інтэлігентнай, адукаванай, забяспечанай матэрыяльна сям'і. Дзяўчына кожнае лета ездзіць з мамусяй ў Швейцарыю, у яе ёсць *дзесяць тысяч злотых на ашчаднай кніжцы* (148). На сустрэчы з Янкам яна прыносіць з сабой прадметы свайго свету: парфуму, цукеркі, замежныя часопісы. Барташэвіч, бывала, недадаў, а то і галадаў, а Дануся нават не ведала, колькі дакладна каштуе плітка шакаладу: *здаецца – злот, – адказала яна бяспечна* (141). У яе была і аўтаручка амерыканскай фірмы “Ватэрман” за дваццаць злотых. Хлопец аж страсянуўся ад анямення і здзіўлення перад каштоўнасцю рэчы. Ён ведаў па-свойму пану кожнай рэчы, колькі трэба працаваць, што прадаць з гаспадаркі, каб набыць тое ці іншае неабходнае для дому. *За дваццаць злотых мне трэба было дваццаць дзён насіць малако! За гэтую суму на вёсцы дзядзька прадасць цяля, ён гэтага дня чакае*

цэлы год і загадзя вылічвае з усёй сям'ёй, што за такую горбу грошай купіць (141).

У іншых умовах узрастаў Барташэвіч. Яго вучылі сумленна выконваць нават самую цяжкую працу, адносіцца з пашанай да старэйшых і здабытага ўласнай працай. Простае вясковае выхаванне садзейнічала таму, што Янка не надта звяртаў увагу на тое, як успрымаюць яго паводзіны і словы іншыя людзі. Аднак, цяжкая праца на бацькавай гаспадарцы была добрай закалкай для Янкі, каб стаць выдатным баксёрам ды атрымаць працу ў пана Матыкі. Ён выглядаў як сапраўдны асілак.

І генеральскай дачцэ імпанавалі Янкаў рост і сіла. Вось як ён ўспрыняў позірк Данусі падчас выпадковай сустрэчы ў горадзе: *Яна паглядзела на мяне так, як можа глянуць дзяўчына толькі адзін раз і ў пэўную пару. Я адчуў у паненцы маладую і здаровую кабету. У яе позірку было штосьці жаноча-прыхільнае, блізкае, зманліва-роднае і гулівае. Адначасова ў глыбіні вачэй я заўважыў трывожны неспакой і выклік* (141). Данусі падабалася, калі Янка гайдаў яе на сваіх руках. Відавочна, што пры такім мужчыне яна адчувала сябе бяспечна, называла яго пяшчотна “Лёнгінус”, “Галіяф”.

Каханне полькі, да таго ж яшчэ генеральскай дачкі, патрабавала ад простага сялянскага хлопца сілы, унутранай вытрымкі, каб быць паслядоўным у сваіх намерах. Бывала так, што Янку рабілася страшна, калі прыходзіла ўсведамленне, якім далёкім чалавекам яму па сацыяльна-грамадскім статусе з'яўляецца Дануся. *Толькі ў апошні час людзі маёй вёскі пачалі адчуваць, што недзе ёсць яшчэ іншы свет, ім невядомы. Мне здалося, што Дануся якраз з таго свету. І мяне туды пацягнула, як расліну да сонца!* (153)

Закаханых раздзяляла многае, але дастаткова было ўбачыць каханую дзяўчыну, пачуць яе голас (*Сіла пераканання ў яе голасе і позірку зноў мяне абязброілі. І мы памірыліся* (167)), каб Барташэвіч пераставаў думаць, што скажа бацькам, сябрам з вёскі, як гляне ім у вочы. *Але штосьці ўжо грунтоўна перамянілася ў майх поглядах* (127).

На пачатку знаёмства Барташэвіч апраўдваў Данусю, што яна не вінавата, што нарадзілася ў генеральскай сям'і, што яна іншая, чым людзі з яе асяроддзя. *Я мог бы з такім жа поспехам нарадзіцца сынам султана Саудаўскай Аравіі!..* (127) Бо і сапраўды, Дануся была добрай і чулай дзяўчынай, зусім не падобнай на фанабэрыстых паненак, якія не лічылі сялян за людзей. Бацькі выходзілі яе з маленства ў духу пашаны да кожнага чалавека, незалежна ад яго сацыяльна-грамадскага становішча. Уражлівая дзяўчына, як марылася Барташэвічу, магла стаць добрай рэвалюцыянеркай.

Ён бачыў Данусю праз прызму сваіх ідэалаў і марыў зрабіць з паненкі падпольшчыцу. Узорам для яго была дачка віленскага фабрыканта, якую злавілі паліцыянты на распаўсюджванні марксісцкай літаратуры. Барташэвіч таксама чуў ад студэнта, які прыезджаў у яго вёску, што сын аднаго генерала – камуніст (147). Янка чакаў зручнага моманту, каб узяцца за агітацыю Данусі. І ён надыйшоў, калі маладыя выбраліся за горад, дзе Барташэвіч прачытаў паненцы палітычную лекцыю. *Памятаю, Дануся слухала пакорна і згаджалася, што рэлігія – мінулае, а ідэі сацыялізма – будучыня народаў* (158).

Вясна 1939 года была самым прыгожым, добрым часам у жыцці маладых. Свет існаваў для іх у светлых колерах. Не было ніякіх перашкод, цяжкасцей. Сваё шчасце Янка ўспамінае наступным чынам: *У дзяцінстве я верыў у казкі пра рай. І цяпер у мяне было адчуванне, бытта знаходжуся ў гэтым самым раі. (...)*

Не было маёй вёскі, бацькоў і надзеяных клопатаў.

Вакол ззяла вясна, існавалі Дануся і я. Гучалі цудоўныя мелодыі, зіхацела сонца, а час спыніўся, застыў (137).

Закаханы Янка ўсведамляе, што ў ім працнулася здольнасць адчуваць прыгажосць вясны, ранку:

Я па-сапраўднаму адчуў вясну з усімі яе пахамі, птушыным шчабятаннем (115).

Раней, бывала, ад ранішняй сырасці асіпну, як п'яніца, у галаве – гудзе ад недасыпання, увесь свет ненавісны. Ідуць па мармуровых сходках булачніцы, разносчыкі газет, і ў іх такія самы настрой, ім таксама хочацца спаць. Адзін аднаго мы бачым нібы праз сон або павуцінне, размінаемся, як прывіды, сапучы насамі. Няма настрою нават гаварыць да сяброў, а спытае што ў цябе ў гэты момант нехта, і ты гыркнеш штосьці зное, невыразнае.

А сёння, ідучы з Данусінага садка разносіць малако, упершыню адчуў я прыгажосць ранку. Дыхалася лёгка, думкі былі ясныя, а сам я – бадзёры. Эх, з якім задавальненнем на вуліцы Міцкевіча падміргваў я служанкам і шматзначна гаварыў:

– Штосьці ў вашым доме сёння ва ўсе кватэры – пісьмы аднолькавага зместу?! (175)

Данута старалася навучыць Янку, каб ён не быў “дзікуном”. Аднак для яго адносіны з людзьмі з “добрага” дома “пахлі” няпраўдай, няшчырасцю, і асацыяваліся з фальшам адукаваных людзей з белымі каўнерыкамі. *Табе здаецца, што я грубы. Бо цябе выходзілі на такіх пустых буржуйскіх кніжачках. Вучылі ўсюды быць добрай. А мяне бацька вучыў, што для ўсіх добрым быць немагчыма, бо тады трэ-*

ба аднолькава кланяцца і разумным і ідыётам! Маці вучыла гаварыць усюды праўду і адно праўды трымацца. Я не грубы, я трымаюся бацькавай і матчынай філасофіі! (145) Сама сабе дзяўчына тлумачыла, што каханы пад грубасцю да іншых хавае свае сапраўдныя пачуцці. Удзячны Данусі за разуменне яго паводзін, за цяроплівасць да яго, Янка шчыра прызнаўся каханай, што часамі робіць і гаворыць не тое, што трэба. *А ты разумная, Дана!.. І дзіўна падобная на маю маму! – упершыню я гэта заўважыў* (166).

Каханне да Данусі давала Барташэвічу энергію да жыцця і дзеяння. Тым больш, што да прыезду ў Вільню: *Мне ж дзяўчаты заўсёды здаваліся недасяжнымі і казачнымі багінямі і анёламі. Я па натуры быў няўлюбчывы і сваімі пачуццямі не раскідваўся. Я іх збіраў, капіў, і цяпер яны выбухнулі.*

Каб пакахаць чалавека, адных позіркаў мала. Трэба сцяпіцца характарамі, імкненнямі. Дануся мяне прывабіла не толькі абаяльнасцю і крамлівасцю цела пісанай прыгажуні полькі (152).

Адчуваецца карысны ўплыў Данусі на Янку. Ён навучаецца ад яе добразычлівым адносінам да іншых. *Пасля сустрэчы ля калодзежа я адразу перамяніўся. Я стаў багатым, валодаў таямніцай, якую не памяняў бы ні на якія мільёны! Я зрабіўся ўпэўнены, задаволены, шчаслівы – у мяне нават прачнулася пачуццё гумару, якога я ў сабе дагэтуль, бадай, і не заўважаў* (139). Янка, пазнаўшы Данусю, прыгажосць яе паводзін, адчуваў усё больш і больш, як муляе яму яго бачанне жыцця. І адначасова ўвесь час кантраляваў сябе, каб не зрабіць кроку ў гэты стары, ненавісны яму свет.

Каханне пераадольвае нацыянальную нянавісць, класавую розніцу ў выхаванні. З часам і Дануся вычула пад вышыванай кашуляй беларускага хлопца гарачае сэрца, здольнае на высокія пачуцці, а таксама і на самаахвярнасць, выказаную падчас вайны ў падпольным руху. Пачуццё кахання так запалоніць маладых, што яны стануць яго нявольнікамі. Дануся пачне з нецяроплівасцю спяшацца на сустрэчы з Янкам і старацца дагадзіць яму, нягледзячы на тое, *што грубыя і часамі дурныя мае выхадкі надта яе абражаюць, але дзяўчыну цягнула да мяне нейкая сіла. Якой паненка, відаць, не магла даць рады* (165).

З часам Янка ўсё выразней заўважаў намаганні Данусі, каб спадабацца яму. Напрыклад, яна абрэзала валасы, бо так падстрыжана была студэнтка з універсітэта Вольга, якой таксама падабаўся Барташэвіч. Пачуты з вуснаў генеральскай дачкі дакор з-за гэтай дзяўчыны дае Янку падставы для высновы, што *Ну дакладна так сказала б вясковая дзяўчына, абразіўшыся, што яе хлапец пайшоў з другой!* (136)

Адкрыццё, што рэўнасць уласціва ўсім людзям незалежна ад іх паходжання, наблізіла Янку да Данусі.

Янка Барташэвіч, па словах Уладзіміра Калесніка, *пакутліва ломіць у сабе ўстаноўленыя вяжамі класавыя і нацыянальныя табу, пераступае забароненыя рубяжы непрыступнасці, ідзе па кволай нітачцы кахання і адкрывае, што гэтае агульналюдскае пачуццё мацней за класавае. Польскі генерал і яго арыстакратычная жонка не толькі ворагі беларускага вяскоўца, але вельмі прыемныя людзі, набожнасць іх дачкі чамусьці спадабалася адпалітыкаванаму каханнем, заядламу атэісту (...)*⁵.

Барташэвіч з перспектывы некалькіх гадоў, аналізуючы прычыну таго, чаму Данута пакахала яго, дойдзе да высновы, што: *Мы спаткаліся ў такім узросце і ў такую пару, калі гатовы былі закахацца ў чалавека, які адпавядаў нашым патрабаванням: я – ёй, яна – мне. Як толькі зарадзілася глыбокае пачуццё ў аднаго, у сілу сваіх таямнічых законаў яно вызвала такое ж самае пачуццё і ў другога. Няважна, што мы паходзілі з розных асяроддзяў і гэта рабіла нашае збліжэнне нелагічным. Хіба ў каханні заўсёды пануе логіка?* (153)

Аднак не да канца Барташэвіч патушыў у сабе класавыя ідэалы, таму ён і не змог утрымаць пры сабе Дануту. Ён не можа даверыцца каханай. Каханне галоўных герояў драматызуецца А. Карпюком. Данута трагічна загіне, а Янка ўжо нікога не пакахае так гарача.. Калі лёс зводзіў Барташэвіча з дзяўчынай, то кожны раз ён сам сабе гаварыў *Не мое... Не мое!* (219) За жонку ўзяў дзяўчыну, якая найбольш напамінала яму Дануту – польку, радыстку ў яго атрадзе – Стасю. *У яе і Данусі я знайшоў штосьці агульнае: аднолькавую манеру гаварыць намёкамі і трымаць сябе незалежна, з годнасцю* (248–249). Яна нават мела падобную прычоску.

Беларуская літаратура XX стагоддзя багатая тэматыкай кахання. Галерэю цудоўных твораў распачалі пісьменнікі-“нашаніўцы” (Янка Купала паэма “Бандароўна”, 1913; камедыя “Паўлінка”, 1912; Якуб Колас паэма “Новая зямля”, 1923; трылогія “На ростанях”, 1925). У 20–30-ыя гады закранае гэтую тэму Кузьма Чорны – раман “Сястра”, 1927; апавяданне “Вераснёвыя ночы”, 1928; раман “Вялікі дзень”, 1941–1944; раман “Млечны Шлях”, 1944. Іван Мележ у сваёй эпахальнай трылогіі прадстаўляе пачуццё кахання на прыкладзе герайн Ган-

⁵ Уладзімір Калеснік, *Плён творчасці – дослед жыцця*, (у:) Аляксей Карпюк, *Выбраныя творы. У двух тамах*, т. 1, с. 11.

ны Чарнушкі і Хадоські Канапляначкі (“Людзі на балоце”, 1960; “Подых навалыніцы”, 1966; “Завеі, снежань, 1978). І вось, А. Карпюк у апавесці “Данута” раскрывае тэму кахання па-своему. Пісьменнік паказаў яе як праблемную, бо гэтае пачуццё ўзнікла паміж людзьмі, рознымі па сваім паходжанні, статусе.

Аднак, як слухна заўважае У. Калеснік, у апавесці “Данута” *ідэйнаю спеласцю Карпюка з’яўляецца тое, што ён пайшоў далей і ўзяўся аспрэчваць жорсткі сацыяльны падыход да ацэнкі чалавека наогул, усумніўся ў прыярытэце класавага над чалавечым яшчэ да гістарычных пастановаў XX з’езда КПСС⁶. Аўтар “Дануты” гэтым сумненнем пераадолеў міфалагізаванасць, уласцівую некаторым тагачасным творам.*

Здаецца, літаратура апела каханне ў яго шматстайнасці. Аднак важнае слова ў мастацка-эстэтычным асэнсаванні гэтага вялікага чалавечага пачуцця належыць і ўрадженцу вёскі Страшава, што на Беласточчыне – Аляксею Карпюку, аўтару апавесці “Данута”.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest analizie tematu miłości w powieści „Danuta” Alaksieja Karpiuka. Tematyka twórczości pisarza urodzonego w Polsce na Podlasiu w znacznej mierze dotyczy problemów polsko-białoruskiego pogranicza, co zostało odzwierciedlone i w powieści „Danuta”. W niej ukazana jest miłość między tytułową Danutą, Polką, córką generała polskiego, panną z dobrego domu, a Jankiem Bartoszewiczem, białoruskim chłopcem, synem biednego rolnika. Pisarz ukazuje, że uczucie miłości między młodymi ludźmi jest w stanie pokonać wszystkie te przeszkody, które ich dzielą: narodowość, wiara, pochodzenie społeczne, sytuacja materialna, kultura, wychowanie.

SUMMARY

In the article the subject of love in Aleksey Karpiuk’s novel “Danuta” is discussed. The writer was born in Poland, in Podlasie region. His literary productions concentrate on themes about Polish-Belarusian borderland which was described in the novel “Danuta”.

In the novel love between Danuta, Polish general’s daughter, a young lady of good family and Janek Bartoszewicz, poor Belarusian peasant’s son is described. The writer shows that their love can overcome obstacles that separate them: nationality, religion, social origin, financial status, culture and upbringing.

⁶ Тамсама, с. 12.

Наталля Дамброўская

Брэст

Жанрава-стылёвая эвалюцыя прозы Вячаслава Адамчыка

Вячаслаў Адамчык (1933–2001) пачынаў творчы шлях у канцы 50-х – пачатку 60-х гадоў XX стагоддзя (зборнікі апавяданняў «Свой чалавек» (1958), «Млечны шлях» (1960), «Міг бліскавіцы» (1965)). Гэта быў перыяд «адлігі» – часовай дэмакратызацыі жыцця савецкага народа пасля выступлення М. С. Хрушчова на XX з’ездзе КПСС у 1956 годзе.

Адзначаны перыяд у гісторыі беларускай літаратуры характарызуецца яе інтэнсіўным развіццём, узбагачэннем у ідэйна-тэматычных і жанрава-стылёвых адносінах. З сярэдзіны 1950-х і ў 1960-я гады ў слоўнае мастацтва ўваходзіць пакаленне пісьменнікаў, названае пазней «філалагічным», «шасцідзсятнікамі», «дзецьмі вайны». Пісьменнікі адыходзілі ад догмаў, стэрэатыпаў, праяўлялі цікавасць да ўнутранага свету асобы, падаючы яго ў развіцці, у складаных узаемасувязях з жыццём.

Каб пацвердзіць нашу канцэпцыю пра эвалюцыю прозы В. Адамчыка (з улікам пафасна-зместавага, жанрава-стылёвага аспектаў), мы звярнулі ўвагу на ацэначнае, эмацыянальна-экспрэсіўнае адценне слоўна-выяўленчых сродкаў пераважна ў малой прозе пісьменніка. Яны ў многім вызначаюць жанрава-стылёвую адметнасць творчасці мастака слова, выконваюць камунікатыўную і рэцэптыўную функцыі. Выкарыстанне слоў з эмацыянальна-экспрэсіўным адценнем з’яўляецца індикатарам настрою аўтара (аптымістычнага ці песімістычнага), у многім характарызуе канцэпцыю яго жыцця, а вызначэнне частотнасці іх ужывання дае магчымасць глыбей зразумець псіхалогію, светаўспрыманне пісьменніка, асаблівасці яго мастацкай сістэмы.

Для пацвярджэння канцэптуальных палажэнняў намі быў выбраны прыём статыстычнага падліку частотнасці выкарыстання аўтарам эпітэтаў, параўнанняў і метафар. Улічвалася колькасць тропай са «светлым», «пераходным» і «змрочным» эмацыянальна-экспрэсіўным адценнем дзеля прасочвання эвалюцыі пафасу і зместу ў творчасці мастака. Агульную тэндэнцыю іх ужывання мы прасочвалі па трох перыядах творчасці – раннім (1957–1965), сярэднім (1967–1972) і познім (1987–2000).

Вывучэнне прыватнай праблемы частотнасці ўжывання эпітэтаў, метафар і параўнанняў дае магчымасць прыйсці да значных вывадаў шляхам індукцыі, выявіць варыятыўнасць і змены як агульнага пафасу, так і вобразна-стылёвай сістэмы творчасці В. Адамчыка ў дачыненні да абранай намі праблемы жанрава-стылёвай эвалюцыі.

Як сведчаць статыстычныя дадзеныя, самым распаўсюджаным слоўна-выяўленчым сродкам у апавяданнях В. Адамчыка з’яўляецца эпітэт. У ранні перыяд творчасці ўжыванне эпітэтаў з адценнем «светлы» складае на чатыры апавяданні 294 выпадкі (75%), 34 з адценнем «пераходны» (9%) і 61 з адценнем «змрочны» (16%). Найбольш часта ў гэты перыяд аўтарам ужываюцца эпітэты *белы, жоўты, цёплы, ціхі, светлы, малады, радасны, мяккі, лёгка, добры, чысты, вясёлы*.

Праведзены аналіз ужывання эпітэтаў у апавяданнях сярэдняга перыяду творчасці В. Адамчыка засведчыў адчуванне аўтарам кантрастнасці, палярнасці жыцця, успрыманне яго як сінтэзу светлага і змрочнага пачаткаў, гармоніі і дысгармоніі. У гэты перыяд эпітэты з адценнем «светлы» і «пераходны» амаль ураўнаважаныя (95 (31%) і 71 (23%) адпаведна). Значна павялічваецца колькасць эпітэтаў са «змрочным» эмацыянальна-экспрэсіўным адценнем – 142 (46% ад агульнай колькасці). У сярэдні перыяд творчасці ў апавяданнях В. Адамчыка дамінуюць эпітэты *сухаваты/сухі, востры, голы, мокры, сыры, нядужы, нерухомы*.

У позні перыяд творчасці настрой, пафас і залежныя ад іх тэматыка і стыль мяняюцца. Псіхалагічнай і звязанай з ёю эстэтычнай устаноўцы адпавядае і выбар пісьменнікам мастацкіх сродкаў, у прыватнасці эпітэтаў. У позні перыяд агульная тэндэнцыя ўзрастання «змрочнасці» аўтарскага светаадчування атрымлівае сваё далейшае развіццё і праяўляецца максімальна: эпітэтаў з адценнем «светлы» налічваецца на чатыры апавяданні 317, «пераходных» – 106, «змрочных» – 637 (30%, 10%, 60% адпаведна). Найбольш часта ў гэты перыяд В. Адамчыкам выкарыстоўваюцца наступныя эпітэты: *адзінокі, цёмны, чорны, карычневы, чужы, балючы, цяжкі, шары, калю-*

чы і інш. У канцы 1980-х гадоў відавочна паглыбілася трагедыйнасць светаўспрымання пісьменніка, героі яго твораў адчуваюць сябе разгубленымі і бездапаможнымі. Падобныя сітуацыі перажываюць многія героі твораў В. Адамчыка: Федзя з апавядання «Ці ён адзін?..» (1987), Сымон Чачотка з апавядання «Нязрушаны камень» (2000), Петрык з «Удавы» (1988), Стэфаніда з апавядання «Сон у калядную ноч» (1995), Леанарда з «Прылёту кажана (Недапісанай навелы)» (1999), Бронік Жук з «Бронікі, альбо Навелы пра каня» (1999), Віталь Якшук з апавядання «Смерць на парозе» (1999), Генрых Семец з «Развітальнай аповесці» (1993–1994). У гэтых і іншых творах позняя перыяду творчасці В. Адамчыка галоўным героем з’яўляецца адзінокі чалавек, які жыве ў неўладкаваным, няўтульным, разломным свеце.

Статыстычны аналіз пераконвае, што побач з выкарыстаннем эпітэтаў асновай вобразатворчасці ў малой прозе В. Адамчыка з’яўляецца і метафарычнасць. Метафара адлюстроўвае рысы ўласна-аўтарскага светабачання, у многім становіцца стылятворным фактарам, выяўляе самабытнасць творчай манеры мастака слова.

Эмацыянальна-экспрэсіўнае адценне метафар у апавяданнях В. Адамчыка характарызуецца такімі ж асаблівасцямі, што і адценне эпітэтаў. Вынікі падліку частотнасці выкарыстання метафар наступныя: у ранні перыяд у 4 апавяданнях аўтарам было ўжыта 122 метафары са «светлым» адценнем (82%), з «пераходным» – 19 (13%), а са «змрочным» – 8 (5%). У сярэдні перыяд колькасць «светлых», «пераходных» і «змрочных» адценняў прыкладна аднолькавая: 57, 66 і 63 (31%, 35%, 34%). У позні – 68, 32, 169 (25%, 12%, 63% адпаведна).

Такая ж заканамернасць прасочваецца і ў выкарыстанні В. Адамчыкам параўнанняў. У ранні перыяд творчасці пісьменнік часцей карыстаецца параўнаннямі са «светлым» адценнем: 15 выпадкаў, што складае 52% ад агульнай колькасці. Параўнанні з «пераходным» і «змрочным» адценнем складаюць 10 выпадкаў (34%) і 4 (14%) адпаведна. У сярэдні перыяд параўнанні са «светлым» адценнем фіксуюцца 21 раз, з «пераходным» – 22, са «змрочным» – 26 разоў (30%, 32%, 38% адпаведна). У позні перыяд творчасці карціна ўжывання параўнанняў выглядае наступным чынам: са «светлым» адценнем выкарыстана 18 параўнанняў, з «пераходным» – таксама 18 і са «змрочным» – 63 (18%, 18% і 64%).

Такім чынам, агульная эвалюцыя малой прозы В. Адамчыка ўяўляецца нам рухам ад успрымання жыцця як цэласнай гармоніі да прызнання яго складанасці, супярэчлівасці, драматызму і трагізму. Вынікам падобнай эвалюцыі і стала замена танальнасці пісьма:

жыццесцвярджалнасьць, аптымізм саступаюць месца болю, трывозе, пакутлівай расчараванасці.

Звернем увагу на значную колькасць эпітэтаў, метафар і параўнанняў са «светлым» адценнем у позні перыяд творчасці В. Адамчыка. Такая сітуацыя тлумачыцца, на нашу думку, наступнымі фактарамі: 1) у многіх творах гэтага перыяду аўтар жыве ўспамінамі пра мінулае, якія «афарбаваныя» ў светлы колер; тужліва-светлая інтанацыя, выкліканая ўспамінамі, у падобных сітуацыях узмацняе экспрэсіўнасць твораў, драматызм адчування пісьменнікам жыцця; 2) з цягам часу колькасць тропай у творчасці празаіка відавочна павялічваецца: пісьменнік рухаецца ад простага да складанага, паглыбляе філасофска-аналітычны пачатак.

На эвалюцыю пафасу, танальнасці творчасці пісьменніка, на ўжыванне ім слоўна-выяўленчых сродкаў з розным эмацыянальна-экспрэсіўным адценнем уплывае шэраг аб'ектыўных і суб'ектыўных фактараў: *уласцівыя беларускаму менталітэту спадчыныя гістарычныя колеравыя сімвалы; задума, змест і ідэя твора; адметнасць паэтычнага светабачання мастака (...); псіхалагічны і нават фізічны стан аўтара; канкрэтная жыццёвая сітуацыя, у якой пісаўся твор*¹. Звернемся да аб'ектыўных прычын эвалюцыі эмацыянальна-ацэначнага «афармлення» апавяданняў В. Адамчыка. У 1980-я гады назіраюцца значныя зрухі ў эстэтычнай праграме пісьменнікаў-«шасцідзсятнікаў», што прывяло да распаду іх ранейшай мастацкай сістэмы. Ідэалагічная ўпэўненасць, якая выклікала рамантычны пафас і адпаведную танальнасць, замянілася расчараваннем, аптымістычны настрой, вера ў лепшую будучыню – песімістычным настроем, зняверанасцю. Назавём і некаторыя суб'ектыўныя прычыны, якія паўплывалі на эвалюцыю творчасці В. Адамчыка. Гэта і смерць бацькоў пісьменніка, і яго ўласная хвароба. Вельмі часта мастак слова адчуваў сябе адзінокім, трагічна перажываў драматычныя падзеі, якія адбываліся ў свеце. Усё гэта знайшло адбітак у мастацкіх творах пісьменніка, ва ўспамінах і дзённікавых запісах: *Цяпер мая дарога дадому абрываецца перад глыбокай стромай адчаю і маўклівай пустаты. Пасля смерці маіх бацькоў свет нечакана для мяне аглух і страціў той ранейшы дзіўны і арыгінальны і ўрачысты колер*²; *Мая шчыmlівая панылая адзінота,*

¹ В. Русілка, *Колеравая палітра паэмаў Якуба Коласа “Новая зямля” і “Сымон-музыка”*, “Роднае слова” 1993, № 11, с. 25.

² В. Адамчык, *Выбраныя творы: у 3 т.*, Мінск 1995, т. 1, с. 11.

якая не пакідае мяне ўсё маё жыццё³; Сэрца занывае ад тупога болю. (...) Не жыццё, а пякельная мука⁴; Сэрца шчыміць па ўсім, што беззваротна сплыло⁵. Статыстычны аналіз яшчэ раз пераконвае, што мастацкі твор шчыльна дэтэрмінаваны псіхалагічнымі асаблівасцямі аўтарскай індывідуальнасці: *Як каляровае шкло прапускае толькі прамяні пэўнай афарбоўкі, так і аўтарская псіхіка прапускае толькі адпаведныя ёй паняцці і вобразы*⁶.

У творчасці В. Адамчыка намі былі выяўлены пафасна-зместавая (вера ў лепшую будучыню, аптымізм – расчараванне – зняверанасць) і вобразная (рамантызаваны малюнак, гарманічная карціна – псіхалагізаваная карціна – сінтэз малюнкавасці, прадметных рэалій і медытатыўных разважанняў, філасофскіх сентэнцый) эвалюцыя. У творах позняга перыяду асабліва актыўна рэалізуецца праблемна-тэматычны сінтэтызм. Асноўная тэма твора, як правіла, канкрэтызуецца дадатковымі – вайна, даваеннае жыццё, перыяд рэпрэсій, праблема непerspектыўных вёсак, абсурднасць знявечаных ці перайначаных назваў беларускіх паселішчаў, экалагічная сітуацыя ў краі, наркамання, бюракратызм, прыстасавальніцтва, амаральнасць і дэградацыя сучаснага грамадства і г.д. («Сон у калядную ноч», «Воўк прагне крыві», «Вяртаючыся да перажытага», «Трывушчая», «Ноч на Галавасека», «Прылёт кажана (Недапісаная навела)», «Нязрушаны камень», «Ці ён адзін?..», «Удава», «Вочы поўныя жыцця і страху», «Спежка на расходніку», «Альціст з месачковай аркестры» і інш.).

Развіццё таго ці іншага літаратурнага жанру дэтэрмінавана фактарамі як аб'ектыўнага, так і суб'ектыўнага характару. Так, А. Андрэеў адзначае, што пэўныя жанры актуалізуюцца ў пэўныя перыяды грамадскага жыцця. У той жа час, на думку даследчыка, жанр, з'яўляючыся асобым «вуглом зроку» на свет і чалавека, мае ў аснове сваёй актуалізацыі і суб'ектыўны фактар: наяўнасць у пісьменніка пэўнага тыпу мастацкага мыслення⁷. Сапраўды, змены настрою, пафасу эпохі («адліга» – «застой» – цяжкасці «пераходнага» перыяду) і аўтарскага светаўспрымання (жыццярэдасны настрой у 1950–1960-я

³ В. Адамчык, *Дзённік 2001 года*, “Полымя” 2008, № 10, с. 113.

⁴ Таксама, с. 114–115.

⁵ В. Адамчык, *Ліст аканту: фрагменты дзённікаў*, “Малодосць” 2001, № 6, с. 210.

⁶ В. Воровский, *Статьи о русской литературе*, Москва 1986, с. 363.

⁷ А. Андреев, *Целостный анализ литературного произведения*, Минск 1995, с. 52–55.

і трагічна-драматычны ў 1990-я – 2000-ы гады) у многім вызначылі як жыццёвую філасофію В. Адамчыка, так і жанрава-стылёвую адметнасць яго творчасці. Пісьменнік пачынаў творчы шлях з нарысаў, апавяданняў, мініяцюр, імпрэсій, поўных светлых эмоцый. На познім этапе творчасці мастак аддаваў перавагу псіхалага-аналітычным, лірыка-медытатыўным, лірыка-псіхалагічным апавяданням, філасофска-аналітычным эсэ, навелам, поўным болю і драматычнай расчараванасці, элегічна-сумнага, трагедыйна-роспачнага настрою.

З мэтай пацвярджэння верагоднасці канцэпцыі пра жанрава-стылёвую эвалюцыю прозы В. Адамчыка намі быў праведзены статыстычны аналіз колькасці ўжытых пісьменнікам дыялогаў, разнапланавых маналогаў (маналогі «душы і сэрца» персанажа, аўтара, аўтара-персанажа), лірычных адступленняў у форме пейзажных замалёвак, гістарычных экскурсаў, псіхалагізаваных (суб'ектывізаваных) партрэтаў персанажаў. На аснове аналізу 45 апавяданняў (зборнікі «Свой чалавек» (1958), «Млечны шлях» (1960), «Міг бліскавіцы» (1965), «Дзікі голуб» (1972), «Развітальная аповесць» (1999), «Нязрушаны камень» (2002)) мы прыйшлі да высновы пра сінтэтычны характар прозы В. Адамчыка ў цэлым паводле выкарыстання адзнак трох класічных родаў слоўнага мастацтва. Аднак у розныя перыяды творчасці пісьменніка колькасныя суадносіны прыкмет пісьма розных літаратурных родаў вар'іруюцца.

Так, з 1957 па 1960 гады вядучую ролю ў мастацкай сістэме В. Адамчыка адыгрывае эпічнае пісьмо. Пра гэта сведчыць невялікая колькасць разнапланавых маналогаў, пейзажных замалёвак, гістарычных экскурсаў і вялікая колькасць выпадкаў ужывання дыялогаў, што натуральна для эпічнага роду літаратуры.

З цягам часу проза В. Адамчыка лірызуецца. Гэты працэс асабліва актыўна адбываецца ў перыяд з першай паловы 1960-х па 1972 гады. У гэты час у апавяданнях празаіка скарачаецца ў цэлым колькасць дыялогаў, значна павялічваецца колькасць маналогаў і гістарычных экскурсаў. Пейзажныя замалёўкі, якія раней былі, як правіла, аб'ектывізаваныя і дакладна перадавалі рэаліі наваколля, становяцца суб'ектывізаванымі, ператвараюцца ў аўтарскі роздум аб чалавечай экзістэнцыі. «Пік» колькасці пейзажных замалёвак прыходзіцца на канец 1960-х – пачатак 1970-х гадоў.

Назіранні над апавяданнямі В. Адамчыка канца 1980-х – 2000-га гадоў абагульнена можна прадставіць наступным чынам. У гэты перыяд аўтар усё часцей звяртаецца да прыёмаў пісьма, уласцівых эпічнаму і драматычнаму родам. Доказам выказанага тэзіса могуць слу-

жыць вынікі статыстычнага падліку. Так, у апавяданнях двух апошніх зборнікаў прозы пісьменніка («Развітальная аповесць» (1999), «Нязрушаны камень» (2002)) значна памяншаецца колькасць пейзажных замалёвак, часцей, у параўнанні з 1960-мі гадамі, ужываюцца дыялогі. Стыль пісьма В. Адамчыка вышэй адзначанага перыяду набывае сінтэтычны характар. Мастацкая сінтэтычнасць прозы пісьменніка, у першую чаргу малых жанравых формаў, прыводзіць да таго, што часам у адным творы сумяшчаюцца адзнакі эпасу, драмы і лірыкі («Смерць на парозе», «Ноч на Галавасека», «Нязрушаны камень»). Гэтыя і некаторыя іншыя апавяданні пабудаваныя на драматычных, напружаных сюжэтных калізіях, вострых канфліктных сітуацыях, тэкстам нададзены характар адкрытай ці прыхаванай дыялогавасці (адзнакі драматычнага роду літаратуры); прыкметы эпасу праяўляюцца ў апавядальнасці, разгорнутасці сюжэтаў, знешняй аддаленасці аўтара ад «матэрыялу», ва ўвядзенні ў мастацкую тканіну твораў аб'ектывізаваных, самастойных персанажаў; лірызм жа выяўляецца пераважна ў асаблівай эмацыйнай «афарбоўцы» тэкстаў, у перадачы ўзрушанага душэўнага стану герояў.

Зрухі ў творчасці В. Адамчыка ў змястоўным плане выклікалі пэўныя змены і ў адносінах фармальных. У пэўным сэнсе некаторыя апавяданні набліжаюцца да жанру навелы з уласцівымі ёй імклівасцю, напружанасцю дзеяння і нечаканай развязкай (аўтар сам вызначае жанравую прыналежнасць сваіх твораў: «Прылёт кажана (Недапісаная навела)», «Бронікі, альбо *Навела* пра каня» (вылучана намі – *Н.Д.*)). У творах В. Адамчыка паслабляецца суб'ектыўна-адзначны пачатак, акрэсліваецца ўстаноўка аўтара дыстанцыявацца ад свайго героя, апавядальная манера становіцца больш аб'ектывізаванай (у 1960–1970-я гады мела месца адваротная тэндэнцыя).

Узмацненне эпічнага і драматычнага пачаткаў у творах В. Адамчыка 1990-х – 2000-га гадоў адбываецца на сюжэтах і характарах канфліктаў паміж чалавекам і грамадствам. У фокусе ўвагі пісьменніка часта знаходзіцца асоба чалавека, сфарміраваная пэўнымі сацыяльна-побытавымі і грамадска-гістарычнымі абставінамі (у большасці выпадкаў дэструктыўнымі), на стане душы якой адбываецца дысгарманічная рэчаіснасць. Аднак эпічная сітуацыя і сацыяльны канфлікт праламляюцца ў фокусе індывідуальна-аўтарскага светабачання, за эпічнай вастрынёй сюжэта выразна прасочваюцца пачуццё асабістага болю, перажывання аўтарам трагізму, неўладкаванасці жыцця. Празаік акцэнтуюе ўвагу чытача не на знешняй займальнасці, інтрызе, а на ўнутраным сюжэце, на гісторыі душэўнага прасвятлення героя

(«Развітальная аповесць») ці, што сустракаецца значна часцей, яго душэўнага ачарсцвення («Ці ён адзін?..», «Смерць на парозе», «Ноч на Галавасека», «Удава», «Сон у калядную ноч» і інш.), на адкрытай ці незаўважнай дынаміцы барацьбы героя з абставінамі, асяроддзем.

У творчасці В. Адамчыка акрэсліваецца некалькі тэндэнцый: адлюстраванне жыцця ў формах самога жыцця і лірыка-медытатыўнае, філасофска-аналітычнае спасціжэнне рэчаіснасці.

Аб'ектывізаваная апавядальная манера пісьма спалучаецца ў В. Адамчыка з лірыка-экспрэсіўным, філасофска-аналітычным спасціжэннем рэчаіснасці і ў такіх жанравых формах, як дзённікі, дзе аб'ектыўнае перадаецца праз суб'ектыўнае бачанне аўтара. Да гэтай жанравай формы В. Адамчык звяртаўся на працягу ўсёй творчай дзейнасці. Дзённікі давалі свабоду самавыяўлення, дазвалялі адкрыта выказаць уласныя пачуцці, эмоцыі, погляды, думкі, выяўляць сваё стаўленне да падзей, якія адбываліся ў грамадстве. У дзённіках гучыць трывожны роздум пісьменніка-«шасцідзсятніка» аб этнічным нігілізме суайчыннікаў, аб ігнараванні мовы як галоўнай нацыянальнай прыкметы: *А сёння так мала што на што-небудзь спадзяецца ды каго-небудзь (...) чытае. Як мала такіх. Тым болей з беларускаю кніжкаю ў руках*⁸; *Для каго ж я (...) пішу?* – непакоіўся пісьменнік, разважаючы пра моладзь з чужою для яго рускаю моваю. – *Няўжо (...) стаім, як нахіленая сасна над стромай? Але ж і сасна з аголенымі карэннямі хіліцца не ў абрыў, а да лесу*⁹, – не траціў надзею мастак-гуманіст. Многім дзённікавым занатоўкам праймае ўласцівы выкрывальніцкі пафас, у іх аўтар выяўляе свае адносіны да чалавечых хібаў, да негатыўных з'яў рэчаіснасці:

Непагодная, калі не сказаць, трохі злосная гутарка з мовазнаўцам, які ўсё чытуе непісьменнае начальства, усё стаіць перад ім на задніх лапках, як сурок, і лапкамі закрываецца ад іхняй усемагутнай яснасці. Далей трэба адыходзіцца ад угодлівых суркоў і іхніх норак¹⁰; Мы, літаратары, павінны стаць на калені перад нашым народам за яго цяплівасць, яго пакуты і яго крыжовую дарогу. Як часта мы пакідалі яго без хлеба і без роднага слова¹¹.

⁸ В. Адамчык, *З дзённіка 1999 года*, «Маладосць» 2003, № 8, с. 102.

⁹ В. Адамчык, *З дзённіка 1999 года*, «Маладосць» 2003, № 9, с. 112.

¹⁰ В. Адамчык, *Ліст аканту: фрагменты дзённікаў*, «Маладосць» 2001, № 6, с. 194.

¹¹ В. Адамчык, *Выбраныя творы: у 3 т.*, т. 1, с. 10.

Многія творы В. Адамчыка 1970-х – 2000-га гадоў вызначаюцца лірыка-медытатыўным, філасофска-аналітычным характарам. Аб іх экзістэнцыйнай скіраванасці сведчыць шырокі спектр праблем і матываў сэнсу быцця, драматычна ўскладненага спасціжэння лірычным героем (часта ім з’яўляецца сам аўтар) навакольнага свету:

Усё прайшло, знікла, толькі не высыхаюць, высочваюцца на вачах, мае слёзы. Як хацелася калісьці ўцячы адсюль, з гэтага глухога абветранага поля, а як цяпер хочацца вярнуцца! Няўжо чалавечае жыццё – гэта супярэчнасць, радасна-злоснае памкненне да таго, чаго не можаш дасягнуць?¹²; (...) як шкода развітвацца з тым, што помніць твая душа. Бязлітасна і жорстка мяняецца ўсё на зямлі. Як навакольны свет прыроды, так і навакольны свет людзей, пакаленне за пакаленнем¹³.

Лірызм уваходзіць у творы таксама і праз агульную настраёнасць – элегічна-журботную, сумна-тужлівую.

Аналіз апавяданняў В. Адамчыка засведчыў, што агульнай жанрава-стылёвай эвалюцыі творчасці пісьменніка спрыялі такія мастацкія прыёмы, як маналагізацыя мовы персанажа твора, яго аўтара і аўтара-персанажа. Найбольшая колькасць рознапланавых маналогаў заўважаецца ў такіх апавяданнях В. Адамчыка, як «Па часе» (1959), «Пах летняй травы» (1963), «Жывая вада» (1963), «Урок арыфметыкі» (1965), «Пагарэльцы» (1967), «Аптэка нумар тры» (1967), «Калі ападае лісце» (1971), «Сон у калядную ноч» (1995), «Вяртаючыся да перажытага» (1999). Апошнія тры названыя творы ўяўляюць сабою суцэльныя маналогі «душы і сэрца» аўтара. Тэндэнцыя маналагізацыі прозы пісьменніка сведчыць пра паступовае ўзмацненне, паглыбленне ў ёй медытатыўнага і філасофскага пачаткаў.

Актыўнае ўзаемадзеянне эпічнага і лірычнага пачаткаў у многіх творах В. Адамчыка дасягаецца ў ліку іншых і прыёмам рэтраспекцыі, зваротам у мінулае героя, у перажытае ім. Як сведчаць статыстычныя дадзеныя, да гэтага прыёму пісьменнік звяртаецца асабліва часта ў сярэдні і позні перыяды творчасці. Пачынаючы са зборніка «Дзікі голуб», аўтар не пакідае ніводны твор без экскурсаў, часта ператвараючы аповед пра некалі перажытае персанажам у споведзь, у маналог.

¹² В. Адамчык, *Развітальная аповесць*, Мінск 1999, с. 438.

¹³ В. Адамчык, *Ліст аканту: фрагменты дзённікаў*, «Маладосць» 2001, № 5, с. 104.

Статыстычны аналіз выкарыстання В. Адамчыкам псіхалагізаванага (суб'ектывізаванага) партрэта героя дазваляе нам зрабіць выснову пра тое, што партрэтная характарыстыка – рэдкасць у творчасці пісьменніка. Намі было падлічана, што з 45 апавяданняў толькі ў 13 аўтар стварае партрэтныя замалёўкі, аднак і ў гэтых рэдкіх выпадках яны зводзяцца да мінімуму. Празаік валодае ўменнем спісла, лапідарна, карыстаючыся трапнымі мастацкімі дэталямі, лаканічнымі заўвагамі, каментарыямі сказаць пра самае галоўнае, адметнае ў характары героя. Партрэт у В. Адамчыка – гэта перш за ўсё «прыём» распазнання за рысамі знешнасці ўнутранай сутнасці героя. У такім ракурсе раскрыты айчыым Валіка з апавядання «Па часе» (1959), Сідар Сіўтук з апавядання «Зоня» (1957), Пецька Жвір з «Млечнага шляху» (1960), героі апавяданняў «Дзень ранній восені» (1965), «Пагарэльцы» (1967) і інш. Выключэннем з'яўляецца апавяданне «Маці» (1971) – твор, дзе партрэт гераіні становіцца галоўным складнікам структуры мастацкага вобраза.

Такім чынам, агульную эвалюцыю творчасці В. Адамчыка можна прадставіць як рух ад знешнепадзеінай апісальнасці, ілюстрацыйнасці, выяўленчасці, ад слоўна-вобразнай адкрытасці і прастаты да лірызму і цесна звязанаму з ім аналітызму, да сэнсава-вобразнай ускладненасці, заглыблення ў сферу свядомага і падсвядомага, філасофскага асэнсавання рэчаіснасці. Вынікам эвалюцыі светаадчування пісьменніка стала замена танальнасці пісьма: жыццесцвярджалнасць, аптымізм саступаюць месца болю, трывозе, расчараванасці. Вынікі статыстычнага аналізу засведчылі агульны рух прозы пісьменніка да жанрава-стылёвага ўзаемадзеяння (асабліва ў позні перыяд творчасці). У сваіх мастацкіх творах і дзённіках В. Адамчык выкарыстоўвае прыёмы пісьма эпічнага, лірычнага і драматычнага родаў літаратуры. Творчасць пісьменніка сінтэтычная. Ёй характэрны разнастайныя жанрава-стылёвыя формы: бытавая, сацыяльна-бытавая, узнёсла-рамантычная, лірыка-медытатыўная, філасофска-аналітычная, псіхалагічная.

STRESZCZENIE

Autor artykułu analizuje gatunkowo-stylową ewolucję prozy Władysława Adamczyka, wybitnego przedstawiciela „pokolenia filologicznego”. Rozwój literackiego talentu pisarza od stylu opisowego po liryczno-medytacyjny, psychologiczno-analityczny i syntetyczny opisano uwzględniając czynniki obiektywne i subiektyw-

ne. Autor artykułu śledzi główne cechy stylu Wiaczesława Adamczyka, gromadzi dane statystyczne, które dowodzą, że emocjonalna organizacja opowiadań pisarza charakteryzuje się dynamizmem i gatunkowo-stylową interakcją.

S U M M A R Y

The author of the article analyzes genre-styled evolution of the works of significant representative of “philological generation” Viacheslav Adamchik. The development of literary talent of the writer from descriptive to lyrical-meditative, psychological-analytical and synthetic style is shown and determined by objective and subjective factors. The development of the main features of V. Adamchik’s style is traced; changes of writer’s genre system are characterized. The dynamics of emotional organization of V. Adamchik’s stories, genre-styled interaction in writer’s works are proved by the results of statistic analysis

Вольга Шынкарэнка

Гомель

Непаўторнасць мастацкай сістэмы паэзіі Міхася Башлакова

Сын славутага Якуба Коласа навуковец і літаратар Міхась Міцкевіч, даючы ацэнку здабыткам айчыннага прыгожага пісьменства, адзначыў: *А паглядзіце, якая ў нас паэзія! Якая любоўная лірыка! Якія глыбокія філасофскія разважанні, непаўторная вобразнасць! Танк, Куляшоў, Зуёнак, Башлакоў...*¹ Такая ўганараваная прысутнасць ў прыведзеным пераліку агульнавядомых прозвішчаў выклікае яшчэ большую ўвагу да асобы і творчасці ўзгаданага вучоным-фізікам паэта Міхася Захаравіча Башлакова, якому ў красавіку гэтага года споўнілася 60. Сапраўды, гэты *адзін з цікавейшых рамантыкаў сучаснай беларускай літаратуры*² аднолькава таленавіта сцвярджае сябе як у інтымнай, так і грамадзянскай лірыцы. Бескампрамісны ў жыцці і літаратуры, М. Башлакоў не стамляецца даводзіць:

Паэзія – гэта калі ты амаль увесь сыходзіш крывёю, калі ты аддаеш усю сваю энергію, усё, што ёсць у цябе, у тваёй душы, у тваім жыцці – чыстаму аркушу паперы, аддаеш слову. Вось тады, відаць, ты маеш права называцца паэтам. Таму ёсць паэты і ... у большасці сваёй – непаэты. Літаратары. Вершатворцы. Як хочаце іх называйце... Сапраўдная паэзія – гэта вялікая адказнасць. Гэта святое³.

¹ М. Міцкевіч, *Беларуская літаратура – адна з наймагутнейшых...*, “ЛіМ”, 1 красавіка 2011, с. 4.

² І. Масляніцына, *“Прафесійнае” свята паэтаў*, “ЛіМ”, 1 красавіка 2011, с. 3.

³ Гл.: Т. Высварка, *“Без сумлення няма паэта...”*, “ЛіМ”, 22 красавіка 2011, с. 4.

Сам творца з першых крокаў у літаратуры прызнае паэзію катэгорыяй лёсавызначальнай. У вершы “*** Узляцець бы высока...” ён заяўляе: *Мая песня – мой лёс...*⁴. Таму ён так беражліва ставіцца да слова, з затоенай надзеяй марыць *песню светлую спець*⁵, гатовы *спяваць, спяваць да самага канца*⁶. Таму так аднолькава радасна ўспрымае не толькі падобны на жалудок трывалы і моцны радок, што песняй узляціць да аблокаў *над сонечным Палессем*, але і крывавы, гаркавы, *заасенены, самотны і светлы...*, *што ляжа на сэрца збалела...*⁷. Не зацікаўлены ў славе, багацці, пасадах, паэт найперш дбае пра тое, каб яго шчымлівыя і балючыя, зіхоткія і пазнавальныя словы былі асвечаны божай ласкаю і займелі заповітны сэнс. Менавіта гэтай праблеме прысвечана “Credo” аўтара, дзе асабліва ўрачыста перадаецца яго непакісная вера ў выратавальную і гаючую сілу паэзіі:

Божа светлы, хай лёс Айчыны
Пасвятлее на мой радок...⁸

Доўгачаканя і няспешныя словы выношваюцца і збіраюцца паэтам па-рознаму. То як грыбы – дарунак світальнага лесу, то як выпрашаная ў таго ж лесу, поля, поймы, лугоў *песня для душы*, то як працяг харашыні бабінага лета і возера Свіцязі з аднайменных вершаў, то як прынарачанская знаходка, то як водгулле музыкі кахання, незабыўнага Палесся, наогул светабудовы. Нягледзячы на ўсе творчыя пакуты і пачуццё адказнасці, мастак не ўяўляе сябе без паэзіі: *Як мне без песні? // Як мне без волі? // Што мне рабіці // З доляй такой?*⁹

Самаахвярнае служэнне слову не ўяўляецца пісьменніку магчымым без высокай духоўнай асвечанасці, карпатлівай душэўнай працы, дзякуючы якім толькі і можна растрывожыць розум і пачуцці іншых. У першай анапеставай частцы сваёй “Паэзіі” пасля багатых на сродкі іншасказальнасці і песенную напеўнасць трох папярэдніх катрэнаў М. Башлакоў нечакана лаканічна і дакладна (ці не з прычыны вынашанасці думкі і непакіснай перакананасці ў ёй?) прамаўляе:

⁴ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі падніму: Паэма і вершы*. Прадм. В. Карамазавы, Мінск 2001, с. 148.

⁵ Тамсама, с. 210.

⁶ Тамсама, с. 224.

⁷ Тамсама, с. 175.

⁸ М. Барздыка, М. Башлакоў, *Нетры. Графіка. Паэзія*. Пераклад А. Цяўлоўскага, Мінск 2004, с. 101.

⁹ Тамсама, с. 34.

Ты трымайся, радок, за душу.
 Без яе ты не варты нічога.
 Ёсць душа – значыць верш напішу.
 А няма – дык не дадзена Богам...¹⁰

У другой частцы твора, напісанай ямбічнай стапой і надзвычай насычанай вобразнымі малюнкамі, колерамі і гукавымі асацыяцыямі, у заключным катрэне паэт яшчэ больш катэгарычны ў сваіх высновах: *Паэзія – не рамясло... // Паэзія – ад Бога...*¹¹

Святасць аўтарскага стаўлення да слова іншы раз становіцца прычынай яго адухаўлення і нават персаніфікацыі. Так, у танічным вершы “*** Пракрычыць душа...” радок пісьменніка не схіляецца ні перад чорнай плахай, ні перад катам. Ён гатовы ахвяраваць галавой, быць забітым, каб толькі не жыць без волі, не заставацца рабом на ўвесь век. Драматызм сітуацыі асабліва ўзмацняюць рознага тыпу паўторы, пададзеная ў форме песеннага паралелізму і блізкая па танальнасці да народнага галашэння ў першай сваёй частцы заключная страфа твора.

Ці то бор шуміць?
 Ці то гром грыміць?
 Ці то сокал
 Аклікне здалёк?
 Мой радок шчыміць,
 Мой радок баліць
 І крывавіцца
 Мой радок¹²

З такой жа сілай усвядомленай адказнасці адносіцца М. Башлакоў да Бацькаўшчыны, выяўляючы пры гэтым высокі ўзровень нацыянальнай самасвядомасці, здольнасць аб’ектыўнага асэнсавання і суперажывання гісторыі бацькоўскага краю, праўдзівага ўспрымання сучаснай эпохі і вызначэння свайго месца ў ёй. Непакой паэта і лёс славяншчыны, заняпад ранейшай славы і хараства старажытных гарадоў, сёння часта брудных, парослых горкім палыном, бур’янам. Штуршком для сюжэтнага дзеяння паэмы “Чалабітная любецкаму князю”, напісанай у 1978 годзе і ўпершыню апублікаванай у перакладзе Пятра Гаравога на ўкраінскай мове ў 1988 годзе, з’явіліся словы чарнігаўскага летапісца пра слаўны горад Любеч. Герой-апавядальнік дасылае саноўнай

¹⁰ Тамсама, с. 27.

¹¹ Тамсама.

¹² Тамсама.

асобе (як бы замест не атрыманай некалі з-за смерці ганца) сваю чалабітную, няхай і ў вуснай форме, вядзе праз вякі ўзрушаны дыялог з уладаром магутнай дружыны, кантрастам воінскай адвагі і славы воінаў якога выступаюць бездухоўнасць і бяздушша сучаснікаў, іх п'янства і бяздумнае знішчэнне прыроднага свету, усяго жывога. Патрэба ў такой размове неадкладная: *Выбар сёння паўстаў: // Быць жыцццю // Ці не быць...*¹³

Разам з узгаданымі вострымі сацыяльна-эканамічнымі, экалагічнымі і маральна-этычнымі пытаннямі гучыць у творы і праблема ва ўсе часы няпростых узаемаадносін мастака і ўлады. Асвятленне яе малядым паэтам дазваляе ўгадаць пра лепшыя традыцыі ў гэтым кірунку айчыннай літаратуры ў асобах Янкі Купалы, Якуба Коласа, Змітрака Бядулі, Максімаў Багдановіча і Танка, Аркадзя Куляшова, Уладзіміра Караткевіча і інш. Дакараючы князя (князёў) за жорсткасць да гусяра і адстойваючы дараванае звыш права баяна на складанне вольных песняў, праведнасць і непадкупнасць слоў, герой М. Башлакова агучвае тэстамент і свайго сучаснага стваральніка:

Што ж, паэт ёсць паэт.
Не гандляр,
Не угоднік...
Цяжка несці яму
Сваю праўду ў свет.
Ён не служыць князям,
Ён заўсёды народны,
А інакш не бывае,
Інакш – не паэт...¹⁴

У ранняй паэме “Цар-дуб” (1979), што пазней увойдзе ў зборнік “Начны паром” (1987), мара лірычнага суб’екта перагарнуць старонкі мінулага Радзімы, далучыцца да даўніны, *усе часы ў душы сваёй злучыць...*¹⁵ увасабляецца праз доўгачаканую сустрэчу з тысячагадовым палескім дубам-волатам, увекавечаным Караткевічам-празаікам у апавяданні аб падарожжы ў стагоддзі “Дрэва вечнасці”. І калі для беларускага Вальтэра Скота Палессе – *бясконца і вечная паэма*¹⁶, то для М. Башлакова гэты заветны і дарэшты неспазнаны

¹³ М. Башлакоў, *Дні мае залатыя: Кніга паэзіі*, Гомель 1993, с. 81.

¹⁴ Тамсама, с. 78.

¹⁵ М. Башлакоў, *Начны паром: Лірыка*, Мінск 1987, с. 66.

¹⁶ У. Караткевіч, *Збор твораў: У 8 т. Т. 2. Аповесці, апавяданні, казкі*, Мінск 1988, с. 302.

край – крыніца ўласнага паэтычнага натхнення, заўсёдная *чаруючая песня*, якая безаглядна палоніць сваёй музыкай, першародным хараством прыроды і адкрытых душ працавітых і знаходлівых на слова палешукоў. Нарэшце здзейснілася вандроўка героя-рамантыка да каранёў, да велічнага быліннага дуба, што, як лічыцца, пасаджаны самім Богам і з’яўляецца надзейным прытулкам для пчол, выступае сімвалам народнай магутнасці, гаючасці і мэтаксіраванасці, носьбітам векавой мудрасці, рэпрэзэнтантам Сусветнага дрэва, увасабленнем цэнтра ўніверсуму¹⁷, куды збягаюцца ўсе дарогі і думкі апавядальніка. У яго ўсхваляваным голасе разам з лірызмам, гумарам і ўжо тады адчутай горыччу густога палыну нельга не заўважыць трывогу, абурэнне, а ў асобных месцах нават рытарычную павучальнасць. І ўсё ж у сюжэтнай канве паэмы арганічна спалучаюцца знешні падзейны і эмацыянальна-пачуццёвы планы, што атрымліваюць лагічнае завяршэнне ў кульмінацыі, якая ў дадзеным выпадку супадае з развязкай. Сціслы заключны раздзел твора яшчэ раз падкрэслівае завершанасць дзеяння і адначасова адкрывае далейшыя часавыя перспектывы праз вобраз вольнага ветру ў захаваных і нанова вырашчаных магутных дубах-вольтах, якія спевамі голля свайго будуць нагадваць нашчадкам пра *паданні / аб вяках былых...*¹⁸.

Лейтматывам уключанай у змест зборніка “Пяро зязюлі падніму” (2001) “Паэмы стала” (1997) М. Башлакова з’яўляецца напамін пра неабходнасць беражлівага стаўлення сучаснікаў да народных традыцый, умацавання імі здабыткаў духоўнай і матэрыяльнай культуры продкаў, усведамлення арганічнай патрэбы ва ўзаемаповязі з папярэднікамі і адказнасці перад наступнікамі. У тэксце твора гэтую думку асабліва падкрэслівае тройчы выкарыстаны і адрасаваны кожнаму новаму пакаленню сям’і паўтор двухрадкоўя, насычанага выразным душэўным неспакоем лірычнага героя: *Не парвалася б // Памяці ніць*¹⁹. Увасабленню задуманага аўтарам істотна дапамагае спроба рэканструкцыі ў паэме некаторых адметнасцей міфапаэтычнай свядомасці народа праз зварот і асэнсаванне асобных структурных кампанентаў зімовай каляндарна-навагодняй абраднасці, што дагэтуль захаваліся і не страцілі сваёй важнасці побач з устойліва замацаванымі ў грамадстве хрысціянскімі рэлігійнымі перакананнямі. На апошнія ў творы

¹⁷ І. Швед, *Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору: манаграфія*, Брэст 2004, с. 74–112.

¹⁸ М. Башлакоў, *Начны паром*, с. 69.

¹⁹ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 215.

ўказваюць такія радкі, як *Вифлеемская зорка гарыць*²⁰; *Бог з іконы глядзіць*, лаканічна сфармуляванае і найважнейшае для галоўнага героя жаданне *светла пражыць*²¹.

Больш разгорнута прадстае у тэксце святкаванне Каляд, у шматвектарнай скіраванасці культаў якіх значнае месца адводзіцца ўшанаванню продкаў-дзядоў. Так, апісваючы звычаі і наогул лад жыцця палешукоў, Адам Кіркор пісаў:

Колядки считаются на Полѣсѣ самымъ торжественнымъ праздникомъ, а главная ихъ принадлежность – кутья или куця составляет не только необходимость, но предметъ символическаго значенія. Не въ одни Колядки, но и въ теченіе цѣлаго года, при всѣхъ особенно важныхъ случаяхъ, кутья всегда играет видную роль. Безъ кутьи не бываетъ ни похоронъ, ни поминокъ. Она связана съ воспоминаніями объ умершихъ до такой степени, что на Полѣсѣ самый обрядъ, когда подаютъ на столъ кутью, называется дзѣдами. ... Въ сочельникъ же не только дѣдовъ, но и морозъ приглашаютъ на кутью²².

Як некалі бабуля, потым маці, жонка лірычнага суб'екта “Паэмы стала” з мэтай задобрыць мароз тройчы запрашае яго на куццю ў форме трывала замацаванага ў народнай памяці рытуальнага дыялога: *Мароз-мароз, // Ідзі куццю есці, // А летам не бывай...*²³. Абапіраючыся на запісы Паўла Шэйна, даследчыца Галіна Барташэвіч зазначае:

Надзвычай распаўсюджаным ва ўсіх усходніх славян быў абрад заклінання марозу, клікання яго на вячэру. Звычайна яго клікалі на ўсе тры куцці. Мароз запрашалі ў самым пачатку вячэры, падышоўшы да акна, стукнуўшы ў дзверы або нават выйшаўшы на вуліцу. Яго не толькі запрашалі на куццю, але і “кармілі” – вылівалі за акно адну лыжку куцці з прыгаворам: “Мароз, мароз! Хадзі куццю есць. Ня маразі маіх каровык, авечык, свінык, гульбічкі²⁴.”

Як бачым, М. Башлакоў пры ўсёй сцісласці апісанняў імкнення быць максімальна дакладным ва ўзнаўленні элементаў дадзенага зімовага абрадавага комплексу, перадачы паводзінаў калядоўшчыкаў і гаспадароў у шчодры вечар.

²⁰ Тамсама.

²¹ Тамсама, с. 217.

²² *Живописная Россия: Отечество наше в его зем., ист., плем., экон., и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г. – 2-е изд.*, Мінск 1994, с. 353–354.

²³ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 217.

²⁴ Г. Барташэвіч, *Жанравая спецыфіка каляндарна-абрадавай паэзіі ўсходніх славян*, [у:] *Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян* / Л. П. Барабанава, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў і інш., Мінск 1993, с. 152.

І ўсё ж, у адрозненне ад большасці твораў пісьменніка, ідэя “Паэмы стала” найперш рэалізуецца праз прадметна-рэчыўны свет асобнай сям’і і звязаныя з ім глыбокія асабістыя ўражанні дзяцінства, сённяшняе жыццё лірычнага героя. І стол, які “ўсяму галава”, старанна выгаблеваны суседам дзядзькам Жэнем, і вытканы бабуляй Уллінай абрус, і вышыты гладдзю мамін ручнік – не толькі канкрэтныя атрыбуты памяці, што звязваюць героя з блізкімі людзьмі, але і тыя медыятары агульнанародных светаўяўленняў, матэрыяльнай і духоўнай чалавечай энергіі, якія пры ўсёй маўклівасці захоўваюць выключна багатую інфармацыю пра перажытае насельнікамі гэтай мясцовасці, хаты і дапамагаюць спраўджвацца наступнікам роду, вызначаюць правільнасць абранага кожным з іх далейшага шляху. Для самога лірычнага суб’екта ад самага пачатку яго асобаснага станаўлення (*Я маленькі хлопчук, // Я сяджу за сталом // І чытаю буквар...²⁵; Я вучуся жыццю...²⁶*) і да мудрай сталасці (*А я ўсё шчэ вучуся жыццю...²⁷*) гэтыя традыцыйныя прадметы вясковага побыту атаясамліваюцца з вышэйшымі ўзорамі таленту іх стваральнікаў, становяцца арыенцірамі ва ўласнай і, што найбольш важна для бацькі, агульнай у яго з сынам справе – вышыванні словам. І ўжо не сам герой, а яго *Сын сядзіць за сталом, // Свой ручнік // Вершаваным радком // Вышывае...²⁸*

Такое сэнсавы значнае завяршэнне паэмы, багатай на слоўныя і радковыя паўторы, часты зварот да прынцыпу траічнасці, яшчэ больш узмацняе ўзнятую ў творы ідэю пераемнасці пакаленняў, бясконцасці кругабегу быцця і ў цэлым ілюструе медытатывы склад мыслення творцы-лірыка.

У мініпаэме “Радзіма” (2002), што ў поўным варыянце ўпершыню была змешчана ў зборніку “Нетры” (2004) і складаецца з чатырох невялікіх раздзелаў, пачуццёвая стыхія лірычнага героя перажывае шэраг, а ў фінале нават палярных, змен. У адпаведнасці з закранутым гістарычна-быццёвым матэрыялам і эмацыянальнасцю пераасэнсавання і падачы яго ўвесь тэкст твора ўмоўна можна падзяліць на дзве (1 і 2; 3 і 4), адрозныя па строфіцы, часткі.

Цікава падаецца паэтам вобраз Радзімы ў першым раздзеле. Яе самоту “Я”-герой параўноўвае з горкай рабінай, узмацняючы далей

²⁵ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 214.

²⁶ Тамсама, с. 215.

²⁷ Тамсама, с. 217.

²⁸ Тамсама, с. 216.

стан адчаю персаніфікаванай Айчыны непадзельнай сямнаццацірадкавай страфой і насычанымі пачуццёвай экспрэсіўнасцю эпітэтамі (*З бяздоннай распаччу ў вачах...*), літотамі і гіпербаламі (*Няма ні шчасця, ні багацця, // Няма нічога ў іх хаце – // Вякамі так яны жывуць...*). У рэшце рэшт горыч узгаданай на пачатку рабіны па прынцыпе падабенства пачынае цалкам звязвацца з самой Айчынай і прадстае ў форме такога ж горкага ўздыху лірычнага суб'екта ў заключным радку страфы: *О, горкая мая Радзіма...*²⁹

Другі раздзел твора яшчэ больш узмацняе вобраз пакрыўджанай і распятай Беларусі. І калі спачатку герой – *стамлёны пілігрым* – губляўся ў намерах: *Каго клясці, каго любіць?*³⁰, то цяпер ён дакладна ведае, што выратаваць Радзіму ён можа толькі бязмернай любоўю і ціхай малітвай. Словы яе не прыводзяцца ў тэксце, яны схаваны за шматкроп'ем, але якраз стан малітоўнасці становіцца кантрапунктам у змене ўспрымання рэальнасці і наогул светаадчування *зморанага смагай пілігрыма*³¹.

У 3 і 4 раздзелах твора герой перараджаецца з гнеўнага абвінавачваўцы ў філосафа, мудрую асобу, што акумулюе ў сваёй душы стваральны пачатак. Можа, недзе нават на шкоду паэтычнай шчырасці ён наўпрост, крыху дэкларатыўна пачынае вучыць любіць Айчыну ў першай страфе заключнага раздзела: *Айчыну не клянiце, // Не ганьце задарма. // Якая ёсць – любiце... // Другой у нас няма...*³². Тым не менш, нельга не захапляцца сілай “светлай любові” паэта да роднага краю, падобнай да музыкі, песні, “першага нязбыўнага кахання”. Той любові, што выразна надзелена аўтарам адзнакамі адзінкавасці, пазачасавасці, вечнасці.

Радзіма – не прынука,
Радзіма – гэта лёс...³³

Думаецца, Уладзімір Юрэвіч меў усе падставы сцвярджаць, што *менавіта дарогі сфарміравалі Міхася Башлакова як паэта*³⁴. У зачараванасці імі неаднаразова прызнаваўся і сам творца ў вершах “Дарогі Палесся”, “*** Падкінь, шафёр, да Баравога”, “Лясная дарога”,

²⁹ М. Барздыка, М. Башлакоў, *Нетры. Графіка. Паэзія*, с. 76.

³⁰ Тамсама.

³¹ Тамсама, с. 77.

³² Тамсама.

³³ Тамсама.

³⁴ У. Юрэвіч, *Шляхамі роднага Палесся*, “Крыніца” 2003, № 10, с. 42.

“*** Плыў аўтобус у сучасках восені”, “Спынюся, паслухаю” і інш. З гадамі М. Башлакоў будзе яшчэ больш катэгарычна адстойваць слухнасць акрэсленага вышэй пераканання. У аўтабіяграфічных нататках ён напіша, што якраз дарогі робяць паэта паэтам,

пашыраюць яго кругагляд, насычаюць уражаннямі, абуджаюць пачуцці, нараджаюць інтанацыю, без якой проста немагчыма сапраўдная паэзія. Дарогі і ўражанні ўздымаюць душу паэта над мітуснёй і бытам – магільшчыкамі паэзіі. Паэту абавязкова трэба ездзіць, бачыць новае, нават калі і не пішацца. Паэт павінен назапашваць у душы ўражанні, вобразы і музыку краявідаў. Дарогі, як і кнігі – вечныя спадарожнікі творчасці...³⁵

У некаторых творах М. Башлакова традыцыйнае разуменне дарогі як праявы геаграфічнага маршруту, указальніка пэўнага кірунку руху заўважна змяняецца. Так, у вершы “Пясчаная дарога”, што складаецца з трох строф, яе заўжды зменлівы вобраз выступае адпаведнікам асноўных – ад пачатку да росквіту і завяршэння; ад маленства, сталасці да адчувальнага холаду зыходу, да месца на пагосце – перыядаў жыцця лірычнага героя. Відазменены паўтор першага радка першага катрэна (*Знаёмая з дзяцінства пясчаная дарога*) на пачатку другога (*Знаёмая з юнацтва пясчаная дарога*) і ў канцы заключнага трэцяга (*Пясчаная дарога праляжа праз пагост*³⁶), якім у вобразным радзе верша адпавядаюць *раўчук ... светлы* з мосцікам – яшчэ няздзейсненымі марамі і надзеямі, *шаптанне ціхай восені* (пакуль без халоднай зімы), нарэшце *горкія завеі* будняў героя, што вяртаецца да *парога-мяжы*, утварае своеасаблівае страфічнае кальцо. Такая форма кампазіцыйнай будовы тэксту, дзе часта выкарыстоўваецца прыём кантрасту і дзе разам са стыкамі, трансфармацыяй радка задзейнічаны аднакаранёвыя (*завеі завейваюць*), слоўныя (*І дзякуй, дзякуй Богу*) паўторы, дазваляе асабліва выразна падкрэсліць супярэчлівы характар узаемаадносін жыцця-смерці, надзвычай узмацняе асноватворны для верша матыў непазбежнага згасання чалавечага лёсу, яго немінучага і паскоранага набліжэння да пакуль незавершанага кола быцця. Пагост, як крайняя мяжа, незваротная кропка зыходу, *Дзе апошні твой шлях // І апошняя ростань...*³⁷, з’яўляецца асноўным сэнсава

³⁵ М. Башлакоў, *Шчыміць душа аб незваротным: Штрыхі да аўтапартрэта*, [у:] *З росных сцяжын: аўтабіяграфіі пісьменнікаў Беларусі* / уклад. Мікола Мінзер, Мінск 2009, с. 42.

³⁶ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 165.

³⁷ Тамсама, с. 181.

значным вобразам у вершы “*** Нібы кропля расы...”, многіх іншых творах М. Башлакова на тэму Чарнобыля.

На ўсведамленні “Я”-суб’ектам дарогі як слядоў перажытага пабудаваны верш паэта “Гусі ўсклікнулі”. Разгорнуты прыём паралелізму, узмоцнены кальцавой кампазіцыяй, супастаўленне белых ад прыроды гусей і героя з горкім лёсам, паабразанымі ветрам крыламі-надзеямі, пабеленага ў сівізму выпрабаваннямі – мяцеліцамі жыцця, у фінале твора трансфармуецца ў сцяжэнне. І адразу становіцца зразумела, што гэта не проста гусі праяцелі над чалавекам, а самі гады. Так пісьменніку ўдаецца вобразна дакладна перадаць хуткачечнасць часу, увасобіць імклівы бег адведзеных кожнаму з нас гадоў, пры якім на жыццёвай дарозе іншы раз нават не застаецца ніякіх слядоў-знакаў і які можна параўнаць хіба толькі з усклікам гусей у лёце. Ва ўжо цытаванай “Паэме стала”, лейтматывам якой з’яўляецца ўзаемаповязь пакаленняў, захаванне народных традыцый, абстрактная сутнасць катэгорыі часу матэрыялізуецца з дапамогай параўнанняў, утвораных ад назоўнікаў з канкрэтным прадметным значэннем ці пэўным і сцісла пададзеным прыродным малюнкам. Да прыкладу: *Дні юнацтва зляцелі, // Бы шэрыя гусі, // За бярозавы гай...*³⁸; *А гады, як сумёты, // За марозным акном...*³⁹.

Увогуле, дарогі як дні і гады ў паэзіі М. Башлакова досыць часта атаясамліваюцца з вобразамі расліннага, птушынага і жывёльнага свету, пэўнымі рэаліямі мясцовасці, што непасрэдна звязаны з замацаванымі ў самыя розныя моманты жыцця аўтарскімі ўражаннямі. Так, у вершы “Я на станцыі жыў” яны параўноўваюцца з цягніком. У творы, які даў назву кнізе выбранай лірыкі, – з коньмі (“Світальныя коні”: Старонкі выбранай лірыкі”, 2001). У іншых тэкстах – з вадою, куваннем язюлі (“*** Зязюля праяціць...”), крыкам перапёлкі (“*** У жытнёвых палях...”), накрэсленымі буслом кругамі (“*** Прахалодай дыхне...”), “Слязамі кнігаўкі”, клёнамі, садам, лістападам (“На вулачцы зялёнай”) або асобным лістком, крыкам журавоў (“*** Лісток жжаўцелы...”), дарогай у жытнім полі (“І буду ўспамінаць”), жалудамі (“*** Даўнішнія сляды”) і інш.

Усе пералічаныя вобразы і з’явы ажыўляюць у творах М. Башлакова сумарны вобраз часу, дзе не змаўкае *Рэха даўніх гадоў* з аднайменнага верша і дзе нароўні прысутнічаюць сёння і заўтра. Нельга не пранікнуцца адчаем героя паэта з прычыны незваротнасці часу (*І сум-*

³⁸ Тамсама, с. 214.

³⁹ Тамсама, с. 217.

на, горка так, // *Што ўсё канец свой мае*⁴⁰. Лірычны суб'ект не хавае слёз роспачы *над жыццём пражытым...*⁴¹ і разам з тым адчувае вострую патрэбу насуперак уласнай бяскрыласці, абмежаваным магчымасцям, холаду адзіноты пакінуць *свой след на сцежках Беларусі*. У вершах “І буду ўспамінаць”, “*** У жытнёвых палях...” і многіх іншых зафіксаваны якраз момант пераўвасаблення ранейшага героя, у пэўнай ступені самога М. Башлакова – бесклапотнага і шчаслівага рамантычнага летуценніка – у глыбокага самотнага думанніка, які ўжо не з кніг ведае, што *жыццё – імгненне...*⁴², што з кожным днём усё бліжэй да развітальнай пераправы. А таму вершаваны радок паэта пачынае, падобна быльнягу, прыкметна гарчэць:

І дні мае ляцяць,
Так хутка, што не ўгледзець.
Дагнаць бы, эх, дагнаць...
Хіба дагоніш вецер?
І крочу ў цішыні
У прадчуванні суму.
Агні удаліні...
І думы мае, думы...⁴³

Натуральна, што чалавек з цягам часу, і гэта пры тым, што для яго кожнае імгненне, любая праява характа і росквіту набывае асаблівую каштоўнасць, у акаляючай рэчаіснасці схільны найперш заўважаць і востра рэагаваць на прыкметы змяркання. У рэшце рэшт перад думваючай асобай адкрываецца патаемны сэнс немінучага згасання ўсяго і ўсіх, заканамерная прысутнасць восені з яе вятрамі, слязьмі-дажджом, лістападам як у цэлым свеце, так і асобным чалавечым лёсе: *Асеннія дні – гэта ростань з мінулым // І самым, відаць, у жыцці дарагім*⁴⁴ (“Асеннія дні”). У вершы “Я на станцыі жыў” неадступнасць расстанняў і раздарожжаў, панаванне журбы перадаецца паэтам праз размешчаныя ў асобных паўрадкоўх шматкратныя і сціслыя, блізкія да пульсацыі сэрца, паўторы: *Толькі дым, / толькі дым, / толькі дым, // Толькі дым / ад жыцця / застаецца...*⁴⁵.

⁴⁰ Тамсама, с. 168.

⁴¹ Тамсама, с. 170.

⁴² Тамсама, с. 179.

⁴³ Тамсама, с. 169.

⁴⁴ Тамсама, с. 202.

⁴⁵ Тамсама, с. 162.

Сузіранне ці сутнаснае спасціжэнне прычын таго, што адбываецца вакол, часта патрабуе ад чалавека ўнутранай засяроджанасці, ашчаднай адасобленасці ад шумнага і гаманлівага знешняга свету, дзе так лёгка згубіцца: *Я шукаю сябе – не знайду*⁴⁶, – скардзіцца лірычны суб'ект верша “*** Адбалела душа, адбалела...”. У такіх выпадках герой М. Башлакова часта ратуецца маўчаннем, *бо так хочацца, // Іншы раз памаўчаць...*⁴⁷ (“*** Толькі дзень пачынаецца”), бо *крыкнуць сіл не стае*⁴⁸ (“*** Сябра даўні, мы зноў на Палессі...”). А яшчэ ён марыць напісаць выключнай моцы сакаліную песню з той мэтай, каб яна залунала высока ў паднябессі (“*** Узляцець бы высока...”); дае волю пачуццям: *Плач, душа мая, плач...*⁴⁹ (“*** Праз лясы і даліны...”); спрабуе знайсці адказы на лёсавызначальныя пытанні: *Што шукаю я? // Не знайсці ніяк... // І куды пралёг / Мой вандроўны шлях?*⁵⁰ (“*** А дажджы, дажджы...”).

“Я”-герой пісьменніка, які любіць чытаць Верхарна (“А цягнік прагрукоча”), засяродзіцца на тэкстах Ясеніна, Пушкіна (“Заасеніла”), безумоўна, схільны да самазаглыбленасці, рэфлексій, філасофскага асэнсавання быцця, а таму здольны заўважаць не толькі змрочныя з’явы, цёмныя колеры ў шматфарбнай панараме светабудовы, але і іх узаемапераходы, паўтоны і ледзь улоўныя адценні. Надзвычай доказны ў гэтым плане змест верша выразна медытатывнай скіраванасці “Іван-чай”, дзе кветка, што кіпуча цвіце на выгарах, параўноўваецца са свячой жыцця і атаясамлівае сабой суседскае буянне прыгажосці і нябыту.

Колькі фарбаў
На гэтай мяжы
Паміж смерцю
І кветным жыццём...
Побач існасць
І небыццё.
Побач роспач
І радасць надзей⁵¹.

У заключнай частцы твора ўвага лірычнага героя канцэнтруецца ўжо на непасрэдна перажытым ім, на асабістых незваротных стра-

⁴⁶ Тамсама, с. 205.

⁴⁷ Тамсама, с. 147.

⁴⁸ Тамсама, с. 213.

⁴⁹ Тамсама, с. 247.

⁵⁰ Тамсама, с. 206.

⁵¹ Тамсама, с. 182.

тах, што не дапускаюць шматслоўнага выражэння (*Клікну. // Рэха. // Кругі на вадзе*) і ўсё ж дазваляюць спадзявацца на лепшае (*Скіну смутак, // Як клунак, з пляча...*⁵²).

Трэба сказаць, што на суадноснасці прыроднага і асобаснага духоўна-эмацыянальнага планаў, якая ў тэксце афармляецца часцей за ўсё праз прыём псіхалагічнага паралелізму, розныя віды параўнанняў і метафар, пабудавана большасць лірычных твораў М. Башлакова. Адухоўлена-персаніфікаваны акаляючы свет дзякуючы адметнаму ўспрыманняю яго лірычным “Я” на нашых вачах ажывае, прыходзіць у строга арганізаваны рух, дзе ў кожнага ўдзельніка ці з’явы свае незаменныя месца і роля, свая форма пераўвасаблення. У высокую арбіту гэтага таямніча-захапляльнага дзейства, як, напрыклад, у вершы “Верасень”, што не дапускае дробнай цытацыі і здзіўляе цудам гарманічнага суіснавання свету і чалавечай душы, пры жаданні без усякіх высілкаў можа трапіць кожны з тых, хто ўмее адчуваць, бачыць, верыць у чары і магію слова.

Плыве туман над скошанаю нівай.
Па росных сцежках верасень брыдзе.
І халадзе сумам жураўліным
Апошняя лілея на вадзе.

Ліст залаты на срэбнай павуціне
Гайдаецца над цёмнаю вадой.
І восень у зялёных вершалінах
Вавёркаю мільгае маладой.

Сумненняў час, час роздзума прыходзіць,
Час прасвятлення даляў і душы...
Які спакой у восеньскай прыродзе!..
Якая таямнічасць у цішы!..⁵³

Пра душэўную пранікнёнасць (а, як перакананы сам творца, *толькі шчырая душа можа нараджаць сапраўдную паэзію*⁵⁴) і выключную спеўнасць лірыкі М. Башлакова пераканаўча сведчыць той факт, што больш за сто пяцьдзсят яго вершаў перакладзены на мову музыкі прафесійнымі і самадзейнымі кампазітарамі. У тым ліку Іванам Банецкім, Валянцінай Бурмістравай, Аляксеем Вараб’евым, Вольгай Воінскай, Дзмітрыем Пятровічам, Пятром Русавым, Таццянай Цуканавай, Міколам Яцковым і інш. У спектаклі “Дагарэла свечачка” па п’есе Алеся

⁵² Тамсама.

⁵³ Тамсама, с. 188.

⁵⁴ Міхась Башлакоў, *Шчыміць душа аб незваротным...*, с. 36–37.

Петрашкевіча ўпершыню прагучалі песні, напісаныя Марынай Марозавай. Гэта – “Сівы жораў”, “Каліначка”, “Лілея на цёмнай вадзе”. Вялікі музычна-песенны цыкл на тэксты беларускага паэта складзены ўкраінскім кампазітарам Мікалаем Збарацкім. Таленавітаму беларускаму аўтару Генадзю Ермачэнкаву, які, на жаль, заўчасна пайшоў з жыцця, удалося стварыць надзвычай пранізлівыя па танальнасці кантаты “Радзіма надзей і трывог” у трох частках і “Дні мае залатыя” ў сямі частках. Асабліваю вядомасць набылі такія творы паэта-песенніка, як “Белыя гусі”, “Восеньскі птах”, “Галубіца”, “Дзяўчынка з вядзерцам духмяных суніц”, “Леснікова хата”, “Лісток асенні”, “Мой дзень”, “Музыка дажджу”, “Музыка нязваная”, “На Палессі”, “Пракрычала сойка”, “Світальная івалга”, “*** Толькі дзень пачынаецца”, “Час вячэрні”, “Чорны рыбак” і інш.

Кожная з пералічаных песень вылучаецца непаўторнай і гарманічна адпаведнай зместу інтанацыяй. Якраз гэтую асаблівасць лірыкі паэта прызнае найпершай боскай адзнакай сапраўднага таленту пісьменнік Юрый Фатнеў:

Міхась рана засвоіў: без адзінай, дакладна знойдзенай інтанацыі няма верша. Няма інтанацыі – не выратуюць ашаламляльныя вобразы, метафары, параўнанні. Інтанацыя злучае словы ў тугую, як цеціва лука, напружаную мелодыю больш надзейна, чым любая думка. Без музычнай адоранасці няма паэта. У свядомасці нічога не затрымліваецца. Словы рассыпаюцца, як жменя пяску. Інтанацыя – гэта тая сцяжынка, па якой чытач уваходзіць у душу паэта. Сапраўднаму паэту інтанацыю падказвае Бог. Сапраўдны паэт заўсёды ідзе ад Бога, ад прыроды, а не ад улады. Ён сам мае ўладу, дадзеную яму Богам⁵⁵.

Адным з актыўных складнікаў музычнага характару многіх твораў М. Башлакова выступае прыём стылізацыі ці ўключэнне ў іх мастацкую тканіну ўрыўкаў з народных песень, прыпевак, перадача характэрных асаблівасцей іх гучання, узнаўленне танцавальных мелодый (паэма “Лілея на цёмнай вадзе”, вершы “Зорык”, “Возера Белае”, “Касцёр на дальняй старане”, “Чардаш”, “Цыганка”, “Пані Марыся” і інш.). Але асабліва здзіўляе ўменне пісьменніка чуць музыку ў любой прыроднай з’яве, краявідзе, асобным малюнку ці агульнай карціне светабудовы ў іх статуі і руху, цішыні і шматгалоссі. Тут варта ўзгадаць такія творы М. Башлакова, як “Вячэрні бор”, “Перад дажджом”, “Заасеніла”, “Музыка”, “Пачуецца музыка”, “Музыка нязваная”, “Спынюся, паслухаю”, “Рэха далніх гадоў”, “Лістапад”. Сам

⁵⁵ Ю. Фатнеў, *Лёс паэта як лёс Айчыны*, “ЛіМ”, 4 мая 2001, с. 12.

пісьменнік перакананы: *Паэзія – гэта душа. Музыка душы. Няма душы – лепш не пішы. Паэзія – гэта незвычайная шчырасць і моцная энергетыка. Паэзія – гэта лёс. Не будзе ўсяго гэтага – не будзе паэзіі, і, натуральна, не будзе паэта*⁵⁶.

Дзякуючы адзначанай вышэй выключнай здольнасці М. Башлакову часта ўдаецца дэталёва занатаваць пераход адной пары года ў другую, зафіксаваць, як, да прыкладу, у “Музыцы вясны”, памежны стан таго натхнёнага, узнёслага ўзрушання, калі ўсё ў прыродзе (і раўчкі, і паводка, і ясны небасхіл, і сонечныя промні, і ўвесь зладжаны і багата інструментаваны птушыны аркестр, дзе кожнаму голасу дзякуючы задуме Вышэйшага Творцы і музычнаму слыху і таленту ўяўлення лірычнага суб’екта ўдаецца прадставаць самабытным і пазнавальным) падпарадкавана адзінаму працэсу – сімфанічнаму жыццесцвярджальнаму абуджэнню ад зімовага сну.

І песня жаўруковая
Трымціць
Струной напятаю
Між небам і палеткамі.
І трубы жураўліныя,
Гусей цымбалы звонкія,
Свісцёлкі,
Флейты,
Дудачкі
Аўсянак
І малінавак,
Гармонікі шпачыныя,
Вугольнікі грачыныя,
Трашчоткі сарачыныя,
Бакасаў бубны гулкія,
Басэтлі перапёлчыны
І каняў скрыпкі-скрыпачкі –
Усё ў хор
Зліваецца,
Звініць,
Пераклікаецца,
Ліецца,
Сонца славячы...
Ідзе, ідзе ўзрушанне...⁵⁷

⁵⁶ Гл.: Т. Выхварка, “Без сумлення няма паэта...”, “ЛіМ”, 22 красавіка 2011, с. 4.

⁵⁷ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 220–221.

Выключны прыродны лірызм, тонкае ўспрыманне акаляючага свету і неадступнае жаданне спасцігнуць яго таямніцы нараджае ў душы паэта прагу *Узняцца ўвысь...*, *Спяваць, спяваць да самага цямна*⁵⁸. Яго заповітная мара – хоць у малой ступені наблізіцца ва ўласнай творчасці да дасканалага гучання галасоў насельнікаў птушынага царства, напісаць творы, блізкія да песень івалгі (“*** У сонечных росах...”), сініцы (“Доні-донь”), сокала (“*** Узляцець бы высока...”, “Сокал аклікнуў”), вольнага жаўрука (“*** Пахне хлебам жытнёвае поле”, “Музыка”), жураўліных гоману (“Я слухаю сосен шум”), журбы (“Лістапад”), плачу (“Сівы жораў”), кування зязюлі (“*** Зязюля праляціць...”, “*** Вясна, як восень, мокрая, сырая...”), ускліку гусей (“Гусі ўсклікнулі”, “Ты ляці, шэра гусь”, “Дождж асенні”), невядомага вечаровага птаха (“*** Даўнішнія сляды”, “Шэрая птушка”), чаплі (“*** А над Дняпром усклікне чапля шэрая...”) і кнігаўкі (“Слёзы кнігаўкі”), крыку перапёлкі (“*** У жытнёвых палях...”) і сойкі (“Пракрычала сойкі”), рыпу драча ці роздуму і кружляння буслоў (“*** Пясчаны бераг ля Нароўлі”, “*** Прахалодай дыхне...”).

Пры гэтым узмацненню абранага матыву, напеўнасці музычнай інтанацыі шмат у чым спрыяе ўмелае выкарыстанне М. Башлаковым розных відаў паўтораў, якія ў кожным канкрэтным выпадку выконваюць адпаведную функцыю. Досыць часта сустракаецца ў паэтычных тэкстах аўтара анафара: *Ах, гэта музыка чароўная, // Ах, гэта песня для душы...*⁵⁹; *Там маё сумаванне, // Там з маленствам спатканне, // Там па сцежках блукае // Рэха даўніх гадоў*⁶⁰. Тое ж можна сказаць пра аднакаранёвыя паўторы, паўторы частак або аднолькавых ці блізкіх па гучанні слоў (“Ліпляны”, “Журба”, “*** У Чачэрску ля Чачоры...”, “*** А над Кракавам дожджык крапае...”, “Пані Марыся” і інш.). У некаторых выпадках паўтор дзеясловаў, звязаных з характарыстыкай стану адчаю, распачы, што перажываецца лірычным героем, не толькі вытлумачвае іх семантыку, але і надае выказванню асаблівую экспрэсіўнасць. Як, да прыкладу, у вершы “Адбалела душа, адбалела”: *Так ён плача, так горка ён плача, // Што душа ад спалоху дрыжыць...*⁶¹.

У асобных прыродаапісальных і часта персаніфікаваных замалёўках анафара спалучаецца з іншымі відамі паўтораў як у межах асоб-

⁵⁸ Тамсама, с. 224.

⁵⁹ Тамсама, с. 193.

⁶⁰ Тамсама, с. 200.

⁶¹ Тамсама, с. 205.

нага катрэна, так і структуры ўсяго верша, раскрываючы аўтара як сапраўднага леса-, неба- і водапаклонніка, што аднолькава плённа валодае майстэрствам гукавой эўфаніі, жывапісу, багатымі прыёмамі інтанацыйна-сінтаксічнай арганізацыі тэксту (“Заркапад”, “Вячэрні бор”, “Зялёная восень”, “Спынюся, паслухаю”). З улікам акрэсленай спецыфікі таленту паэта робіцца цалкам зразумелым сусветна прызнаны плён яго творчага дыялогу-супрацоўніцтва з адметным мастаком-графікам Міхасём Барздыкам.

На розных відах радковых паўтораў заснаваны вершы М. Башлакова “Дарогі Палесся”, “Музыка”, “*** З лістападамі”, “Час вячэрні”, “Спынюся, паслухаю”, “Анна Данкэ” і інш. Кальцавую кампазіцыю маюць такія творы аўтара, як “*** Я паеду заўтра ў Церуху...”, “Іван-чай”, “Пракрычала сойка”, “Шапчу тваё імя”, “Сівы жораў”. Сустракаецца ў лірыцы паэта таксама поўны паўтор першай і заключнай строф ці частак іх (“Эх, рамонкі лугавыя...”, “Гусі ўсклікнулі”, “Сон-травы”, “Лясная дарога”). У аснове некаторых вершаў М. Башлакова ляжыць скразны эпаналепсічны паўтор, дзе ідэнтычныя або блізкія па гучанні радкі ці іх часткі пашыраюць і ўзмацняюць сваё лексічнае і эмацыянальнае значэнне праз варыятыўнасць гучання, пэўны дадатковы кампанент (“А ландышы цвітуць”, “Дні мае залатыя”).

Калі гаварыць пра апошні з названых і прысвечаных Ю. Фатневу твораў, то варта падкрэсліць, што выключную важнасць для лірычнага героя складаюць не наогул пражытыя дні (*дні мае*), а час, найперш звязаны са светаадкрыццём, маладой неспатоленасцю, дарагімі сэрцу мясцінамі, сустрэчамі і лепшымі з усіх зведаных пачуццямі. Кажучы метафарычна, размова ідзе пра тыя *дні ... залатыя*, якімі кожны чалавек асабліва даражыць і ўсяляк імкнецца ратаваць ад абразлівага быту ці небыцця. І парцэлятыўна аформлены праз трэці ўсечаны радок паўтор-рэха з ранейшым азначэннем перажытага ў фінальным акордзе яшчэ больш падкрэслівае аўтарскую думку пра яго выключную значнасць і адначасовую нястрымную імклівасць часу: *Дні мае, // Дні мае залатыя... // Залатыя...*⁶².

Цікавую эпістрафічную будову маюць напісаныя паэтам у форме 4 катрэнаў і адпаведна 5 пяцірадкоўяў вершы “Дзяўчынка з вядзерцам духмяных суніц” і “*** Каго аклікнуў, ясны сокал...”, “Не знікай з небасхілу майго”. У апошнім з названых твораў паўтор першага і апошняга радкоў не толькі надае своеасаблівую кампазіцыйную завершанасць кожнай з пяці квінціл твора, але і істотна паглыбляе

⁶² Тамсама, с. 187.

яго інтымнае гучанне, што падкрэсліваецца перададзенай праз шматкроп'е стрыманай недамоўленасцю і разам з тым рэдкай шчырасцю ціхіх прызнанняў лірычнага героя, а напрыканцы – яшчэ адной просьбай-заклінаннем не знікаць у адрас сваёй *грэшняй і святой*, мілай і любай спадарожніцы жыцця. Тое ж можна сказаць пра выключную сэнсавую і эмацыянальную ролю рэфрэна “Яніна...” у аднайменным вершы, што з усіх твораў М. Башлакова тым жа Ю. Фатневым ахарактарызаваны як *адзін з самых музыкальных і пранізлівых...*⁶³.

Адметна, што заключнае пяцірадкоўе верша ўтворана праз парадкавы паўтор першага, спалучэнне першага і другога, чацвёртага і першага радкоў папярэдніх 4 строф. Такі прыём своеасаблівага спяжэння ў адну кропку некалі рэальна перажытага, заўсёднага вяртання да вобраза каханай ва ўспамінах і (наўрад ці магчымай) надзеі на часіну сустрэчы з ёй толькі ўзмацняе адчуванне незабыўнасці пачуцця лірычнага героя, сведчыць пра заўсёдную прысутнасць каханай у яго лёсе.

Як вынікае, М. Башлакоў эфектыўна выкарыстоўвае ў творчасці самыя разнастайныя лексічна-кампазіцыйныя і інтанацыйна-сінтаксічныя прыёмы, стылістычныя і рытарычныя фігуры. Менавіта свабоднае валоданне багатымі паэтычнымі сродкамі забяспечвае сэнсавую выразнасць і эmfатычную напружанасць лірыкі аўтара, а ўсёй вобразна-мастацкай і моўнай сістэме яго твораў надае тую неабходную песенную гнуткасць і шырокую амплітуду эмацыянальна-экспрэсіўнага выяўлення, што дазваляе беспамылкова вызначыць: *Паэзія альбо ёсць, альбо яе няма...*⁶⁴. У адносінах да напісанага самім М. Башлаковым прыведзенае выказванне, безумоўна, можа разглядацца толькі ў сцвярджалльным ключы.

Застаецца толькі шкадаваць, што горкія красавіцкія падзеі 1986 года перашкодзілі пісьменніку ў выданні даўно задуманай і вынашанай светлай, каб “ані хмурынкі”, лірычнай кнігі. Але асэнсаванне новай тэмы патрабавала ад яго звароту да іншых вобразаў, выкарыстання супрацьлеглых фарбаў, паэтычных і стылістычных сродкаў, якія *журбою перамерыны*⁶⁵ і эфект уздзеяння якіх на чытача выключна ўзмоцнены выкананымі ў форме акватынты і змешанай тэхнікі асобнымі працамі і цэлымі цыкламі мастака Міхася Барздыкі (“Палыновыя

⁶³ Ю. Фатнев, *Поэзия – не ремесло...: Размышления о творчестве Михася Башлакова на фоне его книги лирики “Віно адзінокіх”*, “Неман” 2011, № 8, с. 238.

⁶⁴ Міхась Башлакоў, *Шчыміць душа аб незваротным...*, с. 46.

⁶⁵ М. Башлакоў, М. Барздыка, *Палын. Чарнобыль. Паэтычна-графічны дыялог*; пер. на рус. А. Цяўлоўскага, на англ. Т. Акушэвіч, Мінск 2005, с. 30.

свечкі”, “Абпаленыя пялёсткі”, “Гукі стомленых дзён” і інш.). Пра тое, што паэт з годнасцю прыняў выклік часу, сведчыць той факт, што ў багата прадстаўленым у сучаснай літаратуры ліра-эпасе на тэму Чарнобыльскай трагедыі (а гэта творы Ніла Гілевіча, Алеся Дуброўскага, Кастуся Жука, Сяргея Законнікава, Анатоля Зэкава, Міколы Мятліцкага, Уладзіміра Някляева, Янкі Сіпакова і інш.) адметнае месца займае драматычная паэма М. Башлакова “Лілея на цёмнай вадзе” (1987–2000).

Пра гэты твор пісьменніка нам ужо даводзілася гаварыць асобна, таму наўрад ці мэтазгодна паўтараць раней апублікаваны матэрыял. Не лішнім хіба будзе нагадаць пра набатнае гучанне паэмы, непрыхаваную трывогу голасу яе лірычнага героя, як і выразную акрэсленасць грамадзянскай пазіцыі самога аўтара, што, безумоўна, не змогуць пакінуць абыхавымі тых, хто яшчэ здольны чуць, хто спадзяецца ўратаваць уласную душу прасветленымі слязамі ачышчэння і праз гэта пазбегнуць недаравальнага граху праклёну: *Ды толькі хай не праклінаецца...*⁶⁶, – ціха просіць паэт.

Сапраўды, куды лепш, калі цвітуць духмяныя акацыі, вабна свецяцца на вадзе серабрыстыя лілеі, квітнее Айчына, не захінаецца *неба зайздрасцю*⁶⁷ і калі за цэлы аркестр самааддана спявае ўлюбёная ў свет тонкая і чуйная душа музыкі-мастака, без пагрозлівага для ўласнага стану трагічнага надрыву і ўсёахопнага болю за лёс свайго народа і ўсяго чалавецтва нараджаюцца-выспяваюць яго светлыя радкі.

А ў тым, што яны яшчэ пішуцца, пераконвае складзены з вершаў за 2003–2009 гг. заключны раздзел “Палі задумныя, як песні...” кнігі лірыкі М. Башлакова “Віно адзінокіх” (2011). Відавочна, што творы паэта акрэсленага перыяду настоены на горычы самоты, авеяны адчувальным настроем не толькі амаль незаўважнага пераходнага, а і глыбокага восеньскага змяркання, нясучь у сабе адзнакі істотных, вынашананых жыццём і творчасцю, падсумаванняў. У значнай ступені гэта абумоўлена смерцю маці, да якой з самага дзяцінства і да апошніх дзён быў так моцна прывязаны меншы з чатырох сыноў у сям’і. Бязмежная ўдзячнасць за прывітую Пелагеяй Міхееўнай працавітасць (якраз не Зорыкамі – па мянушцы бацькі, а пчолкамі называлі яе дзяцей у вёсцы), нешматслоўную і непахісную ў сваёй мудрасці вясковую школу выхавання, узор самаахвярнага служэння дзецям і маўклівага прымання ўсіх лёсавых выпрабаванняў, ненавязліва праведзеныя ўрокі

⁶⁶ М. Башлакоў, *Пяро зязюлі...*, с. 138.

⁶⁷ М. Башлакоў, *Віно адзінокіх: Лірыка*, Мінск 2011, с. 19.

чалавечнасці, дабрыні, праўдзівасці і сціпласці, некалі пачутыя ад яе і затым ўзятыя за ўзор незабыўныя задумна-сумныя песні, што дагэтуль бясконца шэпчацца-паўтараюцца М. Башлаковым, гучыць не толькі ў ранніх, але і пазней напісаных ім творах (“Мне падалося”, “*** Помню вузкую сцежачку...”, “*** Няма каму маліцца за мяне...”, “Пахне грыбамі”, “Палі задумныя, як песні...”). У вершы “Тры лікі любові” да ўзроўню нябеснай Святой Марыі сынам-паэтам узносіцца *Тры лікі зямныя: // Матуля, // Жанчына, // Айчына мая...*⁶⁸. Аднолькавая важкая для лірычнага суб’екта іерархічная каштоўнасць яркай зорнасці кожнага з гэтых складнікаў падкрэсліваецца адпаведнай перастаноўкай слоўных кампанентаў у перадапошняй чацвёртай страфе:

Тры лікі любові –
Тры светлыя лікі:
Жанчына,
Айчына,
Матуля мая...⁶⁹

Асабліва ўражвае заключны верш раздзела “Пацеркі для маці”, дзе непарыўная знітаванасць вобраза самага дарагога чалавека з Радзімай сцвярджаецца героем не рацыянальна, а праз эмацыянальнае пражыванне-згадванне аднаго з успамінаў маленства, калі ён хлапчуком з любоўю змайстраваў для маці рабінавыя пацеркі і тым самым настолькі ўзрушыў яе, што яна беражліва схавала іх у скрыню, а сыну ў той жа дзень купіла ці не першую ў жыцці, бо раней даношваў за старэйшымі братамі, кашулю. Сваё творчае спраўджванне ужо даросламу лірычнаму “Я” паэта кумулятыўна таксама ўяўляецца ў нанізванні караляў, на гэты раз – у форме вершаў для Айчыны.

Даўным-даўно дні тыя прамінулі...
Ах, мілыя дзяцінства успаміны...
Як некалі для любас матулі
Нізаў на нітку ягады рабіны,
Каралі з вершаў ладжу для Айчыны...⁷⁰

Вінна-хмельны смак паэзіі М. Башлакова апошніх гадоў, адрасаванай сябрам і найлепшым з найлепшых, падкрэсліваецца не толькі восеньскай задуменнасцю яе песняў, вялікай колькасцю пейзажных

⁶⁸ Тамсама, с. 254.

⁶⁹ Тамсама.

⁷⁰ Тамсама, с. 280.

эцюдаў гэтай пары года, аўтарскай засяроджанасцю на матыве адзіночаты творчай асобы, немінучага расстання з маладосцю і яе дарагімі (“Віно адзіночкі”, “Восеньскія эцюды”, “*** Як вабны матылёк...”, “*** Мокрым лісцем засыпана сцэжка...”, “Запахне раптам дымам”, “*** Гэты пагост пад высокімі соснамі...” і інш.). Присутнічае ў тэкстах гэтага часу і вынашанасць эстэтычных перакананняў пісьменніка, агучванне высненых ім за доўгія гады працы незавершаных творчых задум (“Прыйшла вясна”, “Паэзія мая”, “На радзіме Купалы”), натаропкасць нястомных пошукаў мядовага і залатога, звонкага і спелага, самага важнага слова (8-часткавы разнастопны твор “Шукаю слова залатое...”). І нават тое, што сустрача з такога высокага гатунку жытнёвым словам некалькі зацягваецца, не перашкаджае “Я”-герою выказаць перакананне:

Дачакаюся вечара
Каля поля жытнёвага,
Дачакаюся вечнага,
Найгалоўнага слова...⁷¹

Трэба сказаць, што такое цярплівае чаканне шмат у чым абумовіла стрыманую нешматслоўнасць, спішанае гучанне як патрыятычнай, так і пейзажнай і інтымнай лірыкі М. Башлакова апошняга часу. І гэтыя адметнасці ніяк не перашкодзілі аўтару яшчэ больш узмоцніць глыбіню мастакоўскай самарэалізацыі, дакладна акрэсліць пэўнасць грамадзянскай пазіцыі і эстэтычных прыхільнасцей, прадставіць больш шчырымі па танальнасці і пранізлівымі па сіле сінергічнага ўздзеяння на рэцыпіента вобразна-паэтычны і інтанацыйна-мелодычны малюнк тэкстаў. Тут варта назваць такія вершы паэта, як “Прадвесне”, “Салаўіная песня”, “Цвіце акацыя”, “*** Прыйду да Церухі...”, “Кветунь”, “Перад касавіцай”, “*** Лета. Ліпень. Адзіночата...”; “*** Зноў азірнуся. Што нам чакаць?”, “*** Зазімую і засую...”, “Знаёмы гай. Знаёмая сцяжынка”, “*** Ты – як сіні васілёк...”, “*** Я прашу прабачэння...”, “*** Усхліпне дождж...”, “*** Самота ў тваіх вачах разліта...”, “Асенні матылёк” і інш. Ранейшая рамантычная, часта экспліцытная захопленасць М. Башлакова размаітым жыццём і ўсімі яго праявамі цяпер атрымлівае малітоўную сузіральнасць і засяроджанасць. У выніку зямны мастак прагне яшчэ большай дасканаласці, у тым ліку – і асабістай, поўніцца бязмернай удзячнасцю

⁷¹ Тамсама, с. 252.

Вышэйшаму Творцу за самае ідэальнае з усяго ідэальнага – дзівосна-светлае хараство і цішыню нерукачыннага свету, што паступова напаўняюць і яго ўласную душу: *І хочацца маліцца Богу // У гэты вечар залаты...*⁷²

Пры сустрэчы з творамі М. Башлакова такога мастацкага ўзроўню, а акрамя працытаванага “*** Якая ціша, Божа светлы...”, да іх можна аднесці вершы “Паэзія мая”, “*** Гэта дарога асення...”, “Салаўіная пара” і многія іншыя, становіцца зразумелым, што сапраўдныя творца і творчасць не ведаюць ўзросту і што майстэрскае валоданне голасам, алоўкам, пэндзлем або граннем на той жа арфе ці скрышцы ніколі не саступае багатым магчымасцям і суладжанаму паліфанічнаму гучанню цэлага аркестра. Галоўнае – заставацца верным заповітнай песні, кранальнай мелодыі сваёй душы.

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcono podstawowym motywom w wierszach współczesnego poety białoruskiego M. Baszłakowa. Autor kieruje swoją uwagę na oryginalność świata artystycznego poety i jego niepowtarzalność. Cechy te są wynikiem wykorzystania bogatego systemu środków językowego wyrazu i innych technik obecnych w lirycie.

SUMMARY

The article “A touching melody of a soul: the figurative artistic world of M. Bashlakov’s poetry” is devoted to the basic motives in works of modern Belarusian poet M. Bashlakov. Special attention is paid to the originality of the writer’s artistic world and his uniqueness achieved by linguistic expressive means and other techniques of poetic lyrics.

⁷² Тамсама, с. 264.

Галіна Ішчанка

Брэст

Спроба новай інтэрпрэтацыі рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”

Сацыяльнае быццё літаратурнага твора ажыццяўляецца праз узаемадзеянне яго з чытацкай аўдыторыяй, праз усталяванне грамадскага меркавання аб ім, інтэрпрэтацыю яго крытыкай. Гэтыя фактары вызначаюць сацыяльны статус і анталогію мастацкага твора. Гісторыя яго грамадскай “рэпутацыі”, трактоўкі літаратуразнаўцамі, адносіны чытачоў становяцца глебай да новых інтэрпрэтацый і ацэнак.

Раман у вершах Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” выйшаў з друку ў 1985 годзе. Над наватарскім у беларускай літаратуры творам пісьменнік працаваў на працягу дванаццаці гадоў, што сведчыць пра велічнасць звышзадачы, якую ставіў перад сабой мастак слова, і адказнасць, з якой ён узяўся за яе рэалізацыю. Існуе некалькі аўтарскіх рэдакцый рамана, які карыстаўся і карыстаецца папулярнасцю ў чытачоў, і застаўся амаль праігнараваны крытыкай. У нарысе, прысвечаным аналізу творчасці Ніла Гілевіча, які змешчаны ў акадэмічным выданні “Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя”, Уладзімір Конан вымушаны быў канстатаваць, што *глыбінны сэнс рамана “Родныя дзеці” застаўся не разгаданым*¹. У адной са сваіх часопісных публікацый гэты даследчык паспрабаваў адказаць на пытанне, чаму ж *у рэшце рэшт унікальны ў беларускай літаратуры раман у вершах “Родныя дзеці” выклікаў толькі адзін і толькі журналісцкі водгук*². На

¹ У. Конан, *Ніл Гілевіч, (у:) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя ў 4-х т.*, Мінск 2002, т. 4, кн. 1, с. 419.

² У. Конан, *На прасветленым алтары Радзімы*, “Полымя” 2001, № 9, с. 58.

думку даследчыка, прычына ў тым, што *крытыка без герменеўтыкі, без выяўлення паэтычнага сэнсу мастацкіх вобразаў і кампазіцыі не здолела за традыцыйнай раманнай фабулай разгледзець экзістэнцыянальныя архетыпы*³.

Сёння герменеўтыка становіцца метадалагічнай асновай гуманітарных ведаў. Адным з асноўных яе паняццяў з’яўляецца дыялагізм. Паводле высноў Міхаіла Бахціна, па-сапраўднаму глыбокі высокамастацкі твор арыентаваны на доўгатэрміновую, працяглую, актыўную дыялагічную размову з так званым “вялікім часам”, з новымі пакаленнямі даследчыкаў літаратуры і чытачоў. У. Конан падзяляў канцэпцыю дыялагічных узаемаадносін. Дзялячыся з чытачамі сваімі назіраннямі над праблематыкай рамана Ніла Гілевіча, вучоны адзначаў, што *да гэтага твора публіка і крытыка яшчэ будуць звяртацца, ён ствараўся з улікам іх духоўнага росту і ўсведамлення неабходнасці вярнуць страчаныя сацыяльныя і духоўныя каштоўнасці*⁴.

Робячы спробу новай інтэрпрэтацыі рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”, мы будзем адштурхоўвацца ад высноў гэтага аўтарытэтнага даследчыка. Безумоўна, што гендэрная прыналежнасць інтэрпрэтатара не можа не ўплываць на разуменне і тлумачэнне сэнсу мастацкага твора. Як справядліва зазначаў Леў Выгоцкі, *у невычэрпнай разнастайнасці сімвалічнага, гэта значыць кожнага сапраўды мастацкага твора, ляжыць крыніца мноства яго разуменняў і тлумачэнняў*⁵.

Адна з найпершых цяжкасцей, з якой сутыкаецца інтэрпрэтатар, – гэта праблема пераадолення герменеўтычнага кола: цэлае нельга зразумець, калі не асэнсаваны яго часткі; разуменне часткі дапускае, што цэлае ўжо спасцігнута. На наш погляд, цэласнаму тлумачэнню рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” як сістэмы (у якой кожная дэталё адлюстроўвае ўвесь твор і, наадварот, увесь твор можа быць канкрэтызаваны да самай дробнай дэталі) будзе спрыяць дапушчэнне, што “экзістэнцыянальным архетыпам”, пра які гаварыў У. Конан, з’яўляецца архетып аблудных дзяцей. Падставу для такога меркавання дае асэнсаванне назвы твора і аўтарскае прызнанне:

Сталася так, што 1970-я гады прынеслі мне многа горкіх стратаў. У лютым 1972-га памёр ад раку лёгкіх бацька Сымон Пятровіч. У красавіку 1976-га памёр ад хваробы сэрца старэйшы на два гады брат Леў Сымонавіч. У жніўні 1978-га – пасля больш чым двух гадоў страшных пакут

³ Тамсама, с. 58.

⁴ У. Конан, *Ніл Гілевіч, (у:) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя...*, т. 4, кн. 1, с. 425.

⁵ Л. С. Выготский, *Психология искусства*, Москва 1968, с. 342–343.

у поўным паралоюшы, бяз мовы і ў нерухомасці – адышла ў іншы свет мама Кацярына Мікалаеўна. У студзені 1980-га памерла маладзейшая на тры гады сястра Ідзея Сымонаўна. Гэтыя асабістыя страты, што праходзілі праз сэрца адна за адной, прымусілі пільней паўзірацца ў мінулае – пройдзенае і перажытае, глыбей адчуць свой сыноўні і брацкі абавязак і сваю віну, ясней зразумець сэнс некаторых жыццёва важных філасофскіх катэгорыяў і маральных прынцыпаў. Несумненна, гэта адбілася на ідэйна-эстэтычнай канцэпцыі, сюжэце, змесце рамана ў вершах “Родныя дзеці”⁶.

Ад родных дзяцей бацькі чакаюць падтрымкі, разумення, спагады, любові. Але, на жаль, не заўсёды кроўная сувязь забяспечвае гармонію ўзаемаадносін бацькоў і дзяцей. І ў гэтым хрысціянін можа бачыць вышэйшую наканаванасць, наступства першароднага граху Адама і Евы. Як сведчыць Біблія, праганяючы людзей з Раю, Гасподзь усталяваў варожасць паміж мужчынай і жанчынай, іх нашчадкамі; паміж людзьмі і прыродай, Зямлёй. Гуманістычнае значэнне такога ўрока Эрых Фром бачыць у тым, што чалавек павінен быў адчуць сябе адзінокім у свеце, адчужаным ад самога сябе і прыроды, каб захацеў зноў стаць цэласным з самім сабой, з чалавечым родам, прыродай.

Раман Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” нагадвае чытачу пра вострую неабходнасць адмаўлення ад прагматычнай свядомасці, заклікае вярнуцца да першаасноў чалавечага жыцця: спагады, вернасці, любові. Сцвярджаючы: *Мы – тройчы дзеці ў вечным крузе*, – пісьменнік імкнуўся абудзіць сумленне ў аблудных дзяцей Беларусі, Зямлі, выклікаць у іх душах адказнасць за ход гістарычнага працэсу, за будучыню радзімы і чалавецтва.

Сюжэт рамана “Родныя дзеці” разгортваецца вакол вяртання Сцяпана Вячоркі – “аблуднага сына” – у родную вёску, дзе ён не быў многа гадоў. Вяртанне галоўнага героя шматзначнае і сімвалічнае. Яно адбываецца ў дзвюх прасторах: рэальнай (сустрэча з блізкімі людзьмі, дарагімі сэрцу мясцінамі, акунанне ў родную моўную стыхію, вясковы побыт і звычай) і ідэальнай (вяртанне ў думках у дзяцінства, юнацтва, у свет мар і расчараванняў, вяртанне да самога сябе).

Лёс Сцяпана Вячоркі – тыповы лёс беларускага інтэлігента-гараджаніна першага пакалення, які жыве ў вялікім горадзе, а душой – у родным куце, што стаў для героя і крыніцай натхнення, і скарбонкай жыццёвай энергіі. Драматызм такога становішча чалавека бачыцца Н. Гілевічу ў тым, што горад дае вяскоўцу не толькі магчымасць

⁶ Н. Гілевіч, *Між распаччу і надзеяй. Абрис пройдзенага шляху ў святле адной мары*, “Дзеяслоў” 2006, № 23, с. 198.

рэалізацыі таленту, але з'яўляецца і сродкам для нівеліроўкі душы. Аўтар з сімпатыяй ставіцца да свайго галоўнага героя, аднак ужо на першых старонках рамана пісьменнік вымушаны канстатаваць:

Сцяпан Якубавіч Вячорка,
Хоць і караў сябе не раз,
На ўлонне роднага падворка
Не заяўляўся доўгі час⁷.

Нельга сказаць, што Сцяпан закончаны эгаіст, які не адчувае патрэбы вяртання да родных вытокаў. Наадварот, галоўны герой – сумленны чалавек. Яму сорамна, што ён не можа вырвацца на радзіму, што старэнькая маці, знябыўшыся ў журбе, вымушана прыязджаць у госці сама.

Аднак Сцяпан не знаходзіць у сабе сілы, каб пераадолець стэрэатып паводзін, які дыктуе яму сацыяльнае становішча, пасада. Не без іроніі аўтар паказвае чытачу, як гінучыя найлепшыя намеры яго героя:

Але, правёўшы маці, тут жа
Ён акунаўся з галавой
Не ў вір маленства – праца-служба
Штодзённа ў вір цягнула свой (19).

Праблема бацькоў і дзяцей важная, але не галоўная ў творы. Нельга не пагадзіцца з У. Конанам, што адной з цэнтральных у рамана з'яўляецца *тэма кахання як духоўнай сустрэчы мужчыны і жанчыны*⁸. Драма кахання даследчыку бачыцца ў тым, што *абсалютнае па сваёй ідэальнай сутнасці кахання не можа рэалізавацца ў эмпірычнай рэальнасці, дэтэрмінаванай біялагічнымі і сацыяльнымі фактарамі. Творча-рыцарская* (вылучана – Г.І.) *душа мужчыны шукае сваю ідэальную адпаведнасць у жаночай істасці, ствараючы міфалагемы вечнага вяртання да аднойчы страчанай сустрэчы*⁹. На наш погляд, У. Конан дакладна акрэсліў заповітныя памкненні мужчынскай душы, тыповасць якіх пацвярджаюць перажыванні лірычнага героя верша Ніла Гілевіча “Бярозы ў яркай стыні” (1965).

⁷ Н. Гілевіч, *Родныя дзеці. Паэмы*, Мінск 2001, с. 17. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

⁸ У. Конан, *Ніл Гілевіч, (у:) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя..*, т. 4, кн. 1, с. 424.

⁹ Тамсама, с. 424.

Дзяўчыначку, што бегла,
Мне боязна сустрэць:
Пакуль живу – ёй нельга,
Няможна ёй старэць!

Пакуль той вечар дзіўны
Я ў памяці нашу,
І веру ёй адзінай,
І сам сабе хлушу.

Што будзе зноў змярканне,
І будуць клёны ў сне,
І першае спатканне
Прадоўжыцца ў мяне¹⁰.

Працытаваныя радкі верша дапамагаюць зразумець рэакцыю Сцяпана Вячоркі на сустрэчу з Альжбетай пасля многіх гадоў разлукі. Знешні выгляд жанчыны выклікае ў героя глыбокае расчараванне і роспач:

Ён кідаў позірк на Альжбету –
І сэрца кроіў боль скразны:
Амаль нічога – ані следу
Ад той дзяўчынкі, з той вясны! (136)

Адносіны Сцяпана да жанчыны, якую кахаў, цяжка назваць рыцарскімі і нават гуманнымі, можна паставіць пад сумненне і яго здольнасць любіць па-сапрэўдному, бо ў саракагадовым узросце яму зноў, як закаханаму юнаку, хочацца “грому” і “маланак”:

І стала сумна... Горка нават...
Ну, вось і ўсё! І ўвесь разрад!
Зусім без грому, без маланак...
Ды і з чаго быць грому, брат? (137)

Не адчуваючы няёмкасці перад Альжбетай, Вячорка з лёгкасцю і паспешлівасцю акунаецца ў хвалі страстей, якія выклікае ў яго душы маладая прыгожая Мар’яна. Аўтар так апісвае паводзіны свайго героя:

Сцяпан адчуў, як загайдала
Яго на стромкім грэбні хваль.
“Якоесь свята нагадала...
Якуюсь сонечную даль...”

¹⁰ Н. Гілевiч, *Лесам песня iшла. Вершы*, Мiнск 2001, с. 40.

Лінуў у чаркі, аж расплёскаў, –
 Душа пайшла праз берагі:
 – Давайце... вып'ем за знаёмства,
 Так, так – мы з вамі, без чаргі... (147)

Характарызуючы духоўны стан свайго героя, Ніл Гілевіч выкарыстоўвае метафару *душа пайшла праз берагі*, тым самым перадае кіпучасць, накал страстей, якія дашчэнту апусташаюць душу Вячоркі. Палкасць пачуццяў не дае заснуць ні Сцяпану, ні Мар'яне ў купальскую ноч. Голас прыроды, голас продкаў-язычнікаў кліча іх да жытняга поля – сімвала плоднасці жыцця. Сустрэча з Мар'янай давала Вячорку надзею не толькі на прадаўжэнне сябе ў нашчадках, але і на рэалізацыю свайго творчага патэнцыялу. У размове з дзяўчынай кампазітар прызнаецца, што даўно не адчуваў натхнення. Маладая, прыгожая, эмацыйна-чулая, Мар'яна магла б стаць Музай для Вячоркі. Захопленасць дзяўчыны асобай кампазітара, прызнанне Мар'яны ў тым, што яна прыхільніца таленту Сцяпана Якубавіча, узмацняюць самаацэнку героя, адкрываюць перад мужчынам шырокія жыццёвыя і творчыя гарызонты. Узрушаны Сцяпан шчыра верыць у тое, што можна вярнуць некалі страчанае, калі прызнаецца Мар'яне:

А я не знаў, што вы такая.
 Што вы наогул ... недзе ёсць...
 Што ў роднай вёсцы напаткае
 Мяне нанова ... маладосць! (192)

Цяжка развітваецца галоўны герой з ілюзіяй магчымасці вяртання ў маладосць. Вобраз зарослай лесам дарогі дзяцінства з'яўляецца сімвалам бессэнсоўнасці такіх намаганняў. З болей і прыкрасцю Сцяпан рэагуе на новую рэальнасць у навакольным і ўнутраным свеце:

Усё адрэзана навечна –
 Так, каб і следу не знайсці;
 Каб зразумеў, што недарэчна
 За летуценнямі ісці.
 Каб не падумаў азірацца
 Ды не ўнушыў сабе назло,
 Што можна ў май жыцця вярнуцца,
 Як у знаёмае сяло... (224)

Прапанова Тамаша ўступіць Сцяпану ў шлюб з Альжбетай выклікае ў героя нязгodu і непаразуменне, нават крыўду на брата:

– Тамаш! Я думаў, ты параіш
Каго з няшчыпаных дзяўчат...
Я ж не стары яшчэ таварыш!
Мне б і каляску пакачаць... (229)

Малодшы брат не падзяляе надзею старэйшага, выяўляе народны погляд на праблему “няроўнага шлюбу”. Пазіцыя Тамаша блізкая да аўтарскай, адкрыта выказанай у раздзеле “Гамана ў застоллі”:

Мы гэткіх шлюбаў многа знаем:
На кветках жэняцца карчы,
І тым карчам мы спачуваем,
Але не можам памагчы (160).

Думаецца, што назіранні над тэкстам даюць падставы ўдакладніць выснову У. Конана. У рамана Ніла Гілевіча Сцяпан Вячорка з’яўляецца не толькі носьбітам творча-рыцарскай душы, але і яскравым увасабленнем авантурна-гераічна-актыўнага мужчынскага пачатку. У творы авантурызм Сцяпана супрацьпастаўляецца стаіцызму Альжбеты, якая, нягледзячы ні на якія жыццёвыя выпрабаванні, здолела захаваць сваю душу, уменне любіць.

Выкарыстоўваючы паняцце авантурызм, мы ўкладваем у яго сэнс, акрэслены М. Бахціным. Вучоны звязваў авантурны пачатак з рашэннем задач, прадыхтаваных “вечнай чалавечай прыродай – самазахаваннем, прагай перамогі і трыумфу, прагай авалодвання, пачуццёвай любоўю”¹¹.

Альжбета – сімвал унутрана-гераічна-трагічнага жаночага пачатку. У фінале рамана Ніл Гілевіч выкарыстоўвае дыялог галоўных герояў, які з’яўляецца ўдалым спосабам раскрыцця сутнаскага ў характарах Мужчыны і Жанчыны:

– У гэткі час не спіш ты? Аля!
– Так, як і ты ... не сплю, Сцяпан.
– І ты даўно стаіш тут? Аля!
– Яшчэ ад той вясны, Сцяпан.
– Чакай, ты ... што? Ты – плачаш? Аля!
– Ты ж бачыш ... Плачу я, Сцяпан.
– Чаго? Па чым ты плачаш, Аля?
– Па ўсім жыцці сваім, Сцяпан... (224)

¹¹ М. М. Бахтин, *Проблемы поэтики Достоевского*, Москва 1972, с. 176.

Вобраз Альжбеты можна лічыць таксама жыццёва-ідылічным звыштыпам. Характарызуючы персанажы такога кшталту, В. Халізеў адзначае, што *у рэальнасці, свабоднай ад поспехаў і няўдач, ім уласцівы цвёрдыя ўстаноўкі ў свядомасці і паводзін: тое, што прынята называць вернасцю маральным асновам*¹².

Біблейская прыпавесць пра аблуднага сына ў іншасказальнай сімвалічнай форме паказвае людзям шлях вяртання ў Рай. Кульмінацыйнай яе з'яўляецца момант, калі герой *прыйшоў у сябе*, здолеў ацаніць сваё жыццё пад небам вечнасці. Нам здаецца, што нешта падобнае адбываецца і з галоўным героем рамана Ніла Гілевіча “Родныя дзеці”. Аўтар нічога не гаворыць ні пра адчуванне віны, ні пра пакаянне Сцяпана, але тое, што ён пачынае глядзець на Альжбету іншымі вачыма, вачыма сэрца, гаворыць пра многае:

Што вельмі ўразіла перш-наперш –
Твар – незвычайнай белатой
І дзве рукі – ля сэрца накрыж, –
Як на іконе ў Прасвятой (244).

Невыпадкова Альжбета-Мадонна становіцца зноў Музай для Сцяпана:

Ну, так, ён чуў зусім выяўна:
Як шум спакойнага дажджу,
Што ўсё бліжэй, – напеўна, плаўна
Плыла мелодыя ў душу.
Гучала мякка, задуменна
І ўся – праменіла святло.
Ад калыханкі нешта мела,
І штось ад гімна ў ёй было (245).

Характар мелодыі надзвычай дакладна перадае гармонію ўзаемаадносін паміж Мужчынай і Жанчынай: пяшчоту і ласку кахання, трыумф веры, надзеі, любові.

Асэнсаванне літаратурнага працэсу дало магчымасць В. Халізеву зрабіць выснову пра тэндэнцыі развіцця літаратуры: ад пазітыўнага асвятлення авантурна-гераічных арыентацый да іх крытычнага асэнсавання і ўсё больш выразнага разумення і вобразнага ўвасаблення жыццёва-ідылічных каштоўнасцей. Такая тэндэнцыя знайшла сваё абгрунтаванне і тлумачэнне ў гуманістычнай філасофіі XX стагоддзя.

¹² В. Е. Хализев, *Теория литературы*, Москва 2002, с. 202.

Нават самыя гарманічныя ўзаемаадносіны паміж закаханымі людзьмі не забяспечваюць сапраўдным асобам шчасце. Калі ты некага любіш, то ты не можаш абмежаваць кола сваіх зацікаўленняў толькі асабістымі пытаннямі. Адказнасць за тых, каго прыручыў, прымушае чалавека ўдзельнічаць і ў грамадскім, публічным жыцці. У рамане Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” гендэрныя праблемы цесна пераплятаюцца з сацыяльнымі і філасофскімі.

Сатырычнымі сродкамі стварае пісьменнік вобраз грамадства, у якім для многіх людзей становіцца галоўным у жыцці *мець*, а не *быць*:

Калі не ўзбіўся ты на ўласны
На свой “Масквіч” або “Жыгуль”,
Дык значыць ты – бядак няшчасны,
І для людзей ты – круглы нуль.
А калі ў сваёй бляшанцы
Сядзіш на колах, дабрадзеі, –
Дык у цябе другія шанцы
І на павагу ад людзей! (129)

Ніл Гілевіч імкнецца пераканаць чытача ў тым, што спажывецтва (абагуленым вобразам гэтай з’явы ў творы з’яўляецца Ненаежац) агрэсіўнае і наступальнае, яно мае этыку і сваю эстэтыку, сваіх куміраў і свае ідэалы, яно імкнецца ўпрыгожыць і рамантызаваць сябе, прывучыць людзей да сваёй філасофіі жыцця, да перавернутай сістэмы каштоўнасцей як да грамадскай нормы, як да чагосьці патрэбнага і нават жаданага.

Ідэалогіі спажывецтва ў рамане супрацьпастаўлены духоўныя ідэалы. Носьбітамі іх з’яўляюцца сапраўдныя інтэлігентны Сцяпан і Антош Вячорка. Бескампраміснасць – вызначальная рыса характару братоў, яна прыносіць ім шмат непрыемнасцяў. Вядомы ў краіне кампазітар Сцяпан Вячорка так ацэньвае прычыну таго, чаму яго не любяць калегі:

Маўчаць не ўмею, прытварацца,
Стаяць навывсяжку “ва фрунт”,
Легальнай формай казнакрадства
Аздараўляць свой базіс-грунт (227).

Па гэтай жа прычыне чужым у навуковым асяроддзі адчувае сябе і Антош:

Ён быў філосаф-сацыёлаг,
Дацэнт сталічнай ВНУ
З натур дасціпных і вясёлых
І клаў за праўду галаву (32).

Помста калег не паралізуе волю братоў, якія ўпэўнены, што перад інтэлектуалам стаіць адна задача: шукаць ісціну, знаходзіць ісціну, прапагандаваць ісціну.

Антыподам Сцяпану, Антосю, Тамашу выступае іх зводны брат Мікіта. Асэнсаванне каштоўнасных арыентацый гэтага вобраза-тыпа, сімволікі яго імя і мянушкі – Мікіта Абеззян – дапамагае чытачу спасцігнуць аўтарскае разуменне вытокаў і сутнасць такой заганнай нацыянальнай з’явы, як рэнегацтва. Ніл Гілевіч адзначае, што на станаўленне характару Мікіты вялікі ўплыў аказала здрада бацькі:

Душы ж дзіцячай неакрэплай
Ён рану страшную нанёс.
На ўсё жыццё Мікіта Рэпа
Застаўся з крыўдаю на лёс... (35)

Страта маральнага аўтарытэту, адсутнасць заступніка, пакінулася прывялі да таго, што старэйшы сын Сохвіі Пятроўны “змікіціў”: моцны заўсёды мае рацыю, а майстэрства хамелеонства прыносіць жаданы плён. Такая няхітрая жыццёвая мудрасць стала вызначальнай у яго жыцці:

На ўласны хлеб пайшоў ён рана
І рана ўлады зведаў смак.
Да ўсякай мэты крочыў прама.
Амбіцый меў ажно зашмат (36).

Адным са спосабаў раскрыцця начальніцкага характару гэтага героя з’яўляецца мова: руска-беларуская “трасянка”, якой і па сённяшні дзень карыстаецца “тутэйшае” насельніцтва краіны. Выкарыстанне рэмінісцэнцыі (Рэп – купалаўскі Зносак) завастрае ўвагу чытача на трагізме нацыянальнага жыцця беларусаў, які можна вытлумачыць хіба што богапакінутасцю. Роспаччу напоўнены радкі з “Тэстаменты Тодара Вячоркі”:

О, краю родны! Чым стрымаеш,
Адвергнеш лёс свой ад пятлі.
Калі заступніка не маеш,
Ні ў небе ты, ні на зямлі? (235)

Знаёмства з інтэрпрэтацыяй Нілам Гілевічам камедыяграфічнай спадчыны Янкі Купалы дае магчымасць расчытаць сімволіку мянушкі *Абіззян*, якую атрымаў Мікіта Рэпа ад сваіх землякоў. Ацэньваю-

чы сутнасць характараў купалаўскіх Быкоўскага і Зносака, пісьменнік пісаў: *Малпаванне – вось сутнасць і камедыі, і трагедыі людзей, пазбаўленых пачуцця нацыянальнай годнасці. Ад часоў “Паўлінкі” цягам наступных дзесяцігоддзяў гэтае малпаванне будзе доўжыцца ў двух процілеглых накірунках – усходнім і заходнім*¹³.

Думаецца, што яшчэ адной з крыніц для разумення аўтарскай пазіцыі, увасобленай у рамане, можа быць пераклад верша славенскага паэта Франа Леўстыка, зроблены Нілам Гілевічам:

Халуйства, здраднасць, слепата, бязвольле,
Грызня за костку з панскага застоля
І здольнасць, што нас з малпамі радніць:
Сваё – аплёўваць, не сваё – хваліць, –
Вось тое зло, што нас ператварыла
Ў няшчасны люд, а не чужая сіла.

Поўным дурнем у вачах Мікіты выглядае Вінька Шкут. Прафесарскі сын без асаблівых высілкаў мог бы атрымаць дыплом, зрабіць кар’еру, мець усе прывілеі, якія б гарантавала яму высокая пасада. Аднак ён адмовіўся ад дапамогі бацькоў і пайшоў па жыцці сам. Ён, як хлопчык у казцы пра адзенне караля, не баіцца называць рэчы сваімі імёнамі, таму многія лічаць яго дзівакаватым. Несумненна, што задзірыстасць Вінькі – гэта маска, за якой хаваецца чулая душа, якая даступнымі для яе сродкамі змагаецца з канфармізмам, што пануе ў грамадстве:

І так у гутарку ўключаўся,
Такі даваў ёй паварот –
Што ўжо крыху бянтэжыў часам
Не толькі швагра, а й народ (154).

Маленькі чалавек Вінька ва ўспрыманні чытача прыпадабняецца да біблейскага Давіда, які здолеў сказаць сваё “не” Галіяфу. Драматызм асэнсаванай аўтарам сітуацыі хаваецца ў падтэксце: дзе ж тыя маленькія людзі ў нашым грамадстве, у якіх хапіла б адвагі сказаць сваё “не”.

Раман Ніла Гілевіча “Родныя дзеці” – гэта водгук мастака слова на пэўныя выдаткі навукова-тэхнічнага прагрэсу, урбанізацыі, сацыяльнай і нацыянальнай палітыкі, якія зрабілі надзвычай актуальнай

¹³ Н. Гілевіч, *Драматургія нацыянальнага генія Беларусі*, (у:) Янка Купала, *П’есы. Публіцыстыка. Янка Купала пра сябе*, Мінск, 2002, с. 12.

праблему маральнай няўстойлівасці людзей у нашым грамадстве. Вуснамі сумленнага вучонага-філосафа Антося пісьменнік так акрэслівае прычыну згаданай вышэй праблемы:

У нас уклад жыцця змяніўся –
Нястача канула ў нябыт.
Як цяжкі груз, на нас зваліўся
Раней не знаны дабрабыт.
Да грузу гэтага, дарэчы,
Не ўсе гатовыя былі,
І ў многіх кволенькія плечы
Пачварна гнуцца пачалі.
Душы падмурак іх маральны
Няйначай трэшчыны дае,
Таму й праблема, натуральна,
Перад грамадствам паўстае... (33)

У рамане ўвасоблены аўтарскі ідэал чалавека, які не ўяўляецца Н. Гілевічу без вернасці родным людзям, родным мясцінам, роднай Зямлі. З уласцівай пісьменніку бескампраміснасцю ў рамане асуджаюцца рэнегацтва, мяшчанства, кар’ерызм. Твор Н. Гілевіча нагадвае чытачу пра неабходнасць адмаўлення ад прагматычнай свядомасці, тэхнакратычных поглядаў на прыроду. Назвай рамана, яго пафасам пісьменнік сцвярджае:

Мы не бязродныя на свеце
І не бяздомныя ў жыцці.
Чым дагарэць у пустацвеце –
Лепш не ўзысці і не цвісці! (226)

Жаданнем пісьменніка падзяліцца з чытачом сваім бачаннем праблем сучаснага яму жыцця абумоўлена стылявая адметнасць рамана “Родныя дзеці”.

Твор нечакана для чытача пачынаецца запеўкай. Гэтая акалічнасць выбівае ўспрыманне са звыклага рэчышча, скіроўвае яго да паэтыкі народнай песні. Рамачны кампанент рамана, запеўка і дапеўка, – гэта своеасаблівыя вокны ў творчую майстэрню пісьменніка. У запеўцы аўтар, улічваючы дыялагічную прыроду творчасці, шчыра прызнаецца ў сваёй любові да чытача:

Дый ты, чытач, таму прычына:
Ты – вось, ты побач, ты са мной.
І разлучыць нас немагчыма:
Мы доляй звязаны адной (15).

У запеўцы акрэслена і творчая задача, якую ставіць перад сабой аўтар кнігі:

Каб пошук праўды ў ёй быў моцны,
Каб прачытаў, сабе наўздзіў,
Усю зараз – і смачна цмокнуў:
“Прыдумаў, гад, а – дагадзіў!” (15)

Сюжэт рамана не завершаны. Развязкі падзей няма, і сам Н. Гілевіч, як і А. С. Пушкін у рамане “Яўгеній Анегін”, акцэнтую на гэтым увагу:

Усё, чытач. Я стаўлю кропку.
Ах, не завершаны сюжэт?
Ну, што ж рабіць! Далей – ні кроку.
Далей – табу і запавет (246).

Тым самым падкрэсліваецца думка, што для пісьменніка было галоўным у рамане не столькі адлюстраванне любоўнай інтрыгі, колькі магчымасць праз сюжэт паказаць і раскрыць тыповыя асаблівасці сучаснага яму жыцця. Аўтарскай задуме падпарадкавана і кампазіцыйная сувязь паміж персанажамі рамана. Буйным планам намалёваны Сцяпан і Альжбета, а агульным, з акцэнтаваннем вызначальнага ў характары – астатнія героі (Антось Вячорка, дзядзька Лёкса, Тамаш, Мар’яна і інш.).

Імкненнем Ніла Гілевіча як мага шырэй паказаць сацыяльныя тыпы рэчаіснасці, а праз іх – разнастайнасць і шматмернасць самога жыцця можна растлумачыць увядзенне ў раман эпізадычных вобразаў (дырэктар школы Крутарог, Артур Рэпа, дзед Сівец і інш.). Яны не прымаюць удзелу ў дзеянні, аднак іх прысутнасць пашырае мастацкае палатно рамана. Эпізадычныя героі характарызуюцца з дапамогай выразнай мастацкай дэталі, якая ўражвае чытача, робіць вобраз жывым і незабыўным. Трэба адзначыць, што кожны новы персанаж ствараецца не для забавы чытача, ён дапамагае аўтару дамаляваць агульную карціну жыцця.

Дзеся стварэння паўнаты жыццёвай карціны паэт звяртаецца да асаблівага прыёму мастацкага адлюстравання: да стварэння групавога, калектыўнага вобраза (раздзел “Гамана ў застоллі”).

Увядзенне ў тканіну рамана лірычных адступленняў дазваляе гаварыць пра вобраз аўтара ў “Родных дзецях”. Лірычныя адступленні (паэтычнае, іранічнае, гістарычнае, кулінарнае, педагогічнае) з’яўляюцца прамой формай выяўлення аўтарскай пазіцыі. Яны ўводзяць

чытача ў абсяг разважанняў пісьменніка пра свой народ, яго гісторыю, духоўныя традыцыі, жыццёвы ўклад, далучаюць да маральных і эстэтычных ідэалаў мастака слова.

Думаецца, што ў адносінах да рамана Н. Гілевіча будзе справядлівым выказванне В. Р. Бялінскага аб рамане А. С. Пушкіна “Яўгеній Анегін”: *Тут усё жыццё, уся душа, уся любоў яго, тут яго пачуцці, уяўленні, ідэалы.*

STRESZCZENIE

W artykule podjęto próbę nowej interpretacji utworu Nila Hilewicza „Rodzone dzieci”. Autor zbadał cechy gatunkowo-stylistyczne i poetykę utworu z różnych perspektyw, stosując przy tym podejście historyczne i funkcjonalne.

SUMMARY

The article contains a new interpretation of Nil Gilevich's novel “One's Own Children”. The genre, stylistic originality and the poetics of the novel in verse are studied from different perspectives. We use historical and functional approach to the study of innovative work in Belarusian literature.

Ала Петрушкевіч

Гродна

Літаратуразнаўчыя здабыткі Івана Чыгрына

10 красавіка 2011 года споўнілася 80 гадоў з дня нараджэння Івана Пятровіча Чыгрына – вядомага даследчыка беларускай літаратуры, які амаль усё сваё сталае жыццё (за выключэннем некалькіх гадоў настаўніцтва ў школах Гарадзеншчыны) працаваў у Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы Нацыянальнай акадэміі навук.

На фоне той магутнай акадэмічнай плеяды літаратуразнаўцаў, а гэта Іван Навуменка, Віктар Каваленка, Алесь Адамовіч, Міхась Мушынскі, Васіль Жураўлёў, Генадзь Кісялёў, Мікола Арочка і інш., Іван Пятровіч Чыгрын здолеў не згубіцца, знайсці свой шлях, што вылучаўся адметным стаўленнем да айчынай літаратуры. Старанна працаваў на сваёй ніве, быў перашапраходцам таго вельмі цікавага і плённага перыяду развіцця айчынай прозы, што ў многім быў адкінуты ў сталінскія часы. Менавіта ён спрычыніўся да вяртання ў нашу літаратуру творчасці Ядвігіна Ш., адметна асэнсаваў прозу Якуба Коласа, па-новаму прачытаў творчасць Максіма Гарэцкага, вызначыўшы месца гэтага класіка айчынай літаратуры – паміж былым і будучым.

Літаратуразнаўчае пяцікніжка І. П. Чыгрына (“Станаўленне беларускай прозы і фальклору. Дакастрычніцкі перыяд”; “Проза “Маладняка”. Дарогамі сцвярджэння”; “Крокі. Проза “Узвышша”; “Рэальнае і магчымае: Проза Якуба Коласа”; “Паміж былым і будучым: Проза Максіма Гарэцкага”) – гэта глыбокі і ў многім наватарскі погляд сур’ёзнага даследчыка на станаўленне і развіццё новай беларускай прозы, падмурак якой быў закладзены ў “нашаніўскую” эпоху.

Ужо першая манаграфія “Станаўленне беларускай прозы і фальклор. Дакастрычніцкі перыяд” (1971 г.) засведчыла, што ў айчынным літаратуразнаўстве з’явіўся даследчык, які глыбока і ўсебакова раскрыў працэс узаемадзеяння вуснай народнай творчасці і мастацкай прозы на самым пачатковым этапе яе станаўлення. У цэнтры ўвагі І. П. Чыгрына ў гэтым даследаванні – творчасць Ядвігіна Ш. (а менавіта з прозы гэтага аўтара пачынае літаратуразнаўца свой разгляд), Якуба Коласа, Змітрака Бядулі і Максіма Гарэцкага. На самым пачатку працы І. П. Чыгрын задумваецца аб прычынах надзвычайнага багацця вуснапаэтычнай творчасці беларусаў: *Нашы пісьмовыя традыцыі былі перарваныя на цэлыя стагоддзі. Літаратура як бы перайшла ў падполле, развівалася нелегальна, у вуснай перадачы. Мо таму і багатыя такія нашы фальклор? Затое, калі пачалося нацыянальнае адраджэнне, літаратура поўнай жменняй пачала чэрпаць з мастацкіх засекаў вуснапаэтычнай творчасці свайго народа*¹.

Праца гэтая была сапраўды наватарскай, бо да таго часу пра ўплыў фальклору на развіццё беларускай прозы нашымі даследчыкамі было надрукавана, як сведчыць літаратуразнаўца, не больш як два-тры артыкулы.

Што да Ядвігіна Ш., то, як гэта ні парадаксальна, на шлях беларускага пісьменства яго павярнула руская турма. І. П. Чыгрын выкарыстоўвае ўспаміны пісьменніка, у якіх той згадвае глыбокае хваляванне, што выклікала ў сэрцах вязняў Бутыркі, куды трапіў малады студэнт Антон Лявіцкі за ўдзел у моладзевым руху, беларуская песня: *Першае свядамае знаёмства з роднай песняй мела ні з чым не параўнальнае ўздзеянне на душу юнака, зрабіла ў ёй сапраўдны пераварот... Фальклор не толькі дапамог адчуць сваю нацыянальную прыналежнасць. Ён прымусяў яго ўзяцца за пяро, каб служыць роднаму краю, па сутнасці зрабіў пісьменнікам* (5).

Зусім інакш уваходзіў фальклор у лёс і творчасць народнага песняра Якуба Коласа. Пра тое сам паэт і ягоныя даследчыкі згадвалі неаднаразова. І. П. Чыгрын канстатуе: *Любоў да вуснай народнай паэзіі, прывітая яшчэ ў ранням дзяцінстве, перайшла ў свядамае захапленне ў гады юнацтва і сталасці. Захавалася дзесяць швыткаў з фальклорнымі запісамі, якія зроблены рукой паэта ў час вучобы ў нясвіжскай настаўніцкай семінарыі і часткова ў настаўніцкія гады* (66).

¹ І. П. Чыгрын, *Станаўленне беларускай прозы і фальклор. Дакастрычніцкі перыяд*, Мінск 1971, с. 4. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Даследчык падкрэслівае як адметную рысу глыбокі псіхалагізм прозы “нашаніўскага” класіка. Асабліваю ўвагу надае мастацкай дэталі, што вонкава характарызуе *ўнутраную сутнасць персанажаў, якая ў ходзе развіцця падзей абгрунтоўваецца і пашыраецца* (88).

Не з усімі ацэнкамі і высновамі, зробленымі крытыкам сорок гадоў таму, можна пагадзіцца. Так, выклікае пытанне ягонае сцвярджанне, што *казкі жыцця – плён чыста беларускіх грамадска-палітычных умоў развіцця* (111). Нельга прывязваць змест філасофскай алегорыі да канкрэтнай сітуацыі. Ён пазачасавы і пазাপрасторавы. Калі нават першапачаткова, першаасновай да ўзнікнення твора быў нейкі канкрэтны момант беларускай рэчаіснасці, то пад рукой пісьменніка-філосафа ён абагульняецца, набывае агульначалавечы змест, выходзіць далёка за рамкі свайго часу. Таму “Казкі жыцця” і сёння хваляюць надзвычайна, вабяць многіх даследчыкаў. Гэта, як хараша напісаў І. П. Чыгрын, *задушэўная песня праймае, гэта плён глыбокага роздуму мастака* (122), з чым не згадзіцца нельга.

Што да маладых “нашаніўскіх” праймаеў Змітрака Бядулі і Максіма Гарэцкага, то літаратуразнаўца слушна вызначае іх творчасць як *другую праймаеўную плынь... – прозу чыста прафесійнага характару* (143). Але і тут адзначана глыбокая павага і пэўны ўплыў фальклору на станаўленне творчай індывідуальнасці мастакоў: *Нельга сказаць, аднак, што пісьменнікі апошняга дакастрычніцкага “прызыву” недаацэньвалі значэнне вуснай народнай паэзіі для развіцця прафесійнай нацыянальнай прозы* (144). Даследчык прыводзіць шматлікія прыклады плённага засваення фальклору і Змітраком Бядулем, і Максімам Гарэцкім.

Натуральна, што наступным этапам развіцця літаратурнага працэсу, які зацікавіў І.П. Чыгрына, стала проза “Маладняка”. Манаграфія “Проза “Маладняка”: Дарогамі сцвярджэння” выйшла ў 1985 годзе. Адну з самых асноўных тэндэнцый развіцця літаратуры гэтага аб’яднання І. П. Чыгрын цалкам слушна характарызуе наступным чынам: *Засцвярджанне творчых набыткаў мінулых стагоддзяў мела характар бурнага дыялектычнага працэсу сцвярджэння праз адмаўленне*².

Першачарговая задача даследавання, вызначаная крытыкам дакладна, лаканічна, уводзіць у змест працы: *Акцэнтаваць увагу спа-*

² І. П. Чыгрын, *Проза “Маладняка”: Дарогамі сцвярджэння*, Мінск 1985, с. 6. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

чатку на сутнасці тэарэтычна-творчых асноў іх мастацкіх узаемаадносін з жыццём, паставіць пытанне пра месца “Маладняка” ў эстэтычным руху літаратуры канкрэтнага часу (7).

Літаратуразнаўца адзначае тую добразычлівую атмасферу, у якой маладыя пісьменнікі пачыналі свой шлях, пра што сведчаць вядомыя літаратурныя творы-прысвячэнні. Гэта найперш верш Янкі Купалы “Арлянятам”, артыкулы Цішкі Гартнага “Яна ідзе” і Змітрака Бядулі “Крылатыя машыны”. Рознагалоссі паміж маладымі і сталымі творцамі пачнуцца пазней, што будзе выражана ў вядомай фразе “ў рожкі са старымі”.

Аўтарам даследуюцца ацэнкі набыткаў “Маладняка” тагачаснай крытыкай. Асабліва ўвага надаецца артыкулу Адама Бабарэкі “З далін на ўзвышшы”. І. П. Чыгрын знаёміць чытача з асноўнымі палажэннямі праграмы “маладнякоўцаў”, якія абсалютызавалі за сабой права быць адзінымі праваднікамі ідэй матэрыялізму, марксізма і ленінізма беларускай літаратуры (20), што выльецца ў вельмі сур’ёзныя і непазбежныя наступствы. Літаратуразнаўца робіць слушную выснову: *У беларускім літаратурным руху наступова пачыналі праступаць на паверхню непажаданыя супярэчнасці ў сэнсе першых элементаў вульгарызацыі мастацтва* (20).

Падрабязна прааналізавана няпростая сітуацыя ў літаратурным жыцці, што праявілася ў супрацьстаянні колішніх “нашаніўцаў” і “маладнякоўцаў”, якія ў катэгарычнай форме адмаўлялі ў паэзіі Янкі Купалы сімвалізм, а ў Якуба Коласа – алегарычны пачатак, замілаванне да мінулага. І. П. Чыгрын слушна называе такую пазіцыю элементам блізарукасці.

Наступны раздзел кнігі – “У рэчышчы прыгодніцкай прозы”, бо менавіта гэтая цікавая для чытача і новая для беларускай літаратуры старонка была распачата “маладнякоўцамі”. Першапачатковая адметнасць прозы прадстаўнікоў гэтага аб’яднання, як лічыць даследчык, заключаецца ў тым, што пачыналі яны не з малых жанраў, як тое было ў “нашаніўскую” эпоху, а з аповесці. Незвычайнасць і герояў, і абставін, і падзеяў, якія адбываюцца ў творах, уражваюць надзвычайна.

І. П. Чыгрын дыскутуе з тагачаснымі крытыкамі, якія папракалі “маладнякоўцаў” за адыход ад праўды жыцця. Літаратуразнаўца слушна даводзіць: *Але іменна ў гэтым і выразілася нечаканасць, непадобнасць, своеасаблівасць самога працэсу, бо мы маем справу з творами, якіх не было дагэтуль у беларускай літаратуры, – іменна з творами прыгодніцкімі па свайму характару, якія так ці інакш, але абазна-*

чалі патрэбу расшырэння жанрава-творчых адносін беларускай прозы да рэчаіснасці (33). Даследчык ні ў якім разе не ідэалізуе зробленае “маладнякоўцамі”, але шукае і знаходзіць у іх творчасці пашырэнне ўзаемаадносін з жыццём.

На прыкладзе аповесцяў Міхася Чарота “Свінапас”, Анатоля Вольнага “Два”, Андрэя Александровіча “Ваўчаняты” паказана адметнасць прыгодніцкага жанру ў інтэрпрэтацыі беларускіх прэзаікаў. Яна праявілася найперш у тым, што насіла дыдактычны характар, бо гэтая літаратура была заклікана сцвярджаць ідэалы эпохі. Што да адметнасці стылю, то гэта так званая квяцістасць, якая, аднак, не мела адмоўнай рэакцыі з боку чытача, паколькі была выклікана да жыцця “квяцістасцю” самога часу, яго жаданасцю, паэтычнасцю (51).

Безумоўна, І. П. Чыгрын паказвае недахопы твораў, тлумачачы гэта данінай часу. Гэтым жа можна вытлумачыць і недахопы першых кнігаў самога літаратуразнаўцы: ідэалізацыя падзеяў кастрычніцкага перавароту, абавязковае цытаванне працаў Леніна, усхваленне клопатаў кампартыі пра развіццё літаратуры, успрыняцце сацыялістычнага рэалізму як самага перадавога метаду. А таксама абавязковая аглядка на думку пралетарскіх пісьменнікаў. Найперш гэта мае дачыненне да ацэнак Максіма Горкага.

Аналізуючы прыгодніцкія творы “маладзянкоўцаў”, І. П. Чыгрын заўважае адметнасць смехавой культуры, калі *смах... выступае як паўнакроўная дзейная асоба* (52), калі на першы план выступаюць прыгодніцтва, казачнасць, фантастычнасць, што было абумоўлена *гістарычным, ні на што не падобным паслярэвалюцыйным быццём беларускага народа* (55).

Думаецца, асабліва слушна, дакладна вызначыў І. П. Чыгрын адрозненне стаўлення старэйшага пакалення пісьменнікаў і прэзаікаў-“маладзянкоўцаў” да спадчыны мінулага: *Дарэвалюцыйныя мастакі засведчылі трагедыю старога грамадства, маладым... засталася засведчыць яго камедыю* (56), што і сталася першаасновай наватарства іх творчасці.

У раздзеле “Сцвярджэнне рамантычнага напрамку” даследчык скіроўвае ўвагу найперш на творчасць Міхася Зарэцкага, у прыватнасці на ягоны раман “Сцежкі-дарожкі”, які быў рэзка скрытыкаваны тагачаснай (Я. Сякерская), ды і пазнейшай, крытыкай (А. Адамовіч, А. Матрунёнак). І. П. Чыгрын імкнецца даказаць, абгрунтавана адхіліць тыя няслушныя крытычныя закіды. Звяртаецца да спадчыны знакамітага польскага пісьменніка Станіслава Пшыбышэўскага, чыя асоба і творчасць зрабіла значны ўплыў на станаўленне бела-

рускага прайзаіка. Крытыка ранейшага часу рэзка адмоўна ставілася і да гэтых уплываў, і да самой творчасці польскага сімваліста. Такім чынам, І. П. Чыгрын упершыню ў айчынным літаратуразнаўстве рэабілітаваў гэтага творцу, іншымі вачыма паглядзеў на ягоныя літаратурныя і тэарэтычныя працы, праналізаваўшы яго творчую праграму. Паказаў, што менавіта ў ёй магло прывабіць Міхася Зарэцкага: *Разважанне аб тым, што мастак не зацугляны ніякім правам, не абмежаваны ніякай людскай сілай, што мастак – пан над панамі. Такое не магло не ўсяляць веру ў творчыя сілы таго, хто цікавіўся мастацкім словам, а неўзабаве і сам узяўся за пяро* (74).

Літаратуразнаўца вызначае наступныя галоўныя асаблівасці рамана “Сцежкі-дарожкі”: выкарыстанне сімвалікі як аднаго з *самых галоўных прыёмаў паэтыкі рамантызму* (92) і кантрастнасць.

Шмат увагі ўдзяляе крытык галоўнаму герою твора Лясніцкаму, падкрэслівае складанасць гэтага вобразу, аналізуе ягоныя блуканні, пошукі, страты, што было характэрна для многіх людзей у складаныя часы ломкі старога, стварэння новых грамадска-палітычных умоў існавання грамадства.

Наступным этапам літаратуразнаўчага даследавання І. П. Чыгрына стала праца “Крокі: Проза “Узвышша”, што пабачыла свет у выдавецтве “Навука і тэхніка” ў 1989 годзе. Ва ўступным артыкуле даследчык вызначае, што было асновай, адпраўным момантам мастацкіх пошукаў “узвышаўцаў”. А гэта *падкрэсленае разуменне жыцця як няспыннай хвалі, руху, жыцця як дыялектыкі супярэчнасцей*³. Вызначаючы неаспрэчныя заслугі сяброў згуртавання, аўтар падкрэслівае самае істотнае: *Яны, як ніхто дагэтуль у гісторыі нашай літаратуры, завастрылі ўвагу на якасці мастацкай прадукцыі, як ніхто, смела ўзнялі гэта пытанне над агульным рухам беларускай літаратуры ў яе поступе наперад* (12).

Асноўная ўвага даследчыка звернута на творчасць самых яркіх тагачасных прайзаікаў, прадстаўнікоў згуртавання: Кузьмы Чорнага, Лукаша Калюгі і Андрэя Мрыя.

Кузьма Чорны, як лічыць даследчык, выступаў за *літаратуру рэальнай шматграннасці філасофскага адзінства* (24). У своеасаблівай праграме пісьменніка даследчык вылучае асноўныя вобразы, якія пакладзены ў аснову вобразнай сістэмы: бацькаўшчына, уласнасць, закон, сваяцтва. Як не зразумець захапленне крытыка талентам Кузьмы

³ І. П. Чыгрын, *Крокі: Проза “Узвышша”*, Мінск 1989, с. 12. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Чорнага, амбітнасцю (у самым лепшым значэнні гэтага паняцця) тады яшчэ маладога празаіка, што выказана аўтарам манаграфіі надзвычай эмацыйна: *Які грандыёзны маштаб творчых задум! ...Каб так смела і адкрыта заявіць пра свае агромністыя творчыя намеры, ...патрэбна было быць упэўненым не толькі ва ўласных сілах, але адчуваць неабходныя перадумовы развіцця прозы, літаратуры ў цэлым* (25).

Першым творам, на якім засяроджваецца крытык, з'яўляецца раман Кузьмы Чорнага “Бацькаўшчына”. Услед за дакладным аналізам працаў папярэднікаў, І. П. Чыгрын звяртае ўвагу на выкарыстанне празаікам творчага досведу Максіма Гарэцкага. У прыватнасці, разглядае ўплыў галоўнага героя аповесці “Ціхая плынь” на вобраз Леапольда Гушкі. Пры гэтым даследчык слухна вызначае адрозненне між героямі з розных, хай нават не такіх далёкіх па часе, эпохаў, бо *сама эпоха не магла не ўнесці аднаведных карэктыў у трактоўку героя з народа. Калі Хомка – толькі ахвяра гістарычнага жыцця, то Леапольд Гушка ў значнай ступені ўжо асоба, барацьбіт, творца. Калі першы, нават не ўсведамляючы гэтага, гіне за чужую бацькаўшчыну, таму, што не мае свай, то другі, пры такіх жа ўмовах, ужо змагаецца за бацькаўшчыну для сябе, для такіх жа як сам* (33).

У гэтым і праявілася адметнасць “узвышаўскай” прозы, наватарства, што было абумоўлена новым часам, фармаваннем новай асобы, станаўленнем новых адносінаў між людзьмі. Асабліва, як падкрэслівае крытык, істотную ролю адыгрываў *бясспрэчны прыярытэт пошуку новага зместу для выяўлення новай формы мастацкага пазнання жыцця* (50). Бадай, самым яркім прыкладам такой літаратуры з'яўляецца раман Кузьмы Чорнага “Сястра”, які, па словах Янкі Брыля (на гэтую ацэнку звяртае ўвагу чытача крытык), мае адзнакі геніяльнасці. А ў тым часе гэты твор меў нямала негатыўных ацэнак. І нават стаў аб'ектам парадыравання. Падкрэслівалася, як надзвычай адмоўнае, захапленне аўтара падсвядомым, ірацыянальным, крытыкавалася, як беспадстаўнае, заглыбленне ў псіхалогію “нікчэмных” людзей, якія, быццам, не маюць ні мінулага, ні будучага. Былі папрокі нават у вузкасці кругагляду аўтара. Папрокі, безумоўна, несправядлівыя. Аналізуючы ўсе гэтыя ацэнкі, крытык прыходзіць да высновы, што *асноўнай прычынай недаацэнкі твора была абсалютызацыя біялагічнага пачатку ў творчасці Кузьмы Чорнага таго перыяду* (52).

І. П. Чыгрын прапаноўвае адметны, глыбокі і надзвычай цікавы аналіз твора. Ён ставіць пытанні: як зразумець, у чым сэнс, здавалася б, нелагічных паводзінаў, дыялогаў герояў. Робіць слухнае назіранне, якое ўсё расстаўляе на свае месцы: *У аснове сюжэтна-кампан-*

зіцыйнай пабудовы рамана ляжыць прынцып самаўсведамлення герояў праз вывучэнне іншых, найперш сяброў дзяцінства, паколькі ў іхнім жыцці, асабліва напачатку, было шмат агульнага (62). Дарогі, што ў нейкім часе зводзяць герояў, ізноў разыходзяцца. Але гэтыя сустрэчы накладваюць пэўны адбітак на душы людзей, дапамагаюць ім рухацца наперад. Асабліва цікава даследуецца вобраз галоўнай гераіні твора Мані. Пры гэтым крытык заўважае наступную адметнасць: спалучанасць у творы зацікаўлення псіхалагічным светам герояў і адначасова абагульненасцю гэтых вобразаў. Так, вобраз Мані змяшчае ў сабе не толькі жаночы пачатак (дзяўчыны, сястры, будучай маці), але яшчэ змяшчае, “растварае” ў сабе, сімвалізуе вобраз зямлі, дачкой якой яна з’яўляецца, вобраз бацькаўшчыны, праўды часу, праўды веку, наогул жыцця ў яго сённяшнім руху (66). Дыскусуючы з Алесем Адамовічам, які лічыў галоўным героем твора Вацю Браніслаўца, І. П. Чыгрын даводзіць, што менавіта вобраз Мані галоўны. Найперш пра тое сведчыць назва. Але не толькі. Гэтая асоба, калі можна так сказаць, усюдыісная. Гераіня, як адзначае крытык, прысутнічае літаральна на кожнай старонцы, і – калі ёсць і – калі няма на старонцы. Адчуваецца ў кожным слове другіх герояў. Яны ўсе пра яе думаюць, разважаюць, мараць, усе хочуць быць блізкімі да яе – і тыя, хто закаханы ў яе як жанчыну, і тыя, хто не закаханы, нават тыя, хто не знаёмы з ёю, не ведае яе. Думаючы пра Маню, героі па-сапраўднаму далучаюцца да жыцця (67).

Пэўная ўвага звернута крытыкам і на іншыя творы пражайка: раман “Зямля”, апавесць “Лявон Бушмар” і інш.

Высока, як хіба да таго ні адным айчынным крытыкам, ацэнена І. П. Чыгрынам творчасць Лукаша Калюгі, якому прысвечаны раздзел “Лукаш Калюга: ля вытокаў эпочнай прозы”. Гэты творца з той кагорты, якой мала давялося працаваць у літаратуры: усяго некалькі гадоў у вельмі юным веку. Крытык раскрывае адметнасць творчасці гэтага пражайка, што найперш палягае ў адметнасці адлюстравання чалавека, тым, што чалавек як аб’ект мастацкага даследавання ў Лукаша Калюгі па-своему вельмі аддалены ад суб’екта, які яго даследуе, ад самога аўтара, ад пісьменніка... Характарыстыка героя даецца тут, як ніколі дасюль у беларускай прозе, з улікам ацэнак, вывераных вековым вопытам народа (97). Адметныя і паводзіны ягоных герояў, што выклікана значнымі прычынамі. Лукаш Калюга ідзе сваім шляхам, не паўтараючы пошукаў папярэднікаў- “нашаніўцаў”, сярод якіх найперш Якуб Колас і Максім Гарэцкі, а таксама Кузьма Чорны. Яго прыкметна больш цікавіць жыццё як жыццё, як сама плынь, дзе выпадковасць

не толькі выпадковасць, а і заканамернасць, таму яна стільна ў яго творох браць на сябе значную абагульняльную ролю (98).

Крытыкам заўважана надзвычай актыўная творчая эвалюцыя празаіка. Актыўная, спешная, быццам жыло ў ім адчуванне, што часу вельмі мала, што патрэбна паспець сказаць сваё слова і сказаць па-свойму. Напрыканцы раздзела яшчэ раз падкрэслена тое, што паспеў зрабіць Лукаш Калюга, – абазначыў падкрэслена эпічны заход да жыцця як мастацкі прынцып (120).

Адным з першых звярнуўся І. П. Чыгрын і да творчасці Андрэя Мрыя. Прыкрытэт у стварэнні сатырычнай прозы крытык аддае менавіта гэтаму творцу, а не Кузьме Чорнаму ці Кандрату Крапіве. Аналізуючы аповесць “Запіскі Самсона Самасуя”, аўтар захапляецца смехавой культурай, у якой вылучаецца *смехавая сіла канкрэтных характарыстык, сіла асобнай фразы, асобнага слова ўрэшце* (125), падкрэслівае майстэрства стварэння камічнай сітуацыі, у якой галоўным камічным прыёмам з’яўляецца анекдатычны выпадак, казус.

Літаратуразнаўца падкрэслівае значнасць гэтага твора для ўсёй беларускай літаратуры. Андрэй Мрый, як слухна заяўляе аўтар, – стваральнік цікавай сатырычнай аповесці, які значна апярэдзіў сваіх наступнікаў. *Паводле сацыяльнай значнасці вобраз вядучага героя гэтага твора ў беларускай літаратуры стаіць, несумненна, у адным радзе з сатырычным вобразам галоўнага героя камедыі Кандрата Крапівы “Хто смяецца апошнім” Гарлахвацкага, створанага, аднак, на цэлых дзесяць гадоў пазней* (138).

Дзве апошнія манаграфіі І. П. Чыгрына рыхтаваліся даследчыкам даволі доўгі час, але былі выдадзены параўнальна хутка, за тры гады. “Рэальнае і магчымае: Проза Якуба Коласа” – гэта вельмі цікавае даследаванне літаратуразнаўцам прозы класіка, пачынаючы ад самых ранніх, гумарыстычных апавяданняў і заканчваючы трылогіяй “На ростанях”. Ацэнкі, зробленыя аўтарам, вызначаюцца заглыбленасцю ў сутнасць створанага пісьменнікам, а таксама непадробнай зацікаўленасцю гэтай творчай асобай. Гэта мае дачыненне і да апошняй манаграфіі. Адначасова гэта глыбокі крытычны падыход да прозы знакамітага аўтара. Ужо на пачатку, аналізуючы раннія апавяданні Якуба Коласа, даследчык падкрэслівае, што ў гэтых творах *асэнсаванне характараў наогул шмат у чым пераказальнае*⁴, ды

⁴ І. П. Чыгрын, *Рэальнае і магчымае: Проза Якуба Коласа*, Мінск 1991, с. 15. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

і зададзенасць сюжэтных ходоў тут відавочная, калі бачная фальклорная аднапланавасць, небагатая аргументацыя паводзін герояў. Але бясспрэчную мастацкую вартасць гэтыя творы, безумоўна, мелі. Яны атрымаліся *па-свойму цікавыя, з пункту ж гледжання развітых мастацкіх традыцый – самабытна-арыгінальныя нават* (17). Што наогул да “нашаніўскіх” апавяданняў класіка, то літаратуразнаўца адзначае жанравую разнароднасць гэтых твораў: гэта і ўзоры псіхалагічнага апавядання, творы бытавога плана, філасофскай зададзенасці, а побач – звычайныя замалёўкі, роздум з выпадку, спроба эпічнай формы аповеду, жанравая сцэнка, анекдот і інш. Мастацкія пошукі Коласа-празаіка палягалі ў кантэксце мастацкіх пошукаў усёй тагачаснай беларускай прозы, адным з лідараў якой ён, бясспрэчна, быў. А сутнасць гэтага працэсу, як лаканічна вызначае гэта І. П. Чыгрын, у тым, *каб сцвердзіць агульны наступ беларускага мастацкага слова* (32). З усіх шматлікіх набыткаў пісьменніка “нашаніўскай” пары крытык вылучае тры творы: “Нёманаў дар”, “У старых дубах” і “Малады дубок”. Аналізуе іх вельмі глыбока, падкрэсліваючы тую надзвычайную гармонію кампазіцыйнага ладу твораў і іх зместу, нечаканых, але адначасова заканамерных паваротаў у лёсах герояў, якімі вызначаюцца гэтыя творы. Нельга не згадзіцца з тым, што гэтыя апавяданні – творчая вяршыня Коласа дакастрычніцкага часу.

Менавіта І. П. Чыгрыну належыць па сутнасці першае, амаль не занегажаванае ні ў якія ідэйна-палітычныя працэсы прачытанне твораў класіка канца 10 – пачатку 20-ых гадоў, пачатковай паслярэвалюцыйнай пары, калі Коласу *належала вытрымаць самую жорсткую барацьбу за ўласную мастацкую самабытнасць* (62). Шлях мастацкага пераасэнсавання новай рэчаіснасці вывараўся празаікам тымі ж высокімі меркамі чалавечнасці, ад якіх ён не мог адмовіцца. Ягоныя героі, як падкрэслівае даследчык, маюць характар *зменліва-цяжучы, хаця ў той самы час і пастаянна-адзіны (адзінства супярэчнасцей), нават стабільна-акрэслены* (67). Колас не спяшаўся “перабудоўваць” сваіх герояў згодна з павевамі новага часу. Ён “дазволіў” ім любіць жыццё болей за барацьбу, за “веліч новых ідэалаў”. І адлюстраванне трагедыю гэтых людзей, бо тая эпоха была страшным часам, бо рэвалюцыя, сутнасць якой аўтар выразна выявіў у сімвалічнай назве аднаго з твораў – “Крывавае вір”, – гэта знішчальная бездань, якая зацягвае, не адпускае, нішчыць усіх, хто трапляе на яе шляху, калі асоба не жадае ісці ў адным (шэрым) шэрагу. Часта аўтар выкарыстоўвае магчымасці гумарыстычнай, сатырычнай прозы, але заўсёды праз смешнае ў гэтых творах праступае трагічнае.

Раздзел “На ўзроўні алегорыі” прысвечаны аналізу такога значнага не толькі ў спадчыне Якуба Коласа, але наогул у айчыннай літаратуры твора, як “Казкі жыцця”. Не надта выразная назва гэтага раздзела, але змест яго вельмі глыбокі. Ён пабудаваны ў традыцыйнай для даследчыка манеры з улікам усяго таго, што было зроблена папярэднікамі. Але галоўнае – сказаць сваё слова, данесці сваё разуменне класічнага твора, безумоўна, прысутнічае. Крытык адхіляецца ад спрошчаных трактовак гэтага вельмі складанага твора, на самым пачатку зазначаючы, што ідэйны змест твораў (у прыватнасці апавядання “Проціў вады”) *лёгка суадносіцца з асноўным канфліктам чалавечага сужыцця* (107).

Менавіта І. П. Чыгрын упершыню настойліва даказвае, што гэты твор патрэбна разглядаць *у комплексе, як твор адзіны, цэльны* (110), прыводзіць неаспрэчныя доказы таго, што менавіта так ставіўся да свайго твора Якуб Колас. Дыскутуючы з А. А. Лойкам, крытык слухна даводзіць, што першай з’яўляецца казка “Дудар” (1906 г.), а не “У балоце”, пра што і сёння чытаем у падручніку па гісторыі беларускай літаратуры. На жаль, і сёння казка “Дудар” выключана з выданняў з “цяжкай” рукі Кандрата Крапівы, які ўбачыў тут *нацыяналістычнае разуменне адносін паміж братнімі народамі – рускім, украінскім і беларускім* (113). Ніякага нацыяналістычнага зместу казка не мае. На жаль, найсціплыя праявы беларускага патрытызму заўсёды трактуюцца менавіта гэтак. А між тым менавіта ў гэтай казцы *трэба шукаць творчыя вытокі паэмы “Сымон-музыка”* (115). Выснова, зробленая літаратуразнаўцам пра тое, што “Казкі жыцця” *ўяўляюць сабой згустак філасофска-сацыяльных, маральна-этычных і іншых поглядаў пісьменніка на жыццё* (116), ні ў кога сёння не выклікае прэрэчання. Аўтар манаграфіі дазваляе сабе пэўную вольнасць, рэканструкцыю кампазіцыі ўсяго твора, абапіраючыся на змест, на час напісання асобных казак, не згаджаючыся з той, што прапаноўваецца выданнямі.

Завяршаючы свой цікавы роздум над “Казкамі жыцця”, І. П. Чыгрын прыходзіць да высновы, што яны *створаны не так асобным аўтарам, як самой шматвяковай гісторыяй беларусаў з тым, каб аднойчы, на самым важным перавале быцця народа, адшукаць пад прамом прафесійнага пісьменніка закончаную форму і змест, выліцца ў чаканым слове роздуму, дабра і гуманізму* (165).

Разгляд прозы Якуба Коласа літаратуразнаўца завяршае раздзелам “Прастора раманнай формы і трылогія “На ростанях”. І гэта зразумела, бо твор стаў не толькі адным з *найдасканалейшых тва-*

рэнняў (172) Коласа-празаіка, але і наступным, вельмі значным крокам яго мастацка-жанравых пошукаў. Гісторыя напісання твора, яго ўспрыняцце крытыкай, адметнасць жанравай прыроды, сістэма вобразаў – усё гэта даследуецца аўтарам. Праўда, у гэтай працы І. П. Чыгрын робіць “класічную” для беларускага савецкага літаратуразнаўства памылку, сцвярджаючы, што вобраз галоўнага героя – гэта *вобраз інтэлігента, што ўпершыню з’явіўся на старонках беларускай прозы* (186). Менавіта ён упершыню слухна дакажа, што прыярытэт у стварэнні гэтага вобраза належыць не Якубу Коласу, а маладзейшаму “нашаніўскаму” празаіку Максіму Гарэцкаму. І гэтая кніга, як на наш погляд, самая значная ў ягоным пяцікніжжы, стала апошняй літаратуразнаўчай працай І. П. Чыгрына.

“Паміж былым і будучым: Проза Максіма Гарэцкага” – гэта, бадай, самае поўнае і дасканалое прачытанне мастацкай спадчыны яшчэ аднаго згубленага і загубленага класіка беларускай літаратуры. Прачытанне, якое грунтуецца на новым (а ў тым часе ці не першым?), усведамленні, чым была “нашаніўская” літаратура наогул, кім былі тыя, каго савецкае літаратуразнаўства з лёгкай рукі Сяргея Палуяна падзяліла на “палаты”, што ўяўляла сабою знакамітая дыскусія 1913 года на старонках “Нашай Нівы”. Пра ўсё гэта даведваемся ў першым раздзеле манаграфіі “Далучэнне да плыні”. Асноўнае, адметнасць таленту, што характарызуе прыход у літаратуру Максіма Гарэцкага, даследчык характарызуе наступным чынам: ён *аказаўся неардынарным, а то і проста нечаканым, ва ўсякім разе не падобным да талентаў тых, хто так ці інакш паспеў заявіць пра сябе ў беларускай літаратуры да гэтага*⁵. Як імгненна раскрыўся гэты талент, якіх магутных вяршыняў ён дасягнуў, на якім высокім узроўні змог адлюстравачь глыбіні чалавечай душы, упершыню асэнсаванайшы драматычна-напружаны, а то і трагічны працэс раздваення душы асобы, якім убачыў Максім Гарэцкі мінулае нашага краю і прыадкрыў старонкі будучага – пра тое кніга І. П. Чыгрына.

Апошнія гады свайго жыцця І.П. Чыгрын прысвяціў паэзіі. Выдаў некалькі кнігаў, сярод якіх “Капез”, “Трыба”. Апошняя мае сімвалічную назву – “Люблю вясну”. У ёй адлюстравана тая вітальная аснова, што дапамагала жыць і заставацца асобай светлай, вартай нашай памяці.

⁵ І. П. Чыгрын, *Паміж былым і будучым: Проза Максіма Гарэцкага*, Мінск 1994, с. 30.

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony pracom literaturoznawczym Iwana Czygryna, którego główna uwaga koncentrowała się na początkowym etapie rozwoju prozy białoruskiej. Analizowane są jego rozprawy monograficzne, w których autor podkreślał przede wszystkim znaczny wpływ folkloru na kształtowanie się literatury ojczyzny, wskazywał na znaczenie w procesie literackim takich ugrupowań literackich, jak „Maładniak” i „Uzwyszsza”, jak również twórczości Jakuba Kołasa i Maksima Hareckiego.

SUMMARY

The article is devoted to the works of literatures by Ivan Petrovich Chigrin whose main focus of interest was concentrated on the Belarusian prose. The analysis comprises his monographs in which Chigrin emphasized significant influence of folklore on the formation of native literature and indicated the role of literary circles “Maładniak” and “Uzwyszsha” as well as Jakub Kolas’ and Maxim Harecki’s writings in the literary process.

Крысціна Папко

Брэст

**Філасофска-аксіялагічная прастора
аўтабіяграфічнай кнігі Уладзіміра Калесніка
“Доўг памяці”**

Кніга “Доўг памяці” У. Калесніка з самага пачатку задумвалася не толькі як спроба перадаць самыя значныя факты з асабістай біяграфіі, але, найперш, для таго, каб, вярнуўшыся ў думках да выпрабаванняў ваеннага часу, нагадаць пра *былы гераічны стан грамадства, народа*¹. Аўтар лічыў, што бязлітасна-аб’ектыўнае асэнсаванне падзей мінулай вайны ў аўтабіяграфічна-дакументальным жанры *ацверажае і лечыць*, што (...) *творы мастацтва ці публіцыстыкі, у якіх жыве здаровая народная праўда, засцерагаюць ад звіхаў, зрываў і спатырчакоў* (528). У. Калеснік быў упэўнены, што *ўсё залежыць ад таго, якую ідэю прапаведуе аўтар. Калі здаровую мараль чалавечага сужыцця і ўдасканалення, дык прапаведзь такая не перашкодзіць (...). Эстэтычна хваляюць толькі выдатныя і выключныя па сваёй напоўненасці маральныя ўчынкі*. Такім чынам, **звышлітаратурную задачу** сваёй прозы У. Калеснік бачыў у тым, каб кожны, задумаўшыся над маральнай асновай уласнага жыцця, прыйшоў да ідэі самаўдасканалення. І кніга “Доўг памяці” выконвае гэту звышзадачу – дапамагае чытачу *хвалявацца эстэтычна, перажываць, выяўляць характэрнае жыцця, цвярджаць яго каштоўнасць* (528).

Адкрыта заяўленая аўтарская пазіцыя на старонках твора дае магчымасць не толькі пазнаёміцца з цікавымі фактамі біяграфіі, людзьмі, з якімі звязаў лёс, але і дазваляе дастаткова ясна ўсвядоміць жыццёвае

¹ У. Калеснік, *Доўг памяці*, Брэст 2005, с. 528. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

крэда аўтара, яго маральна-этычныя прынцыпы. Аўтабіяграфічны герой не проста знаёміць чытача з асобнымі людзьмі, якія пакінулі след у ягоным жыцці: ён імкнецца даць дэталёвую распрацоўку вобразаў, выкарыстоўвае такія сродкі выразнасці як партрэт, аўтарскую характарыстыку, маўленне, аналіз учынкаў як галоўных, так і эпізядычных герояў. Людзям і падзеям У. Калеснік дае шчодрую і непасрэдную асабістую ацэнку, выказвае свой пункт гледжання, выяўляючы пры гэтым уласную жыццёвую пазіцыю.

Стыль У. Калесніка – сінтэз рамантычнай узнёсласці, міжвольнай пры вяртанні ў думках у маладосць, дзе так драматычна супаў час першага сапраўднага кахання з вайной, і цвярозага погляду на мінулае, што было перадумана і пераасэнсавана на працягу жыцця.

Як і многія пісьменнікі ў 60-ыя гады, У. Калеснік звярнуўся да тэмы вайны. Тут варта ўспомніць “Я з вогненнай вёскі”, кнігу, напісаную ў сааўтарстве з А. Адамовічам і Я. Брылём. У. Калеснік са сваімі сябрамі праз гэту кнігу ўвялі ў грамадскую свядомасць новае паняцце – народная праўда аб вайне. Аўтар разумеў, што многае з напісанага пра ваеннае мінулае, не вытрымлівае выпрабаванне часам, але ён быў упэўнены, што многае застанецца непарушным навечна. І “непарушнае” для У. Калесніка – гэта абарона Айчыны, вернасць каханню, сяброўству, ідэя самаўдасканалення асобы, шанаванне чалавека, захопленне велічнай стыхіяй прыроднай красы.

Часам у апавядальнай плыні біяграфічнай прозы рамантычная натура У. Калесніка перамагае ў ім рэаліста. Тады адкрытыя аўтарскія выказванні, рэмаркі, змяняюцца белетрызаванымі адступленнямі. У такія моманты біяграфічны герой кнігі прымушае чытача ўслухацца ў міжрадкоўе, каб зразумець пазіцыю аўтара. Так, напрыклад, на старонках кнігі У. Калеснік расказвае гісторыю пра свайго *знаёмага партызана Н.*, які *ўзяўся прыгадаць (...) партызанскія быліцы, рысуючыся перад моладдзю.*

Увайшоўшы ў раж, расказчык з пахвальбой прывёў жажлівы факт, як яго жонка ў часе блакады ўтаніла сваё немаўля. Пра той факт я ведаў, у свой час мы гаварылі пра яго, як пра жажлівую выключнасць, да якой могуць давесці чалавека нелюдзі. (...) Карнікі былі блізка, а дзіця галоднае крычала, наклікала смерць на ўсіх. А ўсе хацелі жыць...

Выпадак, як на тыя ваенныя часы, жажлівы, а бацька таго дзіцяці, які сам быў у тым панічным гурце, расказваў пра ўсё без скрухі, як бы гэта быў гераічны ўчынак, а яму і яго жонцы належыць за гэта ўзнагарода (528–529).

Мы не знойдзем адкрытага асуджэння паводзін былога партызана аўтарам-апавядальнікам, хаця выразы *рысуючыся перад моладдзю; увайшоўшы ў раж; з пахвальбой прывёў жажлівы факт* ужо ўтрымліваюць маральную ацэнку. У. Калеснік, які зведаў усе жахі вайны і вельмі крытычна, як бязлітасны максімаліст, ставіўся да асабістых жыццёвых памылак, разумеў, што чалавек у трагічных абставінах часта падпарадкоўваецца найперш *жывёльнаму страху* і паніцы, а не маральным прынцыпам. Таму аўтар не бярэцца даваць гэтай сітуацыі адназначную маральна-этычную ацэнку, а разумее яе як *выключнасць, да якой могуць давесці чалавека нелюдзі*, гэта значыць вайна.

Эмацыянальная аснова “Доўга памяці” – успаміны аб перажытым, пераважна аб вайне, і аксіялагічны роздум аб незваротным. Псіха-эмацыйны вопыт аўтабіяграфічнага героя дазваляе яму стварыць непаўторную па эмацыянальна-эстэтычнай напоўненасці мастацкую тканіну твора, асновай для якой паслужылі рэальныя жыццёвыя падзеі. Уласна-біяграфічныя параметры кнігі выклікаюць у чытача павагу і давер, ствараюць уражанне пранізлівай асабістай праўдзівасці ў адлюстраванні ваенных падзей 1941–1945 гадоў, у якіх давялося ўдзельнічаць апавядальніку. “Доўг памяці” народжаны аб’ектыўнымі прычынамі: неабходнасцю падзяліцца з чытачом тым, што было некалі асабіста перажыта і назаўсёды засталася ў памяці і сэрцы, а разам з тым, яшчэ раз, ужо з вышыні пражытых гадоў, аб’ектыўна асэнсаваць маральна-этычны досвед – як асабісты, так і агульначалавечы, вынесены з драматычна-складанай плыні жыцця.

Тэма вайны, трагічна апаленага вайной юнацтва, чалавека на вайне – адна з цэнтральных ў творы. Вобраз вайны на старонках кнігі – абагулена-абстрактны: вайна для У. Калесніка – разбуральная, выключна жажлівая стыхія, пачвара, якая знішчае на сваім шляху ўсё лепшае і пазітыўнае, і найперш – лепшых, дарагіх аўтару людзей. У. Калеснік не імкнецца перадаць вырашальныя моманты падпольнага і партызанскага руху, уласнага і народнага супраціўлення фашызму. Яго вабяць асобныя, выключныя эпізоды партызанскага жыцця, у якіх раскрываліся характары людзей, іх патрыятычныя і маральна-этычныя каштоўнасці. Героі прозы У. Калесніка – рэальныя, звычайныя людзі, якіх вайна неаднаразова ставіць перад складаным выбарам: вымушае пераглядаць і асэнсоўваць нанова свае маральныя прынцыпы і жыццёвае крэда. Гэта цэлае пакаленне заходнебеларускай моладзі, перад якім паўстаў выбар: ці затаіцца, перача-

каць навалу, ці аказаць акупантам супраціўленне, са зброяй змагацца супраць ворага. У большасці сваёй сябры і таварышы У. Калесніка – людзі сумленныя, праўдзівыя, моцныя духам і шчодрыя сэрцам, пераважна юнацкага ўзросту, якія ўражваюць чытача сваёй верай у чалавека і перамогу (Васіль Пазняк, Коля Парэцкі, Сцяпан і Косця Балабановічы, Іван Клаўсуць, Лёва Васілеўскі і інш.): *Мы верылі ў перамогу свабоды над няволяй, чалавечнасці над людаедскай апантанасцю паталагічнага азвярэння пачвар (...) у нас расла партызанская вера ў сваю ўдачлівасць, дружба з цёмнаю ночкай, прафесійныя звычкі начных сутычак, адчуванне непераможнасці* (526). Аўтар невыпадкова для вызначэння антыгуманнай сутнасці вайны выкарыстоўвае такі ёмісты і экспрэсіўны выраз – *людаедская апантанасць паталагічнага азвярэння пачвар*. Не раз на старонках кнігі, апісваючы ваенныя падзеі ці асабістыя пачуцці, У. Калеснік параўноўвае чалавека на вайне з жывёлай (у дачыненні да ворага – пачварай), бо і сам аўтабіяграфічны герой адчуваў “жывёльны страх”, статкавы інстынкт (*паніку, якая ахоплівае масы, а ты не можаш устаяць*), навучыўся па-звярынаму адрозніваць начныя шолаті, стаў востра бачыць у цемнаце. Аўтар праўдзіва расказваў чытачу аб тым, што гэтыя пачуцці былі знаёмыя і яму, а таксама пра пачуццё ганьбы, якое насцігала героя кожны раз *пасля таго, як міне страх*. Аб тым, што герой-апавядальнік быў чалавекам з высокімі маральна-этычнымі якасцямі, які глыбока спасцігнуў і адчуў на сабе ўсе жахі вайны, сведчыць і той факт, што асабістай нянавісці да ворага ён не адчуваў, а забойства немца успрымаў як жахлівую непазбежнасць, *як падзею, якая павінна вярнуць нейкую страчаную раўнавагу жыццю, аднавіць яго гармонію, парушаную справядлівасць*. Трупы забітых людзей былі для яго *жахлівай і нязноснай праявай*, і іх выгляд не прыносіў яму ніякага маральнага задавальнення, а той немец, якога забіваў ва ўяўленні, (...) *не меў трупа*. (...) ён ператварыўся ў нешта бязважкае, нематэрыяльнае (...), у дым, пару ці празрыстую субстанцыю, ён пераставаў проста жыць на маёй зямлі (528).

Аўтар-апавядальнік пераканаўча сцвярджае антыгуманную сутнасць вайны, ён верыць, што нават у самых складаных жыццёвых абставінах, нават калі побач смерць, здрада, распач, можна і неабходна заставацца *Чалавекам*. Аўтабіяграфічны герой У. Калесніка ўпэўнены ў тым, што перамога над фашызмам была магчыма толькі дзякуючы вернасці грамадзянска-патрыятычным ідэалам – гэта ў кнізе ён называе *гераічнымі станам грамадства*.

Да спрадвечных ідэалаў і каштоўнасцей чалавечага быцця адносіць У. Калеснік і *каханне* – *ідэал, які гарантуе паўнату асабістага ішчасця* (118). У сувязі з гэтым сярод мноства дакументальна-мастацкіх вобразаў кнігі выключную маральна-эстэтычную ролю адыгрывае вобраз Зіны Маслоўскай. Эмацыйна-непасрэдна апісвае яе герой-апавядальнік: дзяўчына паўстае перад чытачом рэальнай, зямной і рамантызаванай – шчырай, сумленнай, узнёслай натурай і *духоўнай вартасцю* аўтара. Зіна адразу выклікае сімпатыю і нават захапленне яе знешняй і ўнутранай гожасцю, паводзінамі. Трапна падабраныя метафары і эпітэты дапамагаюць чытачу разам з аўтарам любавання *прыгожай дзяўчынай, здаровай і зграбнай, якая хараша, спорна ідзе, лёгка і спрытна нешта робіць рукамі*. У. Калеснік упэўнены, што сярод сябровак Зіна Маслоўская была *самай выдатнай, выключнай* і, больш таго, *дасканалай асобай*. Вобраз Зіны, несумненна, адзін з самых яркіх сярод тых, што мы сустракаем на старонках твора. У. Калеснік з асаблівай пяшчотай успамінае аб ёй, да драбніц перадаючы не толькі знешнасць, але і характар сяброўкі, прычым, робіць гэта таленавіта, з вялікай сардэчнай цеплынёй. І вобраз дзяўчыны сапраўды “ажывае”, выклікае захапленне і ў чытача, для якога яна, як і для аўтара, становіцца своеасаблівым маральна-эстэтычным ідэалам. Аўтар-апавядальнік лічыць, што сапраўднае каханне раскрывае ўнутранае багацце асобы, яе духоўнасць, жаданне дасканаліцца душой, у сітуацыі маральнага выбару вымушае быць годным і патрабавальным да сябе. Вось як ён піша аб гэтым:

(...) чым больш мацнела наша дружба, тым вастрэй даймалі мяне хібы майго характару, няроўнага, анархічна-капрызнага. Я рабіў вялікія намаганні, каб авалодаць сабой, кантраляваць настраёнасць, трымацца разважней, абыходзіцца далікатней з сяброўкай, чыёю дружбаю даражыў. Іншы раз мне здавалася, што я стаў лепшым, потым зноў, што ніколі не дацягнуся да такой культуры перажыванняў, якая патрэбна, каб не рабіць Зіне крыўды (...) (112).

Менавіта культура перажыванняў была для У. Калесніка адным з самых важных маральна-этычных крытэрыяў і паказчыкаў гарманічнасці і дасканаласці асобы. Філасофска-ацэначная рэфлексія аўтара пабудавана па наступнай камунікатыўнай схеме: Я – Яна – Мы – Усе. Так, апавядаючы пра свае адносіны з Зінай, герой-апавядальнік найперш глыбока і крытычна аналізуе асабістыя учынкi і пачуццi, стараецца зразумець тое, што хвалюе сяброўку, яе жыццёвыя каштоўнасці. Ствараючы асабістую мадэль ідэальных стасункаў па-

між мужчынай і жанчынай, аўтар намагаецца спасцігнуць і гармонію агульначалавечых адносін.

Для аўтара каханне было пачуццём, якое не толькі “акрыляла”, але і натхняла на самапазнанне, самаўдасканаленне і самарэалізацыю і не толькі ва ўзаемаадносінах, але і ў шырокім грамадскім плане: *Мы хацелі напоўніць гэты свет святлом пазнання, упрыгожыць высокімі пачуццямі, умацаваць працай і аздобіць сумленнасцю* (118). Так, паводле аўтарскіх маральна-этычных крытэрыяў, для таго, каб жыццё чалавека было напоўнена гармоніяй, яно павінна быць заснавана, найперш, на *святле пазнання, на высокіх пачуццях, працы і сумленнасці* – толькі тады яно набудзе сэнс і прынясе карысць чалавеку і грамадству.

Пачуццё патрыятызму, любоў да Радзімы – важны маральна-этычны крытэры, які можа глыбока характарызаваць асобу, яе ўнутраны свет, аксіялагічныя ўяўленні. Дыяпазон калеснікаўскіх каштоўнасных ідэалаў пашыраецца праз багатыя, разгорнутыя і поўныя жыцця апісанні прыроды, якія выконваюць важную ідэйна-сэнсавую ролю: паглыбляюць індывідуальна-эмацыянальнае гучанне твора, дапамагаюць пранікнуць у светаадчуванне героя, спасцігнуць і ацаніць яго багаты духоўна-эстэтычны вопыт, у якім важнае месца займаюць вечныя і ўніверсальныя правы быцця.

Аўтар, як сапраўдны мастак слова, апісвае родную прыроду праз багацце фарбаў і гукаў, ды апісвае так, што і чытач міжвольна трапляе ў чароўны свет наднямонскіх краявідаў, любуючыся імі разам з мастаком-апавядальнікам. Калеснікаўскія пейзажы здзіўляюць трапнасцю слова, эстэтычнай згарманізаванасцю, захапляюць сваёй дакладнасцю. Часам яны плаўна пераходзяць у лірыка-філасофскія адступленні, але заўсёды гарманічна ўплятаюцца ў мастацкую плынь твора, дазваляючы чытачу яшчэ глыбей спасцігнуць псіхалагізм мастацкага светабачання аўтара. Пейзажныя замалёўкі ў У. Калесніка дакладныя, могуць здацца праз меру дэталізаванымі і падрабязнымі, можа, крыху эстэтызаванымі і ідэалізаванымі. Але гэта, на нашу думку, выклікана тым, што аўтар, як сапраўдны эстэт, імкнуўся абудзіць у свайго чытача лепшыя пачуцці, звярнуць яго ўвагу на тое, што іншаму здаецца паўсядзённым і звычайным, што можа стацца незаўважаным, а для героя-апавядальніка з’яўляецца вельмі важным і блізкім.

Яшчэ адной важнай вызначальнай рысай калеснікаўскіх пейзажаў з’яўляецца іх поліфанічнасць – надзвычай гарманічны сінтэз гукаў, фарбаў, пачуццяў. Так, аўтабіяграфічны герой У. Калесніка асабліва любіў назіраць за прыродай падчас узыходу і захаду сонца:

Усе ранкі і вечары, усе ўсходы і захады сонца былі мае, усе да аднаго. Я любавалася няўлоўнымі пераходамі колераў на небе і на зямлі, сачыў за містэрыяй усходу, хацелася запамятаць самы дзівосны момант, калі белы, як малако, туман румяннца, ружавее, наліваецца святлом і колерам, становіцца паўпразрыстым і пачынае прыадкрываць таямнічыя сілуэты дрэў, лясных кудзёрак і балотных зараснікаў лазы і алешніку. Сціплыя прастакаватыя вольхі з іх шэра-зялёным панылым лістам цяпер стаялі, як прынцэсы, прыбраныя на вяселле, акутаныя далікатнымі вэлюмамі з доўгімі шлейфамі, што паднімаліся з нізін, з азярынак, дзе шапталіся палахлівыя дзікія качкі. (...) Імгненні хараства няўлоўныя, недасяжныя, хімерныя, як хвалі – набягаюць і прабягаюць, наплываюць і знікаюць. Застаецца толькі свет. Зменлівы, таямнічы, прыгожы, нявычарпаны ў сваёй красе і гэтаю нявычарпанасцю прывідлівы, страшнаваты (537–538).

У такіх эмацыянальных і па-мастацку змястоўных апісаннях прыроды выяўляецца надзвычай багатая, выключна таленавітая і ўзнёслая асоба аўтара, які, як мастак, перадае самыя тонкія адценні колераў у сваім пейзажы. Для У. Калесніка ўсход сонца – гэта таямнічая містэрыя колераў, фарбаў, гукаў і пачуццяў, падчас якой абуджаецца *зменлівы, таямнічы, прыгожы, нявычарпаны ў сваёй красе свет*. Краса роднай зямлі для аўтара – неспазнана велічная, *невыварпанальная, ён любуецца ёй, сочыць, хоча запамятаць кожнае імгненне хараства*, каб у любы момант жыцця мець магчымасць узнавіць яго ў памяці і чэрпаць з успамінаў хваляючую эстэтычную асалоду і душэўную гармонію.

Эстэтызаваныя пейзажы перадаюць аўтарскае адчуванне хараства, красы, у тым ліку і непаўторнага хараства мірнага жыцця, якое парушыла пачвара-вайна. У падтэкставай плыні калеснікаўскага апаведу вечная і велічная краса прыроды супастаўляецца жахам, разбурэнням, смерці, якія прынесла вайна. Гэта надзвычай паглыбляе драматызм светаўспрымання героя, увогуле драматычна-ўзрушаны пафас усёй кнігі.

У. Калеснік упэўнены, што толькі праз захаванне глыбіннай генетычнай сувязі чалавека і прыроды: *праз любаванне хараствам, здольнасць адчуваць, браць асалоду ад жывых колераў* можна аднавіць і захаваць унутраную гармонію, атрымаць *адпушчэнне віны, наталіць адабраную і засмяглую здольнасць душы*.

У сваёй прозе У. Калеснік па-новаму, аналітычна асэнсоўвае і праблему сацыяльна-грамадскага бытавання беларусаў-заходнікаў: *З першых дзён я адчуў, што такое маёмасная непаўнацэннасць і нацыянальная іншасць* (78). Так, аўтар успамінае, што ў гімназіі панскае, польскае, элітарнае не толькі сцвярджала сваю перавагу над

мужыцкім, але станавілася мэтай навучання і выхавання (...). Мы павінны былі стаць над мужыцкім, тамскім, плябейскім, а ўрэшце і над рэгіянальным беларускім і падняцца да панскага, высокага, польскага (78). Гэты адрыв ад вёскі, роднай глебы аўтабіяграфічны герой У. Калесніка ўспрыняў як здраду і вырашыў (...) пратэставаць, змагацца супраць уціску і пагарды майго народа, абараняць мужыцкае асяроддзе, перад якім быў у пажыццёвым даўгу чэсці. З даўгоў вынікалі абавязкі (79).

Маральна-этычнае аблічча асобы У. Калесніка паўстае перад чытачом у выразных характарыстыках: развітае пачуццё нацыянальнай годнасці і патрыятычнай самапавагі, глыбокая сумленнасць, крытычнае стаўленне да ўласных учынкаў, іх заглыблены аналіз. Вучоба ў польскай гімназіі не прывяла да здрады роднаму народу, вёсцы, бацькам, а ўмацавала перакананне ў неабходнасці абараняць нацыянальную годнасць. *Пажыццёвы доўг чэсці* У. Калеснік сплаціў не толькі праз свой адкрыты пратэст супраць уціску народа, дабраахвотны ўдзел у ваенных падзеях 1941–1945 гадоў, але і праз шматгадовую ахвярную літаратурна-адукацыйную працу на карысць Радзімы.

Герой-апавядальнік расказвае чытачу і аб тым, што сярод гімназістаў-палякаў былі не толькі такія, што кпілі і здэкаваліся з беларусаў, але і “ветлівыя”, “далікатныя”, якія зычліва ставіліся да ўсіх людзей. Гэтая тэма на старонках твора набыла пераканаўчае аналітычнае асэнсаванне. Выказваючы свае адносіны да даваеннага жыцця вяскоўцаў-заходнікаў, У. Калеснік расказвае хвалючую праўду, не навязвае свайго бачання, прапаноўваючы чытачу самастойна рабіць высновы. Пазіцыю самога апавядальніка ў дачыненні да даваенных адносін паміж беларусамі і палякамі дапамагаюць выявіць дасціпныя народныя прыказкі: *Пан – г...ом напхан, а Мужык на бізун прывык; За аднаго бітага сем нябітых даюць, ды і то не бяруць; Што кажух, то не вата, што зацірка, то не гарбата.*

У. Калеснік шырока ўвёў у апавядальную плынь фальклорны матэрыял роднай сіняўска-слабадскай акругі, эстэтызаваў яго сваім досведам, чым надаў біяграфічнай прозе надзвычайную самабытнасць, жывасць і сакавітасць. Выдатнае веданне фальклору родных мясцін, удалае выкарыстанне песеннага матэрыялу, мянушак, мясцовай гаворкі дазволіла аўтару стварыць шэраг яркіх, эстэтызаваных вобразаў (дзядзька Уладзік, Саша Васілеўскі, маці і бацька, сястра Маруся, айцец Віталі Жалезняковіч і інш.). У. Калеснік, як глыбока дасведчаны гісторык і філолаг, які ведае сапраўдную каштоўнасць фальклору, у якім заключаны эстэтыка і аксіялогія сялянскага быту, разважае пра

народны пласт жыцця, у тым ліку пра этнічныя асаблівасці Сіняўскай Слабоды.

Кніга і распачынаецца паданнем аб тым, як узнікла родная вёска аўтара. Апавядальнік расказвае, што Сіняўскую Слабоду заснавалі *выселеныя князем Радзівілам буяныя, непакорныя мужыкі, на якіх не было ніякай управы* (6). Увядзенне народнага падання ў мастацкую плынь надае твору ўрачыстае і нават быліннае гучанне, інтрыгуючы чытача працягам гісторыі пра непакорных, але прадпрымальных і працавітых мужыкоў. Паказальным у гэтым плане з’яўляецца вобраз хроснага аўтабіяграфічнага героя – Сашы Васілеўскага, *кемнага да работы вазака і плытніка*. Ён, піша У. Калеснік, выдатна ведаў і спяваў мясцовыя песні, быў дасціпным субяседнікам, вясёлым сябрам, сапраўдным “сіняўскім хлопцам”. Саша ўмеў не толькі весяліцца і забаўляць іншых, але і шчыра працаваць. Невыпадкава ўведзена ў мастацкую тканіну твора любімая песня хроснага. Багатая выяўленчай эстэтыкай, надзвычай лірычная і пявучая, народная песня характарызуе і Сашу як чалавека з чулай, узнёслай душой, багатым унутраным светам:

Ой у лузе, лузе
Каліна стаяла,
А на той каліне
Зязюля кувала.
Зязюля кувала,
Усю праўду казала,
І хлопцам-малойцам
Перамену дала.

З замілаваннем успамінае У. Калеснік і сястру Марусю, якая ў далёкім дзяцінстве супакойвала яго пацешкай, у якой таксама закладзены глыбокая народная мараль і эстэтыка. У ёй паэтызуецца сямейнасць, працавітасць, гаспадарлівасць: новая татава хата з урадлівым садом, пчаліным узяткам, агародам – своеасаблівы сялянскі рай.

Кую, кую пятку.
Мы педзем к татку,
А ў нашага татка
Новая хатка.
І садок, і мядок,
І цыбулькі градка.

Шырока ўводзіць аўтар у твор прыказкі і прымаўкі, прастамоўныя выразы (мянушкі), у якіх выяўляюцца народная этыка, эстэтыка, по-

гляды беларускага народа на жыццё, заканамернасці яго ўладкавання: Запас бяды не чыніць; З аднаго вала дзве шкуры не бяруць; прыгарка, пячура, смаршчок, бабскі патурай, глінамес і інш. Цікава расказвае У. Калеснік, прафесійны філолаг і знаўца народнага жыцця, пра паходжанне прозвішчаў і варыянты імён: *Распадобненыя імёны выяўлялі яшчэ індывідуальныя характары ўладальнікаў, напрыклад, самае папулярнае імя Іван у нашай вёсцы мела такі веер мадыфікацый: Іван – гэта нехта салідны, Іванко – так сабе, Іваначко – благоўце ці блазан. (...) Біблейскае імя Іосіф давала такія варыянты: Ёсін, Язэп, Язэбко, Джэп, Язэбачко, Юзік, Юзічак* (34–35).

Фальклорныя, вяскова-бытавыя элементы народнай гаворкі ва У. Калесніка выконваюць своеасаблівую арнаментальную функцыю, а разам з тым надаюць прозе непаўторнасць, самабытнасць, уносяць адметны каларыт у мастацкую тканіну прозы. Фальклорныя матывы былі для У. Калесніка не толькі формай выражэння думак і пачуццяў, але і своеасаблівым мастацкім прыёмам спасціжэння характава, прыгажосці беларускага народа, яго маральных, этычных і эстэтычных прынцыпаў, сцвярджэння яго нязменнай каштоўнасці, важнасці.

У. Калеснік – таленавіты літаратар і мыслар, ён цудоўна ведаў народны фальклор і сам з’яўляўся яго носьбітам. Невыпадкава ён шырока выкарыстоўвае фальклорныя элементы, у якіх заключаецца не толькі народная этыка, эстэтыка і мараль, але і своеасаблівая народная экзистэнцыя. У. Калеснік дакладна ведаў, што, паводле беларускай народнай філасофіі, чалавек можа быць шчаслівым толькі тады, калі валодае не толькі фізічным, але, найперш, маральным здароўем, калі ў сваім жыцці строга прытрымліваецца няпісаных хрысціянскіх і народных традыцый і патрабаванняў.

Творчае выкарыстанне фальклорных адзінак у творы раскрывае перад чытачом не толькі непаўторны свет народнай мудрасці і эстэтыкі, але і духоўна-этычнае аблічча аўтара, які дакладна ведаў і разумеў быццёна-аксіялагічны патэнцыял народнай творчасці, закладзеныя ў ёй маральна-этычныя прынцыпы, якія сцвярджаюць прыярытэт вечных каштоўнасцей – сумленнасці, працавітасці, шчырасці, узаемадапамогі і г.д., – вучаць, найперш, вельмі моцна і дасканала адчуваць прыгажосць і радасць быцця.

На старонках кнігі У. Калесніка мастацкая праўда не разыходзіцца з праўдай жыццёвай. Прычым паняцце “жыццёвая праўда” для аўтара надзвычай ёмістае і шматграннае, і ў ім важнае месца адводзіцца маральна-этычным складнікам людскога сужыцця. Сам аўтар прызнаецца ў эпілогу, што асноўнай задачай твора было не проста расказаць

пра антыфашыскае падполле, першыя дні акупацыі і два гады партызанскай барацьбы, а расказаць *пра вопыт душы і межы пачуццяў, пра выключныя па сваёй напоўненасці маральныя ўчынкі, іх сапраўднае хараство* (527).

Аўтабіяграфічны герой – таленавіты, сумленны, маральна патрабавальны да сябе чалавек, які да жыццёвых праяў падыходзіць з высокімі маральна-этычнымі патрабаваннямі. У. Калеснік на старонках кнігі “Доўг памяці” неаднаразова гаворыць пра пачуццё віны перад сябрамі, якія загінулі падчас ваенных падзей, пераконвае: тыя, хто выжыў, *павінны жыць інакш, (...) не так вольна, не так бяспечна і самаўпэўнена. Усё жыццё аўтабіяграфічны герой жыў пад двайным позіркам уласнага і іхняга сумлення. У. Калеснік упэўнены, што кожны, хто застаўся жыць – у неаплачаным даўгу перад загінуўшымі і павінен жыць не толькі за сябе, але і за іх. Больш таго, каб сплаціць доўг, жыццё гэта павінна быць узорным. Таму адзінымі і бяспрэчнымі эталонамі маралі і этыкі для У. Калесніка былі вера ў дабрыню, справядлівасць і праўду. “Доўг памяці” – гэта вопыт душы, пашаноты перад памяццю, паклон і доўг сябрам, якога не ў сілах, не ў стане да смерці сплаціць, бо доўг гэты – іх жыццё* (547).

STRESZCZENIE

Artykuł jest poświęcony analizie książki wspomnieniowej znanego białoruskiego literaturoznawcy Władzimira Kaleśnika „Dług pamięci”, której największa wartość zawarta jest w ukazaniu człowieka trudnej, wręcz dramatycznej epoki, jego życiowego doświadczenia, dążenia do samoidentyfikacji, duchowego i moralno-etycznego rozwoju wbrew schematyzmowi ideologii. Pojęcia kluczowe: wartości aksjologiczne, pozycja autorska, doświadczenie psycho-emocjonalne, kryterium moralno-etyczne, zasada moralna.

SUMMARY

The article deals with the book of memoirs of the famous Belarusian literary critic Vladimir Kolesnik, “Lest We Forget”, the greatest value of which is the human drama in man’s self-reflection at difficult times, his experience of identity, spiritual, moral and ethical growth of the individual against schematic ideology.

ФАЛЬКЛАРЫІСТЫКА

Іна Швед

Брэст

Міфасемантыка беллага колеру
ў традыцыйнай карціне свету беларусаў

У традыцыйнай карціне свету беларусаў, як і многіх іншых народаў, белы колер у бальшыні выпадкаў звязаны з цэлым шэрагам колераў светлых тонаў і проціпастаўлены чорнаму (які, адпаведна, абавязна п'ёмныя колеры) ці чырвонаму колеру. Белы колер найбольш семантычна нагружаны ў *традыцыйнай карціне колераўспрымання* і прэзентуе самую багатую семантыка-сімвалічную парадыгму. У беларускай мове канцэпт “белы” фігуруе пры ўтварэнні назваў фізіягеаграфічных рэалій (лексікі флоры і фаўны), разнастайных локусаў, антрапаморфных назваў, намінацый прадметаў хатняга начыння, працэсаў і месцаў, звязаных з адбелваннем і інш. Згадаем, да прыкладу, мянушкі *Бяляй* ‘чалавек з белым тварам або з белымі валасамі’, *Бялан*, *Бялко* ‘чалавек са светлымі або сівымі валасамі’, *Бельчонкі* – нашчадкі чалавека па імені-мянушцы *Белы* або *Белька*¹; *беліца* ‘балота верхавога тыпу з белым мохам (урочышча Беліцкае балота каля Рагачова); *бельнік*, *белішча*, *белівічышча* ‘месца (звычайна на сенажаці), дзе беляць палотны’; *белюга* ‘белаватая, неўрадлівая, сівая зямля, падзоліца’; *белька* ‘невялікае, перасыхаючае летам балотца сярод лесу’, ‘забалочанае нізкае месца’; *белка* ‘нягрукое недрывістае верхавое балота, якое зарасло травой, пурхоўкамі, рэдкім крывым драбналесем’. Беларускія мясцовыя геаграфічныя тэрміны, якія ўключаюць найменне “белы”, маюць значэнні 1) ‘чысты, празрысты, дадатны’ (пра ваду без прымя-

¹ В. П. Лемцюгова, *Топонімы распаўсюджаны*, Мінск 2008, с. 81–82.

сей), параўнаем: *Белаводы* – прыток р. Прыпяць, вёскі *Белая, Белая Дуброва, Белая Лужа*; 2) ‘светлы, белаваты’ (пра балотную расліну з белымі пушыстымі кветкамі, пра пухоўку з рагозавых) – параўнаем назвы: *Белае балота* каля в. Клінск Калінкавіцкага р-на (ад расліны пушыцы), балота *Белуноша*, урочышчы *Белакор, Белакор’е* (ад большасці бярозы ў змешаным лесе) каля в. Загорыны Мазырскага р-на, павет *Белалескае* (раней Беразнякі), возера *Белае* (паводле тыпу вадаёму з чыстай вадой, не як на тарфяніках), паша *Бела лаза* (каля в. Мачуль Столінскага р-на). Характэрна, што *беллю* часта называюцца балоты, нізіны, даліны, у якіх стаіць вада. Звернем увагу на тое, што для намінацыі непарасыхаючых вадаёмаў з “жывой”, цякучай вадой выкарыстоўваюцца словы, утвораныя ад наймення “красны”². Цікавае спалучэнне апазіцыйных колераў прадстаўлена ў назве балота *Белкі Чорныя* (Жыткавіцкі р-н)³.

Што да азначвання жывёлы белым колерам, то паводле Т. Вендзінай, ён часцей выкарыстоўваецца для намінацыі менавіта свойскай жывёлы, у тым ліку ў мянушках жывёл. Чорны ж колер дамінуе ў назвах птушак, пераважна дзікіх, і значна радзей ён прадстаўлены ў назвах жывёл, прычым, што цікава, у адрозненне ад функцыянальнасці белага колеру, гэта не свойскія, а дзікія жывёлы; са свойскімі жывёламі і птушкамі чорны колер звязаны толькі праз мянушкі, параўн.: *чарнуха* ‘мянушка чорнай каровы ці курыцы’⁴. У дадзеным выпадку актуалізуецца ўзаемасувязь членаў апазіцый “белы/чорны” і “свой/чужы”, прычым з белым колерам звязваецца сема ‘свойскі’, а з чорным – ‘дзікі’, што можа мець ацэначнае значэнне. Семантыка-сімвалічная парадыгма колеру, як слухна ўказвае Т. Вендзіна, значна ўскладняецца, калі ад намінацый пачуццёва-матэрыяльных мы пераходзім да намінацый ідэальных, у якіх колер набывае новую – сімвалічную функцыю. З белым колерам часцей звязваюцца семы ‘добры’, ‘вольны’, ‘чысты’⁵.

У сімвалічнай сферы традыцыйнай культуры карэляцыя ‘белы’ – ‘чорны’ (‘светлы’ – ‘цёмны’) уваходзіць у эквівалентны рад з парамі ‘добры’ – ‘дрэнны’, ‘мужчынскі’ – ‘жаночы’, ‘жывы’ – ‘памёрлы’. Магчыма суаднесенасць паводле прыкметы ‘белы’ – ‘не белы’, і тады белы

² І. Я. Яшкін, *Слоўнік беларускіх мясцовых геаграфічных тэрмінаў: Тапаграфія. Гідралогія*, Мінск 2005, с. 364.

³ Там жа, с. 93–94.

⁴ Т. И. Вендина, *Семантико-символическая парадигма цвета в контексте словообразования*, “Etnolingwistyka” 2000, nr 12, s. 197.

⁵ Там жа, с. 198–199.

колер, матываваны прыкметай ‘ясны, светлы, чысты’, можа абазначаць сакральнасць, чысціню, плоднасць, святло⁶. Беларусам, як і іншым славянам, уласціва ўяўленне пра “царства цемры” як пра замагільны свет, негатыўна ацэнены, які проціпастаўлены пазітыўна асэнсаванаму “беламу свету”. *Белы свет – наш, гэты свет, і ён проціпастаўлены таму, не-белама свету, як дзень – ночы, святло – цемры. На такой кантрастыўнасці пабудавана логіка многіх магічных тэкстаў, у прыватнасці замовы ад хваробы вачэй: Маладзік малады, у цябе рог залаты, табе на сіяння, а мне на здароўя; табе цёмныя ночы, а мне светлыя вочы*⁷. Увогуле ў беларускай замоўнай традыцыі для выявы вобразу верхняга яруса светабудовы выкарыстоўваюцца такія становячы афарбаваныя колеравыя і светавыя эпітэты, як *белы* (свет), *ясны* (месяц, сонца, зоры). Прыкметай белага колеру ‘ясны, светлы, чысты’ матываваны таксама выраз *белы дзень*. Згадаем, да прыкладу, “Молітву на сон градушчы” з адзначаным выразам: *Сладкого сна, спаць до белаго дня. Перысцерэжы цебе, Господзі, на водзе, на пуце 12 ангелоў, 12 апостолоў. Цвёрды камень, роступіс, сам Господзь народзіс. Господзь у головах, янгелы по боках, а Прачыста Маці прышла душу сцерагці* [Харомск Столінскага р-на]⁸. Асацыяцыя дня з белізной (святлом, яснасцю) выразна выяўлена ў загадках тыпу *Белая птушка ўвесь свет абляцела. – Дзень; Чорна карова ўвесь свет збарола, бела ўстала – увесь свет падымала. – Ноч, дзень*⁹. У тэкстах метэаралагічнай магіі, прадказаннях белы колер асацыіруецца з пагодным (сонечным) днём: *Чорная карова ўперадзе статка ідзе – будзець дождж; светлая карова ўперадзе статка – будзіць пагода*¹⁰.

Важна ўзгадаць, што семантычнай дамінантай Велікоднага перыяду, асабліва Чыстага чацвярга, з’яўляецца ідэя чысціні і аднаўлення,

⁶ Н. И. Толстой, *Белый цвет*, (в:) *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. В 5 т., Москва 1995, т. 1: А-Г, с. 151.

⁷ *Замовы*, уклад. Г. А. Барташэвіч, Мінск 2000, 2-е выд., с. 250.

⁸ У працы выкарыстаны матэрыялы ФЭАБ – фальклорна-этнаграфічнага архіва вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі УА “БрДУ імя А. С. Пушкіна”, якія сабраны ў выніку палявых даследаванняў, праведзеных аўтарам гэтай працы, студэнтамі і выкладчыкамі БрДУ на працягу 1993–2011 гг. па праграме, спецыяльна распрацаванай аўтарам дадзенай працы. Гэтыя матэрыялы прыводзяцца далей без укавання на тое, што яны захоўваюцца ў названым архіве. У выпадках, калі выкарыстоўваюцца матэрыялы з іншых крыніц, даюцца адпаведныя спасылкі.

⁹ *Загадкі*, склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі, Мінск 1972, с. 59, 61.

¹⁰ *Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер’і*. У 3 кн., уклад. У. Васілевіча, Мінск 1996–1999, 1996, кн. 1, с. 190.

адсюль зафіксаваныя на Палессі і Магілёўшчыне назвы Перадвелікод-нага тыдня (калі прыбіралі і бялілі хаты), *Біела няделя, Білы ты-ждень – Біла нядзеля пасьледня [перед Пасхой], на юй ўсе беляца да прыбіраюць*¹¹.

“Белы” ўваходзіць у рад эпітэтаў, пры дапамозе якіх не толькі ствараецца вобраз верхняга свету (у першую чаргу астранамічных аб’ектаў), перадаецца вышэйшы сакральны сэнс, але і мадэлююцца два іншыя прасторавыя кантынуумы: *той, замагільны* свет і міфалагічны цэнтр. Так, паводле замоў, з белага каменя бяруць пачатак асноўныя стыхіі – агонь і вада; у замове ад крывацёку гаворыцца, што з-пад яснай зары і з-пад белага гары цячэ тры незвычайныя ракі). Белы (ці сіні) камень маркіруе цэнтр усяго свету або толькі іншасвету, дзе лакалізуецца міфалагічная істота (*На моры ляжыць белы камень, на камені сядзіць дзявіца, хустку вышывае, кайтун замаўляе*). Прадметы белага колеру, надзеленыя высокім сакральным статусам (тыпу белага каменя, белых абрусаў), у замовах увараюць выгоды таго свету, куды заманьваюцца разнастайныя немачы: *...Там вам курганы – пагуляны, там на белым камні стаяць сталы цясовыя, што на тых сталах абрусы белыя...*¹².

У вераваннях беларусаў і іншых народаў, як не аднойчы падкрэслівалася ў навуковай літаратуры, белы колер можа ўвасабляць канцэпты святасці (адно са значэнняў ст. інд. *sveta* – ‘белы’), чысціні, тады колеравы і светлавы сімвал нячыстага – чорны і цёмны. Калі белы (светлы) і чорны (цёмны) колеры падзяляюць два полюсы звышнатуральнага, белы з’яўляецца колеравай складаючай партрэта станоўча ацэненых прадстаўнікоў не-чалавечага, “горняга” свету; адасобленасць ад чалавечага і набліжанасць да боскага, роднаснасць з боскім святлом сімвалізуецца белым адзеннем анёлаў. Паводле беларускага аповеду, над пажарышчам з’яўляюцца невядомыя птушкі – белыя і чорныя. Гэта – душы продкаў, якія прыляцелі дапамагчы жывым суродзічам. Хто птушак пералічыць, той даведаецца пра колькасць сваіх продкаў, прычым белыя птушкі пакажуць продкаў-праведнікаў, а чорныя – продкаў-пьякельнікаў¹³. На аналагічнай пазітыўнай ацэнцы белага колеру і негатыўнай сімваліцы чорнага засноўваюцца этыялагічныя аповеды тыпу *Бусел то быў калісьці чалавек і называўся Войтак, але як Бог*

¹¹ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, Москва 2005, с. 36.

¹² *Замовы*, с. 157, 247, 258.

¹³ *Зямля стаіць...*, с. 498.

на свеце хадзіў, то ён улез пад мост і хацеў пастрашыць Бога, но і Бог за тое загневаўся на яго, так перакінуў яго ў бусла і кажэ: “Каб ты да канца свету жабамаі жыў!” І на знак таго, што ён быў чалавек, то палова белага, а за тое, што саграшыў, палова чорнага¹⁴. Птушкі сямейства воранаў, якія маюць чорную афарбоўку, паводле слухнага меркавання А. Гуры, проціпастаўляюцца белым птушкам як злосныя, драпежныя і нячыстыя добрым і святым, асабліва голубу. На апазіцыі белага (прыгожага) і чорнага (непрыгожага) апырэння будуюцца камізм казак пра варону, якая змяняе сваё пер’е на белае і беспаспяхова намагаецца змяшацца з галубамі (СУС – 244*) і некаторых фразеалагічных выразаў (да прыкладу, белая варона)¹⁵. Протіпастаўленасць нячыстага і чыстага (святога), дэманічнага і чалавечага, грэшнага і бязгрэшнага ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры адбываецца, такім чынам, праз рэалізацыю апазіцыі “чорны/белы”. Забруджванне, пацямненне белага асацыіруецца з грахам, пакараннем і мае негатыўную ацэнку. Ускосна гэта выяўлена ў наступным міфалагічным апаведзе: *Полотна выносылы і до Юр’я, оны там і ночовалы. А на Юр’я німожна было оставыть на ніч, шо Юрый то ходыть і на конніцы іды і отпэчатое токі пятна*. Падкрэслім, што сама конніца Юрыя ўяўлялася белай: *Більё коб нэ взошлы, бо Юрэй на белых конюх будэ іхоты і поб’е*¹⁶.

Сімвалічная апазіцыя “белы/чорны” ў беларускіх народных тлумачэннях сноў дэманструе цесныя сувязі з такімі бінарнымі карэлятамі, як “добры/дрэнны”, “здоровы/хворы”, “шчаслівы/няшчасны”, “вясёлы/смутны”, “нявінны/вінаваты”, “пераможца/пераможаны” і да т.п.: *Апранаць каго-небудзь у белую адзежу – хваліць, у чорную – нябожчык будзе. Апранацца ў белую адзежу – хараша, а ў чорную – людзі ачарняюць; Фарбаваць у белы колер – хваліць; у чорны – абгаворваць, у чырвоны – крэўнага прымаць будзеш; Убранне (адзежа) белае – пабедзіць якіх чалавек або вы пабедзіце якога чалавека*¹⁷.

Асаблівую цікавасць уяўляюць кантэксты, у якіх белы колер (прадметы, ім маркіраваныя) указвае на ўстанаўленне камунікацыі, атрыманне весткі, да прыкладу: *Як мужык мой быў у маскалёх, то, бало*

¹⁴ Там жа, с. 111.

¹⁵ А. В. Гура, *Пера, (в): Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. В 5 т., Москва 2009, т. 4: П-С, с. 18.

¹⁶ *Традиционная мастацкая культура беларусаў*, т. 4. *Брэсцкае Палессе*. У 2 кн., Мінск 2008, кн. 1, с. 127.

¹⁷ *Зямная дарога ў вайры: Беларускія народныя прыкметы і павер’і*, Мінск 1999, кн. 3, с. 365, 386, 414.

(бывала), прысніцца мне кажух белы, то без перамены ён да мяне картачку прышле. Убачаныя ў сне белыя кветкі абазначаюць плёткі¹⁸. У магічных рытуалах, звязаных з ахвярапрынашэннем (яны вызначаюцца выразнай камунікатыўнай скіраванасцю), высокім семіятычным статусам вылучаюцца рэчы белага і чырвонага колеру. Так, каб пазбавіць дзіця ад “крыксаў”, раілася

ўзяць акрайчык жытняга хлеба, закруціць з солькай у белую анучку, перавязаць чырвонай ніткай, тады ўзяць дзіцёнку гэтым вузельчыкам галоўку пагладзіць ды пад печку падкінуць. А тады тры разы пад печку пакланіцца, не ксясь, і казаць: *“Крыксы, крыксы, дарую я вас хлебам-соллю, белай рубашачкай, красным пясочкам – даруйце майму дзіцяці добрае здароўе і сон”*¹⁹.

У прыведзеным кантэксце важнае, акрамя ўсяго, функцыянаванне белага і чырвонага колераў як маркёраў далучанасці пазначанай імі рэаліяй да іншасвету. У актах пазбаўлення ад немачы, у прыватнасці ад ліхаманкі, белая нітка акрамя таго, што выступае сродкам магічнага вымярэння, надзяляецца медыятыўнай семантыкай: калі тройчы чыталася замова, на белай нітцы завязваліся адпаведна тры вузельчыкі, пасля гэтую нітку тры дні насілі на целе, а на чацвёрты прывязвалі да маладой асіны²⁰.

У іншых эпізодах пакрыццё чагосьці белай фарбай не спрыяе наладжванню камунікацыі, а, наадварот, перакрывае канал сувязі, прыводзіць да збояў у “нармальных” зносінах паміж людзьмі і прадстаўнікамі іншасвету. Прыкладам таму могуць быць пашыраныя забароны бяліць хату, печ у памянальныя дні, *бо ля своїх дэдыў заплыскаеш очы*²¹, *бо русалку замажаш; На Русальніцы... белить не можно. Кажуть: мертвым вочы замажэш*²². Нярэдка белым прадметам прыпісваецца забараняльная і адмежавальная функцыі, да прыкладу белаю каменю ў вясельных сірочых песнях з матывам трох замкоў: *белы камень, жоўты пясок, сажань дашок*. Ускосна гэтыя ж функцыі белага каменя прадстаўлены ў заключных формулах замоў

¹⁸ Там жа, с. 416, 445.

¹⁹ *Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка*, уклад. Т. В. Валодзіна, Мінск 2007, с. 90.

²⁰ Там жа, с. 238.

²¹ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, с. 251.

²² Л. Н. Виноградова, *Мифологический аспект полеской “русальной” традиции*, (в:) *Духовная культура Полесья на общеславянском фоне*, Москва 1986, с. 106, 107.

накшталт *І будзі мае слова крэпкім-крэпка, крэпчэ белага камня*²³. Праўда, у апошнім выпадку вызначальную ролю адыгрывае не белы колер, а моц, “крэпасць” каменя; колеравая характарыстыка (белы) – стэрэатыпная для фальклорнага вобраза каменя – набывае форму сталага эпітэта.

Як “першаколер” белы функцыянуе ў надзвычай шырокім коле абрадаў “пераходу”, рытуалізаваных дзеянняў, звязаных з пачаткам і заканчэннем пэўных працэсаў, з’яўляецца знакам пераходу з аднаго свету ў іншы, адсылае ў рытуалах да формул ініцыяцыі. Белы абазначае нараджэнне новага і адначасова знікненне старога. Нездарма белым колерам маркіраваліся рытуальныя прадметы, якія ўжываліся ў веснавой абраднасці. Белыя (не фарбаваныя) яйкі, у прыватнасці, выкарыстоўваліся ў абрадзе засявання: *Як браты засываты... то трэба свячонэ, ны крашанэ*²⁴. На Брэстчыне на Паску яйкэ святымэ, штоб булы нэ крашоны яйкэ, штоб белы булы, і толькі на пэршы дэнь пуд вэчор начыналэ красытэ. На Вялікдзень прыбіралі вярбу найбольш белынькім...²⁵. Белымі абрусамі пакрывалі сена на калядных сталах. *Да Коляд пасцілі. На першую куцю было 9 стаў: грыбы, кісель айсяны, грушы вараны, сялёдка, куця. Перэд Крэшчэніем была другая куця. Сено засцілалі белым абрусам. У куцю ставілі ложка, каб куры гарода не граблі. Рано выносілі сено да другой куці* [Непаматынаўка Пружанскага р-на]. На Брэстчыне на поскую куцю белаі крэйдай выпісвалі Каляды (малявалі крыжыкі на дзвярах, вокнах хаты, у хляве). Ды і сама коляда, паводле ўяўленняў палешукоў, на белых конях одъежджаець²⁶. Белыя прадметы выкарыстоўваліся і ў калядных гульнях моладзі, якія суправаджаліся пацалункамі. Да прыкладу, белую хустку дзяўчына сцяліла перад хлопцам, каб разам з ім стаць на каленях на яе і пацалавацца. Пры гэтым ім спявалі: *...А я свайму міленькаму // Платок белы пасцяю. // Каму слаць, каму слаць...*²⁷. Белым абрусам засцілалі стол, за якім адбываўся рытуальны абед у дзень зажынак. Самі жнеі на зажынкі апраналі ўсё белае; хлеб, які бралі з сабой у по-

²³ Замовы, с. 382.

²⁴ Ф. Д. Климук, *Духовная культура полесского села Симоновичи*, (в:) *Славянский и балканский фольклор. Этнолингвистическое изучение Полесья*, Москва 1995, с. 353.

²⁵ *Традицийная мастацкая культура беларусаў*, т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн., Мінск 2008, кн. 1, с. 116, 113.

²⁶ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, с. 120.

²⁷ *Традицийная мастацкая культура беларусаў*, т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн., Мінск 2008, кн. 1, с. 60.

ле, закручвалі ў белом настэльніку. У белай хустачцы неслі апошні сноп з поля ў хату²⁸.

Падчас выканання сямейных абрадаў парадзіха адорвала бабку-павітуху белым ручніком (*І як молодуха вродыць, баба тры дні з імі сэдзіла. Як тый тры дні кончацца, воны выходзілі з хаты. Хозяйка расплачвалася з бабкою: давала юй абязательно кусок мыла і білэ поло-тениэ* [Альхоўка Кобрынскага р-на]). Прадметы белага колеру (белыя ручнікі, палатно, посуд) – абавязковы атрыбут вясельных рытуалаў. Да прыкладу, перад тым, як пачынаць пячы вясельны каравай, мяшок з мукой ставілі на покуце, хрысцілі дзяжу і набіралі муку менавіта белай талеркай. Калі малады збіраўся ад’язджаць па маладую, бацькі яго ставілі стол у сярэдзіне хаты, накрывалі белай ільняной тканінай, клалі хлеб, соль, ставілі вядро з вадою і *зажыгалі громнычную свечку* [Слаўнае Кобрынскага р-на]. На Гродзеншчыне і некаторых іншых мясцовасцях белае палатно сцялілі маладым пад ногі. Нявеста, прыехаўшы ў хату да маладога, упрыгожвала белымі ручнікамі ўсе абразы: *Можэ пяць-шэсць іконаў быць, яна вешае на кожную. Да, на кожную белы, вешае пяць-шэсць. А тады во такім цвятным на ўсе тыя*²⁹. Нявеста адорвала ўздельнікаў вясельнага абраду рэчамі белага колеру. Гэты акт паэтычна прадстаўляюць шматлікія вясельныя песні.

Белая вопратка – шырока прадстаўленая характарыстыка рытуальнага пераапраанання, адной з функцый якой з’яўляецца абазначэнне далучанасці адпаведнай істоты да свету “не-людзей” ці падкрэсліванне яе лімінальнага статусу. Нездарма сувязь белага колеру з убраннем нявесты – лімінальнай істоты – характэрна для старажытных і сучасных еўрапейскіх звычаяў і абрадаў. У шматлікіх вясельных песнях элементы касцюма нявесты пазначаны белым колерам. Паводле адной з шырока вядомых песень, нявеста чэша русыя косы і звяртаецца да іх: *Ой, косы, косы вы моі, // Доўго служылы вы мыні. // Більш вы служыты нэ будытэ, // Більш вы служыты ны будытэ, // Под білы вэлен пидытэ, // Под білы вэлен пидытэ, // Под білы вэлен с хустынкою. // Под білы вэлен с хустынкою, // Більш я ны буду дружкой, // Більш я ны буду дружкой* [Рухча Столінскага р-на]. Асацыяцыя белай вопраткі, галаўнога ўбору з касцюмам нявесты прадстаўлена не толькі ў жанрах вясельнага фальклору, але і ў варожбах, тлумачэннях сноў

²⁸ Там жа, с. с. 176–178, 184.

²⁹ *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*, т. 3. Гродзенскае Панямонне. У 2 кн., Мінск 2006, кн. 2, с. 682, 684.

і інш. Так, лічылася, што калі хлопец сасніць пэўную дзяўчыну ў белай сукенцы – значыць, тая стане яго жонкаю³⁰. У сучасных павер'ях белы колер сукенкі нявесты атрымлівае станоўчую трактоўку, успрымаецца як знак “Божьей Благодати”: *Если свадебное платье невесты белое – это символ Божьей Благодати; серебряное – кратковременный брак. Голубое платье – муж будет гулять; золотое – богатый брак; розовое – долгая любовь. Венчание в шляпе – к разводу; венчание в короткой фате – к больным детям; а если венчаться без фаты – к страданиям и обману* [Бяроза Брэсцкай вобл.].

Цікава, што калі абрад “Ваджэнне Куста” змяніў свае функцыі і набыў шлюбную накіраванасць, галоўны персанаж абходу змяніў колеравую характарыстыку сваёй вопраткі (з зялёнай на белую): *поўная накрытасць галінкамі – белая вопратка і вянок з зеляніны*³¹. Характэрна таксама, што белая вопратка русалак у многіх кантэкстах адсылае да шлюбнай тэматыкі. Русалкі ў білых платнях ходзяць, як то дівка замуж ідэ³². З вясельнымі кодам звязаны элементы пераапраанання галоўнага персанажа ў русальным абрадзе: *Аденем белае платье, зробим ей [русалке] венка, фату белу и вedom и спиваем ў вечере*³³.

Што да вясельных песень, то белы колер у іх можа маркіраваць не толькі нявесту, але і іншых галоўных удзельнікаў абраду, у прыватнасці бацькоў маладых. Адным са сродкаў стварэння ідэалізаваных вобразаў каравайніц, падвышэння іх статусу да царскага з'яўляецца абмалёўка іх рук як белых (хоць, зразумела, што ў адносінах да вобраза рук эпітэт “белы” выступае як сталы): *Коровай нараджоны, // Кто тебе нарадзіў? // Нарадзіла пані каралеўна // Да рукамі да беленькімі, // Да персямі золоценькімі* [Аздамічы Столінскага р-на]. Белыя рукі, паводле вясельных песень, мае і нявеста: *...А моя дівчына да похатоньцы ходыць, // Білы ручэнькі за головоньку ломыць. // – Ой, маты, маты, порадыца в хаты, // Да порады мні, што сватам казаты* [Моладава Іванаўскага р-на]. Белымі рукамі выкрадаюць нявесту ўдзельнікі вясельных рытуалаў: *Загрэбай, матка, жар, жар, // Будзе табе дачкі жаль, жаль. // Загрэбай, матка, попэл, // Бо мы тваю*

³⁰ Зямная дарога..., с. 350.

³¹ Традыцыйная мастацкая культура беларусаў, т. 4. Брэсцкае Палессе. У 2 кн., Мінск 2008, кн. 1, с. 138.

³² Тамсама, с. 142.

³³ Л. Н. Виноградова, Мифологический аспект..., с. 113.

дачку ўхопім. // Ухопімо да ручэнькамі, // Повезем да кончэнькамі, // Ухопімо да бяленькімі, // Повезом да вороненькімі [Амельянец Камянецкага р-на].

Калі ўжо гаворка зайшла пра эпітэт “белы” ў адносінах да паэтычнага вобраза чалавечых рук, то адзначым, што ім у розных фальклорных жанрах часта характарызуецца і шэраг іншых частак чалавечага цела, а таксама яно само. Калі праз эпітэт “белае” не падкрэсліваецца бледнасць цела ці твару чалавека, то “белае цела” значыць ідэальна здаровае, прыгожае цела. Пазітыўную аксіялагізацыю маюць вобразы белых ног, а таксама твару, як у песнях пра каханне накішталт *Гэта не зара, // А дзыўчына мая. // Яе вочы чорныя, // А ліцо бялявае* [Заполле Івацэвіцкага р-на]. У замовах не толькі чалавечае цела і такія яго часткі, як рукі, ногі і твар называюцца белымі (што адсылае да ідэі ідэальна здаровага цела і мае прагматычнае значэнне), але і косці, живот і нават вочы, да прыкладу: ...*Выгаварваю з усех косцей, з усех шлумкоў (імена), ідзетэ туды, дэ ветэ булі. Хоць з ветром на сухіе лозы: чы ветэ з серых очэй, чы ветэ з белых очэй, чы ветэ з чорных очэй, чы ветэ подуманы, чы ветэ погаданы, чы ветэ сонныя, чы ветэ ветраныя, ідзетэ туды, дэ ветэ булі* [Сакалова Бярозаўскага р-на]; *Пэршым разам Божым розказом, пырыпалох (імя), пырыпалашычку, чого ты ходыш, ёго (йеі) білы косточки ломыш...* [Агдэмер Драгічынскага р-на]. Калі ў першай з прыведзеных замоў эпітэт “белыя” выконвае класіфікуючую функцыю, то ў другой – ён выступае сталым эпітэтам і не нясе дадатковай сэнсавай нагружанасці, акрамя таго, што ў адпаведнасці з лекавальнай скіраванасцю замовы ўдзельнічае ў мадэляванні ідэальна здаровага цела (з белымі касцямі).

У замовах белізна цела і яго частак нярэдка асацыіруецца не толькі з уласна здароўем, але і з чысцінёй, непасрэдна звязанай са здароўем, як у замове *Каб ліка было чыстае: Будзь, мае ліка, белое // І чыстае, як яйка* (гаварыць трэба ўвечары, калі памыешся, затым выціраць ліка ізнанкаю сарочкі) [Слаўнае Кобрынскага р-на]. Прыведзеная замова цікавая вызначэннем такой характарыстыкі яйка, як чысціня, што заснавана на актуалізацыі яго стэрэатыпнага колеру – белага. Паводле замовы “ад порчы”, выціранне “белай пеленой” павінна пазбавіць чалавека не толькі ад фізічнай нечыстаты, але і псоты: “Трэба ўзяці ў левую руку нож, а ў правую – шклянку вады, гледзячы на ваду, прыгаворваць: *Устану я, рабіца (імя), уранку рана, // Умоюся я белаю пеленою, // Устану на саракавую палавіцу, // Папрашу Матеръ Прысвятую Багародзіцу...*” Затым трэба найсці палавіцу, якая скрыпіць, устаць на яе, выпіць ваду, апошні глыток выліць на сябе, а ножык вы-

кінуць” [Слаўнае Кобрынскага р-на]. На магічнае значэнне “ўмывання белага” ўказвае тое, што нават прадстаўнік вышэйшых боскіх сіл, цэнтральны персанаж юр’еўскіх песень – *Юрай*, перад тым, як адамкнуць зямлю і выпусціць расу, павінен “умыцца бела”. У баладзе сам Госпад выказвае жаданне памыць рукі і белыя ногі: *Чысты Чэцвер, победзі, // Чысты Чэцвер, победзі. // Пошов Господ по ўсему свету... // Сустрэў дзеўку – воду несла. // – Постой, дзеўка, дай мне воды... // Помыць рукі, белы ногі...* [Харомск Столінскага р-на].

Падкрэслім, што белы колер, які асацыіруецца з чысцінёй і, у прыватнасці рытуальнай чысцінёй, цнатлівасцю нявесты (ці, як у прыведзенай вышэй прыкмеце, даволі позняй паводле свайго паходжання, – з “Божьей Благодатью”), можа надзяляцца адваротным значэннем нечысціні, “нячэснасці” нявесты і проціпастаўляцца пры гэтым чырвонаму колеру як знаку цнатлівасці. У сувязі з гэтым згадаем пашыраныя ва ўсходніх славян абрадавыя дзеянні з нагоды адбыўшайся дэфларацыі – перавязванне бутэлькі з гарэлкай пасля першай шлюбнай ночы чырвонай стужкай ці піццё чырвонага віна, калі нявеста “чэсная”; інш. Калі ж нявеста аказалася “нячэснай”, замест чырвонай стужкі выкарыстоўвалася белая. У некаторых беларускіх вёсках было прынята вывешваць у гэтых выпадках адпаведна чырвоны ці белы сцяг на варотах, апранаць на нецнатлівую нявесту белы хамут. У такіх выпадках, паводле слухнага меркавання А. Беразовіч, матыў светлага, белага колеру з’яўляецца як антанімічная рэакцыя на сімваліку чырвонага колеру, які “патраніруе” вясельны абрад і асабліва выразна звязаны з тэмай “чэснай” нявесты, у рамках якой ён атрымлівае абгрунтаванне як сімвалічнае абазначэнне дэфларацыі³⁴. У кантэксце дэфларатыўных матываў белае (не-чырвонае, пустое), як вынікае са сказаўнага, здольнае набываць негатыўную ацэнку.

Звязаныя з белым колерам семы ‘вольны’, ‘пусты’ актуалізуюцца ў многіх іншых выпадках, у тым ліку ў назвах вольнай ад пасяленняў ці сельскагаспадарчых работ зямлі, у назвах лясных палян, г.зн. прасторы, не занятай дрэвамі³⁵, і ўвогуле вольнай мясцовасці. Гэтыя ж семы імпліцытна прысутнічаюць у лексеме “прабел” (у ведах). Асацыятыўны ланцуг “белае – пустое – бяскроўнае – пазбаўленае жыццёвых сіл” матывуе негатыўную ацэнку белага ў шэрагу вераванняў, прадпісанняў і забарон, як у пашыранай забароне

³⁴ Е. Л. Березович, *Язык и традиционная культура*, Москва 2007, с. 262.

³⁵ Т. И. Вендина, *Семантико-символическая парадигма...*, с. 199.

цяжарнай жанчыне дакранацца да памерлага, каб дзіця не нарадзілася “слабым і вельмі белым” [Снітава Іванаўскага р-на]. Магчыма, метафарычную сувязь белага і пустога адлюстравалі прыкметы накіталт *Калі бровы чорныя, мяжкія і роўныя – значыцца добры чалавек, а белыя бровы ў ветранага, жартаўлівага, гарэзлівага чалавека* [Брэст].

Белае, семантызаванае як пустое, бесцялеснае, якое асацыіруецца з замагільным светам, шырока прадстаўлена ў абрадзе пахавання і выступае знакам жалобы ў славянскіх і іншых традыцыях. У разгледаным кантэксце характэрная практыка ў сям’ях, дзе працягвалася жалоба па памерлых, свяціць не фарбаваныя (белыя) яйкі: *У кого покойнік у гэтым году, яйца ны красылы і святылы ны покрасёнымы* [Стахава Столінскага р-на]. На Палессі ў памінальныя дні на могілкі маглі хадзіць з белымі (не фарбаванымі) яйкамі: *На навсёго варылы, то білы, з білымы йдуць на мольці...*³⁶. Нефарбаванае яйка (ці яго бялок) у шматлікіх кантэкстах функцыянавала як ахвяра, уяўлялася любімай ежай дэманічных істот (і адпаведна прадметам ахвяравання ім) у розных славянскіх традыцыях. У сувязі са сказаным характэрна вераванне беларусаў, што ліхаманка пакіне хворага, калі з’есць курынае яйка, а дакладней – яго бялок: *Зваранае курынае яйка завязваюць хвораму ў кашулю на грудзях. Трасца, як кажа народ, любіць яйкі, і як з’есць увесь бялок, пакіне хворага*. Бялок (прычым узяты ад яйка кантрастнай яму паводле колеру курыцы) прадпісвалася выпіваць і самому хвораму: *Бяруць яйка ад чорнай курыцы, бялок перамешваюць з солью і гарэлкай і выпіваюць*³⁷. Негатыўную сімваліку белага колеру дэмантуюць акты чорнай магіі, дзе ў якасці чарадзейнага сродку выступае пэўнае рэчыва адзначанага колеру. Белае ўспрымаецца як пустое, безжыццёвае, што забяспечвае знішчальную, дэструктыўную семантыку і функцыянальнасць пазначаных ім рэалій. Так, беларускія чарадзеі малако ці смятану лілі на сцяну, на вароты, каб нарабіць чалавеку, яго гаспадарцы ліха, гэта называлася “заліто”. Аналагічная сімваліка белых рэчываў сустракаецца ў тлумачэннях сноў, паводле якіх бачыць малако прадказвае сварку, клопат, прыкрасць.

Белы колер як знак іншасветных істот, згубіўшых цялеснасць, шырока прадстаўлены ў пахавальнай абраднасці. У абрадах “пахавання-вяселля” памерлых дзяўчат апраналі ў белае. У белым, як вядома, хавалі і т.зв. чыстых нябожчыкаў, белымі латкамі абкручвалі ім но-

³⁶ Д. Ф. Климчук, *Духовная культура...*, с. 353.

³⁷ *Народная медицина...*, с. 234, 235.

гі (параўн. сучасны выраз: *Бачыў я цябе ў труне ў белых тапачках*). Жыхар вёскі Дзягелец Бярозаўскага р-на ўспамінае:

Неколі мое бацькі латочкамі обкручвалі беленькімі ногі і белую сорочку подвяжут «А ў труну клалі што-небудзь?» Ложылі тожэ такэе полотно белэ і зелечко свэнцонэ клалі. На змену ёму сорочку клалі, штаны клалі. А вжэ як труну опускают, то грошы кідалі, копейкі. А покойніка намэткою накрывалі, бы простынька, самотканая со свого льну. Накрывают тоею намэткою. Зарэ наврэх цюль, а после такэе голубэнькэ кладет жэ ж магазіннэ. А раней полотном беленькім застэлют дый усё.

Паводле шматлікіх аповедаў, памерлыя продкі паказваюцца жывым сваякам у белым: *Суседка на радасныя дзеды пазвала ўсех дзедоў, дзе хто буў на белам сьвеце. Пришли ўси ў беленькам платти. Хлопцы у капэлюшох, дзеўкі у беленьких тухликах. Сцягали ее с печи, цягали па хаці*³⁸. Белыя латкі, якімі звязвалі нябожчыку ногі, надзяляліся забараняльнай, спыняльнай, ахоўнай функцыямі і адыгрывалі важную ролю ў магічных прыёмах народнай медыцыны: *Як умре только, так руки связваем и ноги, а то буде хадить на том свете. Латочками такими беленькими (хусточками). Латочки ховають: як хиндя (малыярыя) нападе, так горло связжуть*³⁹; *Белымі тряпачкамі звязвалі ногі і рукі, а потым кладут в гроб, а некоторые прикладвали к больному месту, але не помогала* [Вялікая Турна Камянецкага р-на].

У рытуальна-магічнай практыцы, звязанай з лекаваннем асабліва цяжкіх хвароб, накрыванне хворага нечым белым, як, дарэчы, і чорным, абазначала яго смерць (дакладней, сімвалічную смерць): *Як дзіця вельмі хворае, тагды маці запальвае грамнічную свечку, становіцца над калышкаю. Пакрывае дзіця белаю хусцінаю, а ўсе, хто е ў хаце, стаяць і сядзяць ціха, бацца сапраўды што-небудзь памёр. Пасля таго дзіця пачне напраўляцца, бо смерць, пабачыўшы, што тут ужэ хтось памёр, адходзіць далей да другіх людзей*⁴⁰. Сама Смерць уяўлялася высокаю жанчынаю ў белай вопратцы (“– Як бачылі смерць? – Не знаю, можа, в білому з косою і на брычке” [Вялікая Турна Камянецкага р-на]). У шэрагу кантэкстаў адзінай характэрнай прыкметай у ідэнтыфікацыі дэманічнай істоты як Смерці выступае белы колер:

³⁸ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, с. 88.

³⁹ *Народная медыцына...*, с. 229.

⁴⁰ Там жа, с. 163.

– Як бачылі смерць? – *Мыні раз довылося самэі бачыты. Мы йішы з дывчэтамы з усёнычнэй, з цэрквы на Паску, ек ужэ посвятылы паску, а йшылы мы у другое сыло. І ужэ былы у сылі, побачылы, шо каля аднэй хаты стойіць ніхто у білому. І раз, і пропало. Ек мы тоді злякалыся і порозбывалыся по свойім татам. А потым мыні маты сказала, шо ек раз у гэтой час умэр дід Стыпан. Нам усім ны могло здатыся, мы усі бачылы, усі дывчэта, тую у білому. А шчэ раз мыні сныўся сон, ек раз пырыд тым, ек умырла мая маты, шо до нас у гокно загледала нека баба. Ны помню, чы вона була старая, чы молодая, хороша, чы гідька, алы ж добрэ відаю, шо вона була у білому. І на другій дэнь умырла мая маты. Значыть, гэто Смерть прыходыла по ей!* [Вавулічы Драгічынскага р-на]).

На Берасцейшчыне і некаторых іншых мясцовасцях калядная мас-ка Смерці таксама вылучалася белым колерам. У народных тлумачэннях сноў белая афарбоўка жывёл можа арнаментавець іх негатыўнай экспрэсіяй і звязваць са смерцю. Так, бачыць белых свіней ці свінню з парасятамі ў сне – да нябожчыка. “– А калі бачыць у сне карову ці каня? – *Карова ці бык – то кармільцы, а калі лошадь белай масці – гэта на смерць, а калі краснай масці – на бяду*” [Вялікая Турна Камянецкага р-на]. Прыведзенае тлумачэнне цікавае аднолькавай негатыўнай трактоўкай як белай, так і чырвонай масці кабылы.

Многія іншыя міфалагічныя істоты (як надзеленыя статусам святых, так і выразнымі дэманічнымі рысамі), паводле ўяўленняў беларусаў і іншых народаў, апрануты ў белае ці маюць на сабе элементы белага (або бліскачага) адзення. Паводле палескага апаведу, персаніфікаваная св. Нядзеля выходзіць у белай сукенцы на шашу і кажа, *шо я Ныдыля, вы мэнэ зрубалы дай вы зрубалы мэнэ*. І далей каментар: *Мы ужэ ў ныдылю и хату рубаем, и дрова рубаем, то она и плачэ*⁴¹. Ubачаная ў сне жанчына або дзяўчына ў белым прадказвае хваробу – *трасцу*. Акрамя Смерці і дэманізаваных хвароб, у белым адзенні, як ужо адзначалася ў сувязі з яго шлюбнай сімволікай, паказваюцца людзям русалкі (у паўднёвай Беларусі русалку называюць *белай бабай*: яна нібыта ходзіць па белым жыце). Прывабная знешнасць русалкі можа апісвацца выключна праз убранне белага колеру: *дівчата в велёнови, в билих платтях*⁴². Апавядаюць таксама, што ў белым паказваюцца дамавік і начныя здані. У адносінах да вопраткі міфалагічных істот функцыянальную і семантычную сувязь могуць выяўляць белы і чырвоны, а таксама белы і чорны колеры. Да прыкладу, белую з чорным

⁴¹ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, с. 155.

⁴² Л. Н. Виноградова, *Мифологический аспект...*, с. 95.

вопратку маюць “дабрахожыя” – дэманічныя істоты, што спалучаюць у сабе, згодна з распаўсюджанымі ў Веткаўскім раёне ўяўленнямі, уласцівасці і палявых, і баравых, і вадзяных; яны могуць з’яўляцца ў выглядзе птушак.

Цікава таксама адзначыць, што прыкмета “белы” (як і “чорны”) далучае прадстаўнікоў жывёльнага свету да асаблівага “міфалагічнага класа”, дыстанцыюе іх ад жывёл “звычайнай” афарбоўкі, указвае на адхіленне ад нормы, ператвараецца ў своеасаблівы ярлык жывёл – цароў над сваімі родзічамі. Так, у сферы дзікай прыроды белы воўк – цар над усімі ваўкамі, лясны цар; белая змяя – цар змей і да т.п. У замовах ад хвароб свойскай жывёлы, ад хвароб вачэй і ў некаторых іншых белы колер можа выконваць класіфікуючую функцыю і мець сімвалічнае значэнне. Так, менавіта “белыя псы” надзяляюцца прэрагатывай канчаткова выдаліць хваробы з цела жывёлы⁴³, даць *прасвету ў вочкі*. Магічнымі ўласцівасцямі надзяляліся свойскія жывёлы белай афарбоўкі ў вераваннях: вол, карова, певень, казёл, авечка, кот і інш. У поўнай меры іх магічная сіла рэалізоўвалася ў дзеяннях станоўчай, белай, магіі. На Віцебшчыне лічылі, што крывёю белага пеўня можна палегчыць роды, калі ёю намазаць жывот парадзіхі. Ад коклюшу націралі пяты лоем белага казла⁴⁴. Белым жывёлам прыпісвалася магічная функцыя спынення розных дэструктыўных працэсаў. Да прыкладу, падчас халернай пошасці стараліся знайсці валоў белай масці, на якіх яшчэ не пачыналі араць; такіх валоў запрагалі ў саху і абворвалі імі вакол вёскі. Сяляне верылі, што пасля гэтага пошасць спыніцца. Пажар ад перуна тушылі малаком белай каровы⁴⁵ (малако (белае) знакава набліжана да вільгаці верхняга і ніжняга светаў і проціпастаўлена стыхіі агню). Згадаем таксама, што паводле фальклорных твораў многіх жанраў, на белых конях ездзяць розныя міфалагічныя істоты. У замовах гаворыцца, што на белым кані ездзіць сам Бог.

Звяры, птушкі, насякомыя, кветкі белага колеру актыўна семантызуюцца ў прыкметах, варожбах, забаронах, магічных дзеяннях, тлумачэннях сноў – да прыкладу, бачыць у сне белых гусей – на снег. Дарэчы, у загадках вобраз гуся (белага) мадэлюецца праз адсылку да вобраза снегу: *Білы як сніг, надувса як міх, гогочэ, рогочэ. – Гусь* [Молада Іванаўскага р-на]. Нярэдка белы колер прадстаўнікоў жывёльнага

⁴³ *Замовы*, с. 91.

⁴⁴ *Зямная дарога...*, с. 192.

⁴⁵ *Зямля стаіць...*, с. 411, 500.

свету ў міфапаэтычным мысленні непасрэдна звязаны з малаком. Так, чорна-белая афарбоўка апярэння сарокі набывае сімваліку крыві і малака ў павер'і пра тое, што сарока, пралятаючы пад каровай (спіной да вымені), выклікае з'яўленне ў каровы малака з крывёю; на Гомельшчыне, каб кроў знікла, сароку вешаюць над каровай так, каб яе белая ніжняя частка была павернута да каровы⁴⁶. У прыкметах выразна акцэнтавана сувязь белых матылёў і малака (*З'яўленне вясною вялікай колькасці белых “матлікаў” (матылькоў) паказвае на малочны дастатак у наступнае лета*) белых матылёў і белага хлеба: *Калі ўвесну першы раз убачыш белага матыля – белы хлеб будзеш есці*⁴⁷.

Белы колер часта сігналізуе пра сакральную вызначанасць пэўнага прадмета ці/локуса ў беларускіх легендах і паданнях. Так, апавядаюць, што за тры вярсты ад маёнтка Старадворац, на ўсходнім баку, і зараз можна бачыць вялікі камень белаватага колеру, які нагадвае здалёк касцёл. На гэтым месцы некалі стаяў касцёл; але за грахі людзей ён нібыта пайшоў у зямлю з усімі, што маліліся там. У сучасным дзіцячым фальклоры белы колер таксама асацыіруецца з рэаліямі, далучанымі да іншасвету, як у “выкліканні белаай карэты”:

Трэба ўсе окна завесіць адзіялом, шчо́б было ў комна́ці цемновато. Потым бэрэ́ш белу нітку, абвяза́еш два сту́лы ёю. После гэта́го ложы́шся на ложок, накрыва́ешся адзіялом і чэ́рээ шчылі́ну глядзі́ш адным во́ком на тэ́ место, дзе сто́яць сту́лы. А ў гэ́тэ врэ́мя самы́ старэйшы́ чоло́век сядзі́ць на адно́м сту́лі з завязанымі́ воча́мі і тры́ разы ка́жэ: “Белая карэ́та вы́йдзі”. Як то́ побачы́ць белую́ карэ́ту, то́ зага́двае жэ́ланне [Рубель Столі́нскага р-на]. Ко́ла з бела́й па́перы вы́кладва́лі па па́длозе і хадзі́лі па і́м, вы́кліка́ючы Жва́чнага гно́мі́ка [Брэ́ст].

Праз агульную семантыку белага колеру ўсталёўваецца сувязь паміж рознымі фрагментамі традыцыйнай карціны свету. Акрамя прыведзеных магічных рытуалаў лекавання, тлумачэнняў сноў, варожбаў, прадказанняў надвор'я і ўраджаю, паводле прынцыпу падабенства выконваюцца прадукавальныя магічныя акты, звязаныя з земляробствам і жывёлагадоўляй. Прадмету, з'яве ці асобе, адзначаным прыкметай “белы”, прыпісваюцца адметныя ўласцівасці, якія забяспечваюць поспех магічнай дзеі. Так, на Гродзеншчыне клалі на градку з капуснай расадай вялікі камень і накрывалі яго белаай хусткай, каб капуста была

⁴⁶ А. В. Гура, *Пера*, с. 18.

⁴⁷ *Зямля стаіць...*, с. 147, 234.

белая, як хустка, вялікая і моцная, як камень. Белізна капусты асацыіравалася і з белізной снегу: *У той дэнь, коли пэршы дэнь снуг идэ, мо-на сажать капусту. То вона будэ така била, як снуг*⁴⁸. Верылі, што пасеў грэчкі з беллага фартуха спрыяе яе доўгаму цвіценню. Сеючы лён, сяляне сачылі, каб сейбіт быў апрануты ў як мага бялейшую кашулю; тонкая белая кашуля павінна забяспечыць добры ўраджай пасеянага лёну. Белыя рэчы выкарыстоўваліся і ў магічных дзеяннях, звязаных з развядзеннем хатніх птушак. Гаспадыня, калі рабіла квактусе гняздо і садзіла яе, увесь час заставалася ў белай (чыстай) вопратцы – каб куркі вывеліся белыя; калі хацела атрымаць стракатых куранят, галаву ўпрыгожвала краскамі⁴⁹.

У заключэнне адзначым, што прыкмета “белы” належыць да катэгорый, якія адыгрываюць ролю важных класіфікатараў, усталёўваюць семантычныя карэляцыі сімвалаў, якія ўваходзяць у розныя культурныя коды (астранамічны, зааморфны, рэчыўны, прадметны, персанажны і інш.). У беларускай традыцыйнай карціне свету прыкмета “белы” рэlevantная для значнага кола носьбітаў (сярод якіх шырока прадстаўлены магічныя аб’екты, уздзеянне якіх магло быць як спрыяльным, так і адмоўным): людзей, жывёл, раслін, рэчываў, ландшафтных аб’ектаў, артэфактаў, тагасветных істот (асабліва часта тых, што паходзяць ад душ памерлых, як русалка, дамавік, Смерць і інш.). Сярод іх пераважаюць тыя, што займаюць высокія пазіцыі ў архаічнай іерархіі элементаў карціны свету. Белы колер асацыіруецца з жыццёвай сілай, вытворчай патэнцыяй, якая знаходзіцца ў яйку, малацэ і мужчынскім семені, і суадносіцца з кардынальнымі канцэптамі пачатку (што выразна выяўлена ў ініцыяцыйных, прадукавальных і ачышчальных рытуалах), пазітыўна ацэньваецца. Разам з тым на міфалагічным узроўні белаю колеру можа надавацца семантыка пустаты, безжыццёвасці і бесцялеснасці, што адсылае да канцэптаў “смерць” і “нецнатлівасць” (у вясельным абрадзе) і матывуе яго негатыўную аксіялагізацыю. Белы абазначае нараджэнне новага і адначасова растварэнне, знікненне старога. Прыкмета “белы” выконвае азначную ролю, вызначае чалавека ў яго біялагічным, сацыяльным, рытуальным статусах, а таксама характарызуе прастору і час. У сімвалічнай сферы карэляцыя ‘белы’ – ‘чорны’ (‘светлы’ – ‘цёмны’) можа ўваходзіць у эквівалентны рад з парамі ‘добры’ – ‘дрэнны’, ‘мужчынскі’ – ‘жа-

⁴⁸ С. М. Толстая, *Полесский народный календарь*, с. 168.

⁴⁹ *Зямля стаіць...*, с. 298, 302, 420.

ночы', 'жывы' – 'памерлы'. У выпадку суаднесенасці паводле прыкметы 'белы' – 'не-белы' белы колер, матываваны прыкметай 'ясны, светлы, чысты', можа абазначаць сакральную вызначанасць, царскі статус, чысціню, дабро, поспех, дзень, святло, святасць, плоднасць (часта – у яе аграрным аспекце), сваё, свойскае, добрае, мужчынскае, жывое. Калі сімволіка белага колеру вызначаецца яго асацыяцыяй з пустай, бесцялеснасцю, смерцю, ён выступае ў аднолькавых абрадавых сітуацыях і міфапаэтычных кантэкстах з чорным колерам і ўтварае апазіцыйныя адносіны з чырвоным колерам. Усе тры колеры могуць быць прыкметай не-чалавечай (часта дэманічнай) прыроды разнастайных персанажаў і як маркёры фігураваць у каляндарных і сямейных абрадах з пераапрапаннем.

STRESZCZENIE

Kolor biały posiada znaczenie, jest kojarzony z żywotnością, potencjałem tworenia, który można znaleźć w jajku, mleku, męskim nasieniu, łączy się z teorią początku obserwowaną w rytuałach inicjacyjnych i oczyszczających, jest oceniany pozytywnie.

Jednak na poziomie mitologicznym biel może wyrażać znaczenie pustki, braku życia i ciała, które wiąże się z koncepcją śmierci i braku cnoty. Biały oznacza narodziny nowego i jednocześnie zanik starego. Cecha „biały” pełni funkcję oceniającą, definiuje biologiczny, socjalny i rytualny status człowieka, charakteryzuje przestrzeń i czas.

SUMMARY

White colour is relevant to a significant range of those who occupy high positions in the archaic hierarchical picture of the world. White color is associated with vitality, productive potentiality, which is located in the egg, milk and male semen, and corresponds to cardinal concepts of positively evaluated beginning (which was clearly revealed in initiative, bringing good and purification rituals). However, on the mythological level, the white color may be given the semantics of emptiness, lack of life and lack of body that refers to the concepts of “death” and “dishonesty”. White means the birth of a new and at the same time dissolution, disappearance of the old. The sign “white” performs an evaluative role, defines a person in his biological, social, ritual status, and characterizes the time and space.

КУЛЬТУРАЖНАЎСТВА

Irena Matus

Białystok

Restytucja ikonostasów w cerkwiach unickich w Obwodzie Białostockim w latach 30. XIX wieku

Proces latynizacji cerkwi unickiej, nasilony po soborze zamojskim 1720 roku, obok innowacji w obrządku i dogmatyce, dotyczył przede wszystkim zmiany wnętrza i wyposażenia świątyń unickich.

Głównie za sprawą usunięcia ikonostasów, *prestołów*¹, *żertwienników*² (stołów ofiarnych) oraz zamiany ich ołtarzem głównym i bocznymi, cerkwie unickie zbliżyły się wyglądem do kościołów rzymskokatolickich. Ich wystrój i wyposażenie przygotowano do odprawiania mszy i tzw. cichych mszy czytanych w obrządku łacińskim. Uniemożliwiono tym samym celebrowanie Świętej Liturgii zgodnie z obrządkiem wschodnim. Poprzedni wystrój i to przeważnie w formie fragmentarycznej, zachowały nieliczne cerkwie unickie.

W diecezji litewskiej w połowie lat 30. XIX wieku ikonostasy posiadały spośród 800 cerkwi unickich, 103 świątynie³, co stanowiło 12,8%. Najmniej ich na wyposażeniu świątyń unickich pozostawiono w Obwodzie Białostockim (w jego granicach usytuowane były unickie dekanaty, białostocki i biel-

¹ Pojęcie i funkcja ołtarza w tradycji wschodniej i zachodniej jest odmienna. W cerkwiach greckokatolickich w Obwodzie Białostockim ołtarze pełniły identyczną rolę jak w kościołach.

² Stół poświęcony na, na którym przygotowywana jest bezkrwawa ofiara, Ks. dr Aleksy Znosko, *Mały słownik wyrazów starocerkiewno-słowiańskich i terminologii cerkiewno-teologicznej*, Chrześcijańska Akademia Teologiczna, Warszawa 1983, s. 116.

³ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго изданыя Императорскою Академіею Наукъ по завещанию автора*, Т. III, Типография Императорской Академии Наук, Санктпетербургъ 1883, с. 211–213.

ski z przyłączonym drohiczyńskim)⁴. W dekanacie białostockim w żadnej z 17 cerkwi nie było już ikonostasu⁵. W dekanacie bielsko-drohiczyńskim, zachowały się one w pięciu cerkwiach w: Klejnikach, Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Bielsku, Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Mielniku, w parafialnej pod wezwaniem Świętego Mikołaja w Kleszczelach i w Siemiatyczach⁶. We wszystkich pozostałych świątyniach unickich, ikonostasy w wyniku procesu latynizacji zostały rozebrane, w niektórych zachowały się jeszcze ich fragmenty, bądź pojedyncze ikony.

Ponowne wprowadzanie do świątyń tych elementów, a zwłaszcza ikonostasów z carskimi wrotami⁷, było sprawą priorytetową dla restytucji prawosławia.

7 lutego 1834 roku Greckounickie Kolegium Duchowne w Petersburgu wydało pierwsze rozporządzenie w sprawie zmian wewnątrz cerkwi greckokatolickich⁸. Priorytetowo potraktowano przywrócenie ikonostasów, stołów ofiarnych i ołtarzy zgodnie z obrządkiem wschodnim⁹.

Główny nacisk położono na ikonostasy. Było to przedsięwzięcie kosztowne i wymagało zaangażowania odpowiednich rzemieślników i artystów. W Obwodzie Białostockim było zaledwie kilku malarzy ikon¹⁰. W praktyce przywrócenie świątyniom unickim ikonostasów okazało się procesem złożonym i długotrwałym. Wymagało to współdziałania władz cerkiewnych i świeckich, zrozumienia właścicieli ziemskich, a przede wszystkim zaangażowania się oraz poparcia samych duchownych i parafian.

Po wizytacji diecezji litewskiej latem 1834 roku, biskup Józef Siemaszko stan świątyń unickich określił jako żalosny. Dotyczyło to zwłaszcza ich

⁴ Obwód Białostocki powstał w wyniku pokoju w Tylży w 1807 roku i przetrwał do 1842 roku do czasu włączenia do guberni grodzieńskiej.

⁵ Litewskie Państwowe Archiwum Historyczne w Wilnie (dalej: LPAH w Wilnie), ф. 634, оп. 1, д. 4, к. 67–69 Informacje o urządzeniu cerkwi w dekanacie białostockim 04.06.1837 roku.

⁶ LPAH w Wilnie, ф. 634, оп. 1, д. 4, к. 64–66 Informacje o urządzeniu cerkwi w dekanacie bielskim 11.06.1837 roku.

⁷ Е. Орловский, *Судьбы православия в связи с исторією латинства и униі въ Гродненской губерніи въ XIX столетіи (1794–1900)*, Гродна 1903, с. 80.

⁸ Terminy greckokatolickie i unickie stosuję zamiennie.

⁹ Е. Орловский, *Судьбы православия в связи с исторією латинства и униі въ Гродненской губерніи въ XIX столетіи (1794–1900)*, Гродна 1903, с. 87.

¹⁰ Celowo używane są słowa malarze i malowanie ikon, ponieważ praktykowano w tym okresie w cerkwi realistyczne malarstwo sakralne w konwencji zachodniej, dalekie od kanonicznego prawosławnego. Natomiast ikonograf i pisanie ikon, to terminy odnoszące się do ikonografii i ikony kanonicznej, symbolicznej. Paralelnie i zamiennie zastosowano słowo ikona i obraz, zgodnie z tym jak posługiwano się nimi w opisywanym okresie. Bardziej stosowne byłoby rozgraniczenie obraz malowany na płótnie i ikona pisana na desce.

wyposażenia. Część cerkwi potrzebowała remontu, a wiele chyliło się ku upadkowi i nadawało się już tylko do rozbiórki¹¹. Stąd parafie z takimi świątyniami i te posiadające małą liczbę wiernych oraz niewystarczający na utrzymanie duchownego i służby cerkiewnej fundusz, były zamykane. W Obwodzie Białostockim dotyczyło to cerkwi Świętej Trójcy w Bielsku, Świętego Jerzego w Kleszczelach, w Kożanach, w Topolanach, w Trześciance, w Knyszynie, w Nowym Dworze, w Mielniku i w Narojkach.

Wprowadzanie ikonostasów do świątyń unickich rozpoczęto jesienią 1834 roku. Problematycznie kształtowało się pozyskanie funduszy. W Obwodzie Białostockim sprawę komplikowała dodatkowo sytuacja etniczna i religijna oraz tak jak wszędzie społeczna, wynikająca ze statusu samych parafian – w większości chłopów pańszczyźnianych. Część cerkwi unickich w Obwodzie Białostockim znajdowała się w licznych tu majątkach państwowych, część w posiadłościach prywatnych. Były również i takie zasięgiem administracyjnym obejmujące mieszkańców wsi prywatnych i państwowych.

W przypadku świątyń unickich usytuowanych w dobrach prywatnych, wiele zależało od właścicieli ziemskich. Na omawianym obszarze była to prawie wyłącznie szlachta polska wyznania rzymskokatolickiego. To od ewentualnego jej wsparcia finansowego zależało także tempo wprowadzanych zmian w cerkwiach unickich. Ale ziemiaństwo polskie nie było zainteresowane finansowaniem reformowanej cerkwi unickiej i to z kilku powodów. Biskup Józef Siemaszko podkreślał także negatywny stosunek szlachty do duchownych wprowadzających zmiany¹².

Po dokładnym przeanalizowaniu sytuacji wszystkich cerkwi w Diecezji Litewskiej, 14 listopada 1834 roku zobowiązano duchownych tych parafii, które posiadały najlepsze zabezpieczenie funduszowe ziemią, do zainstalowania ikonostasów w terminie rocznym. Wytypowano w diecezji łącznie 238 takich świątyń¹³.

W Obwodzie Białostockim za takie uznano 16 cerkwi¹⁴, w dekanacie białostockim były to świątynie w: Rybołach, Puchłach, Trześciance, Nowej Woli, Gródku, Samogródzie i Siderce, w dekanacie bielskim w: Rajsku, Pasyńkach, Bielsku – katedralna, Starym Korninie, Łosince i Klejnikach (w tej cerkwi zachował się jeszcze stary ikonostas), a w dekanacie drohiczyńskim – w Boćkach, Grodzisku i Żerczycach¹⁵.

¹¹ *Записки Иосифа Митрополита Литовского...*, Т. III, с. 86.

¹² Ibidem, s. 86–87.

¹³ Ibidem, s. 211–213.

¹⁴ Е. Орловский, *Судьбы православия...*, с. 89.

¹⁵ *Записки Иосифа Митрополита Литовского*, с. 264–265; 211–213.

Zasady urządzania ikonostasów w cerkwiach unickich w diecezji litewskiej określił biskup Józef Siemaszko w ukazie do Konsystorza Litewskiego z 14 listopada 1834 roku¹⁶.

Sprawą najważniejszą było wyposażenie ich w ikony. W sytuacji, kiedy świątynia nie posiadała właściwych obrazów Chrystusa i Matki Bożej¹⁷, proponowano zostawiać puste miejsce przysłonięte odpowiednią zasłoną, do czasu namalowania lub nabycia ikon. Bez tych obrazów niemożliwe było odprawianie nabożeństw zgodnie z obrządkiem grecko-wschodnim. Duchowieństwo zobligowano również do starania się o wsparcie finansowe u *ktitorów*, kolatorów (funkcję tę po jakimś czasie zlikwidowano)¹⁸.

Po dokładnej analizie położenia Cerkwi unickiej w diecezji litewskiej, wskazano także najbiedniejsze świątynie i parafie, w których należało urządzić ikonostasy i jakie bezwzględnie potrzebowały wsparcia finansowego. Takich świątyń w diecezji litewskiej naliczono 257, w Obwodzie Białostockim za takie uznano 24¹⁹.

W dekanacie białostockim w grupie tej znalazły się cerkwie w Topolanach, w Potoce, w Knyszynie²⁰, w Fastach, w Choroszczy, w Topilcu i w Suraziu, a w dekanacie bielskim w Podbielu, Dubiczach, Orli, Szczytach, Narwi, Hryniewiczach i Wólce. W dekanacie drohiczyńskim do najuboższych zaliczono świątynię filialną pod wezwaniem Świętego Jerzego w Kleszczelach, oraz cerkwie w Maleszach, w Brańsku, w Kośnej, w Andryjankach, w Żyrobicach, w Drohiczynie, w Narojkach, w Czarnej i w Ciechanowcu²¹.

W Obwodzie Białostockim do urządzenia ikonostasów w trakcie najbliższego roku wytypowano łącznie 40 cerkwi unickich (najbogatszych i najbiedniejszych)²².

W przypadku najuboższych świątyń, a zwłaszcza tych usytuowanych w dobrach prywatnych konieczne było współdziałanie władz cerkiewnych i świeckich. W związku z tym biskup Józef Siemaszko zwrócił się z prośbą do naczelnika Obwodu Białostockiego Hunaropuły, prosząc o pośrednictwo w negocjacjach z ziemiaństwem w sprawie udzielenia wsparcia finansowego świątyniom unickim, których chłopci pańszczyźniani byli parafianami²³.

¹⁶ Ibidem, s. 112–113.

¹⁷ Były to najważniejsze i niezastąpione ikony w pierwszym rzędzie ikonostasu.

¹⁸ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, c. 112–113.

¹⁹ Е. Орловский, *Судьбы православия...*, c. 89.

²⁰ Cerkiew w Knyszynie została przyłączona do parafii w Fastach.

²¹ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, Т. III, c. 115.

²² Ibidem, Т. III, c. 113.

²³ Е. Орловский, *Судьбы православия...*, c. 89.

Bardzo powoli postępował proces ponownego wprowadzania ikonostasów. W dekanacie bielskim do sierpnia 1835 roku były one w świątyniach: bielskiej – Narodzenia Najświętszej Marii Panny²⁴ i *sobornej*, w Czyżach, w Nowym Berezowie, w Klejnikach, w Pasynkach, i w Łosince²⁵. Zgodnie z rozporządzeniem z listopada 1834 roku ikonostasu brakowało jeszcze w cerkwi w Starym Korninie i w Rajsku.

W nowo dołączonym do bielskiego, dekanacie drohiczyńskim, ikonostasy posiadały obie cerkwie w Kleszczelach²⁶ (parafialna pod wezwaniem Świętego Mikołaja i filialna Świętego Jerzego), w Siemiatyczach, w Boćkach, Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Mielniku i w Grodzisku²⁷. W dekanacie drohiczyńskim za najlepiej uposażone uznano jeszcze świątynię w Żeryczach.

Zdecydowanie gorzej przedstawiała się sytuacja w dekanacie białostockim. Tam tylko cerkiew w Rybołach, gdzie funkcję proboszcza pełnił dziekan Lew Markiewicz, posiadała ikonostas, ale nie był on jeszcze pomalowany, ani wyposażony w ikony. Do zbudowania ikonostasów wytypowane zostały jako bogatsze z rocznym terminem realizacji świątynie w: Rybołach, Puchłach, Trześciance, Nowej Woli, Gródku, Samogródzie i Siderce²⁸.

Zdecydowanie lepiej przebiegały prace ogólnie w diecezji litewskiej. Tam ikonostasy, dzięki zaangażowaniu się kleru i dziekanów, były montowane nawet w biedniejszych cerkwiach unickich, które nie miały jeszcze takiego obowiązku. Jesienią 1835 roku, ikonostasy, stoły ofiarne i ołtarze według obrządku wschodniego urządzono łącznie w 226 świątyniach. 103 zachowało dawne, 200 świątyń unickich zakwalifikowano do zamknięcia. W tej sytuacji, przy ogólnej liczbie 800, zachodziła konieczność urządzenia ikonostasów jeszcze w 270 cerkwiach w diecezji²⁹.

Zmiany wewnątrz świątyń unickich, w pierwszej kolejności z ikonostasami dotyczyły także usytuowania i wyposażenia zgodnie z obrządkiem wschod-

²⁴ W tej świątyni i w Klejnikach zachowały się ikonostasy jeszcze z dawnych czasów. Podobna sytuacja dotyczyła cerkwi parafialnej pod wezwaniem Świętego Mikołaja w Kleszczelach, Siemiatyczach i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Mielniku.

²⁵ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 16.06.1836 roku.

²⁶ W cerkwi Świętego Mikołaja w Kleszczelach, w Siemiatyczach i Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Mielniku ikonostasy zachowały się jeszcze z dawnych czasów.

²⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп.1, д. 2495 к. 40 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 16.06.1836 roku.

²⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп.1, д. 2036, к. 52 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza z 24.08.1836 roku.

²⁹ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, Т. III, с. 211–213.

nim, ołtarza. Początkowe w tej sprawie rozporządzenia miały charakter ogólnikowy, bądź wybiórczy. Nie dotyczyły one wszystkich świątyń unickich i nie nosiły także restrykcji z racji ich niewykonania.

29 listopada 1835 roku Greckounicki Konsystorz Litewski w Żyrowicach nakazał (posiłkując się ukazem biskupa Siemaszki z 24 listopada) ustawienie w ciągu miesiąca już we wszystkich cerkwiach unickich w diecezji, ołtarzy zgodnie z obrządkiem greckowschodnim. Te ołtarze, które nie stały przy ścianie mogły pozostać. W tej sytuacji polecono je tylko przekształcić według opinii dziekanów i zgodnie z 3 punktem ukazu w tej sprawie z 24 października nr 732³⁰.

Budowa i urządzenie ikonostasów było przedsięwzięciem kosztownym i przeciągało się w czasie. Do początku 1836 roku ukazy w tej sprawie dotyczyły wybranych świątyń unickich i tylko w stosunku do nich miały charakter obowiązkowości³¹.

Do końca 1835 roku w diecezji litewskiej łącznie urządzono ikonostasy w blisko 300 bogatszych cerkwiach unickich przy wsparciu finansowym niektórych właścicieli ziemskich³².

13 stycznia 1836 roku biskup Siemaszko wydał kolejne rozporządzenie w sprawie ikonostasów w diecezji litewskiej. Zobowiązywało ono duchownych już wszystkich cerkwi greckounickich do zbudowania ikonostasów w ciągu roku, licząc od dnia ogłoszenia tego w formie ukazu Konsystorza, co nastąpiło 28 stycznia 1836 roku. Duchownym zalecano, podobnie jak i w poprzednim rozporządzeniu z listopada 1834 roku, wykorzystanie ikon, bądź fragmentów dawnych ikonostasów, o ile się takie zachowały, a które posiadały wszystkie cerkwie unickie do czasu ich demontażu. A w sytuacji braku ikon, przysłać puste miejsca. Niekiedy czasowo wstawiano papierowe ikony³³.

Na szczeblu najwyższym w Petersburgu zapadała decyzja o dofinansowaniu świątyń unickich w dobrach państwowych. Informację o przyznaniu dotacji przekazał biskup Józef Siemaszko Konsystorzowi 28 listopada 1835 roku. Zgodnie z tym na wyposażenie każdej świątyni unickiej w majątku państwowym (ikonostas, stół ofiarny, ołtarz i utensylia cerkiewne) przyznano po 300 rubli³⁴.

³⁰ Ibidem, s. 241–242.

³¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza z 15.06.1836 roku; Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza z 16.06.1836 roku.

³² *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, Т. III, с. 243–244.

³³ Ibidem, s. 243–244.

³⁴ Е. Орловский, *Судьбы православия...*, с. 91.

W związku z dotacjami, sytuacja cerkwi unickich w majątkach państwowych była zdecydowanie lepsza. Tu państwo brało na siebie obowiązek dofinansowania ikonostasów i zakupu utensyliów cerkiewnych. Jak się okazało słaby przepływ informacji spowodował wiele zamieszania. Dziekanów nie poinformowano o zasadach i terminach działania w sprawie uzyskania dotacji. Ponad rok trwało zanim władze, od szczebla centralnego po powiat, wydały odpowiednie dyspozycje i duchowni otrzymali pieniądze. Pomimo, że zgodnie z ukazem z 13 grudnia 1835 roku na każdą cerkiew unicką w majątku państwowym przyznano po 300 rubli, w praktyce zastosowano zasadę według potrzeb indywidualnych każdej świątyni, przy czym i kwoty te były niższe.

Diekanów zobowiązano do przedstawienia Konsystorzowi kosztorysu potrzeb finansowych poszczególnych cerkwi unickich w majątkach państwowych³⁵. A władze świeckie wydały takie dyspozycje ze swojej strony, urzędnikom powiatowym.

W Obwodzie Białostockim wiele cerkwi unickich znajdowało się w majątkach państwowych, zwłaszcza w połączonym dekanacie bielsko-drohiczyńskim, w powiecie bielskim – 15 świątyń, w tym trzy bielskie (soborna, Zmartwychwstania Pańskiego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny). W powiecie drohiczyńskim były to cztery cerkwie w Mielniku (Zmartwychwstania Pańskiego i Narodzenia Najświętszej Marii Panny), w Żerczycach i Żurobicach³⁶. W dekanacie białostockim sytuacja taka dotyczyła świątyń w Rybołach, w Surażu, w Topilecu, w Fastach, w Wasilkowie, w Dojlidach, w Ostrowiu, w Jurowlanach, w Kuźnicy, w Nowym Dworze i w Jacznem³⁷.

Do końca 1835 roku, ikonostas, ołtarz i stół ofiarny, zgodnie z rozporządzeniem z listopada 1834 roku zainstalowano w ostatnich z tej listy świątyniach w powiecie bielskim – w Rajsku i Starym Korninie. Natomiast nie wywiązano się z tego w przypadku cerkwi unickiej w Żerczycach.

Podobnie sytuacja kształtowała się w dekanacie białostockim, jak informował Lew Markiewicz 10 kwietnia 1836 roku. Tam ikonostasy i ołtarze posiadały wszystkie świątynie wymienione w listopadzie 1834 roku (w: Rybołach, Puchłach, Gródku, Nowej Woli, Samogródzie i Siderce za wyjątkiem cerkwi w Trześciance)³⁸. W cerkwiach w Nowej Woli, Gródku i Siderce za-

³⁵ *Записки Иосифа Мунрополита Литовскаго...*, Т. III, с. 243–244.

³⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп.1, д. 2495. к. 54–54 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 09.07.1836 roku.

³⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 8 Postanowienie Konsystorza z 09.07.1836 roku.

³⁸ W rozporządzeniu z listopada 1834 roku na liście tej była jeszcze cerkiew w Trześciance, strawił ją pożar.

instalowano je już w 1836 roku. Wszędzie brakowało funduszy na ich pomalowanie i wyposażenie w ikony³⁹.

Do 5 maja 1836 roku w diecezji litewskiej ikonostasy zainstalowano w kolejnych 96 cerkwiach unickich. Ikonostasy posiadały wtedy już także wszystkie cerkwie klasztorne w diecezji litewskiej⁴⁰.

Akcja instalowania ikonostasów w cerkwiach unickich nabrała tempa dopiero na wiosnę 1836 roku.

Konsystorz kontrolował urządzenie ikonostasów, żądając od dziekanów comiesięcznych sprawozdań. Różnie z tego wywiązywały się obie strony, zarówno dziekani z dostarczania raportów, jak i władze diecezjalne z ich analizą i przekazywaniem informacji biskupowi Siemaszce do Petersburga⁴¹.

Latem 1836 roku wszystkie cerkwie unickie w dekanacie bielsko-drohiczyńskim posiadały ikonostasy, ołtarze i stoły ofiarne w powiecie bielskim⁴² i drohiczyńskim⁴³ za wyjątkiem świątyni w Drohiczynie⁴⁴. W cerkwi tej ustawiono tylko ołtarz i stół ofiarny zgodnie z obrządkiem grecko-wschodnim, a brakowało nadal ikonostasu⁴⁵.

W połowie 1836 roku, świątynie unickie w Obwodzie Białostockim, za wyjątkiem cerkwi w Drohiczynie i Kuźnicy były zaopatrzone w ikonostasy. 6 czerwca 1836 roku Lew Markiewicz informował Konsystorz, że urządzenie ikonostasów w cerkwiach jego dekanatu zatrzymało się z powodu brak funduszy i malarzy⁴⁶.

W dekanacie bielskim próbowano wybrnąć z tej sytuacji w inny sposób. Zainteresowani proboszczowie powierzyli sprawę zakupu ikon i utensyliów cerkiewnych naczelnikowi Malininowi, którego zobowiązano do zamówienia

³⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 10 kwietnia 1836 roku.

⁴⁰ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, Т. III, с. 273–274.

⁴¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 40 Raport dziekana bielskiego Adama Kostrycewicza do Konsystorza z 16.06.1836 roku.

⁴² W powiecie bielskim były to cerkwie unickie w Bielsku, Narodzenia Najświętszej Marii Panny, soborna i Zmartwychwstania Pańskiego, w Rajsku, Czyżach, Nowym Berezowie, Klejnikach, Łosince, Pasynkach, Hryniewiczach, Narwi, Starym Korninie, Szczytach, Orli, Dubiczach, Wólce, Podbielu.

⁴³ W powiecie drohiczyńskim – cerkiew parafialna św. Mikołaja i filialnej św. Jerzego w Kleszczelach, w Siemiatyczach, Narodzenia Najświętszej Marii Panny i Zmartwychwstania Pańskiego w Mielniku, w Grodzisku, w Kośnej, w Bockach, w Andryjankach, w Żeryczach, w Żurobicach, w Narojkach, w Czarnej, w Brańsku, w Ciechanowcu i Maleszach.

⁴⁴ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 42–43 Postanowienie Konsystorza z 08.07.1836 roku.

⁴⁵ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 40 Raport dziekana bielskiego Adama Kostycewicza do Konsystorza z 16.06.1836 roku.

⁴⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 10 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 06.06.1836 roku.

u kupców w Moskwie dobrej jakości i po bardziej korzystnej cenie, niż u miejscowych, dewocjonaliów zgodnie z zapotrzebowaniem, jakie dziekan Kostyciewicz przekazał do Konsystorza 9 lipca 1836 roku⁴⁷.

Był to problem całej diecezji litewskiej. 14 sierpnia 1836 roku biskup Józef Siemaszko informował Greckounickie Kolegium Duchowne o zainstalowaniu ikonostasów w kolejnych 113 cerkwiach w diecezji. W części cerkwi postawiono wręcz prowizoryczne ikonostasy (sytuacja taka nie dotyczyła Obwodu Białostockiego), a teraz zamieniano je już na lepsze. W związku z tym, że nie przekazano jeszcze dotacji, spowołniła się wyraźnie akcja ich urządzania w świątyniach usytuowanych w majątkach państwowych. Tam parafianie czekali na wsparcie finansowe ze strony państwa i sami wstrzymywali się nawet z bardzo skromnymi ofiarami⁴⁸. Podobnie w dekanacie białostockim, dziekan Markiewicz skarżył się w raporcie z 25 maja 1836 roku, że parafianie nie byli zainteresowani finansowaniem swoich cerkwi⁴⁹.

Ikonostasy w większości świątyń unickich nie były pomalowane i wyposażone w ikony w związku z brakiem funduszy, a jeszcze bardziej odpowiednich artystów – malarzy⁵⁰.

W 1836 roku przedstawiciele władzy świeckiej na szczeblu powiatu i diekani sporządzali szczegółowe kosztorysy potrzeb cerkwi unickich.

W przypadku kilkunastu świątyń w dekanacie bielskim przedstawiały się one następująco. Ikonostas w cerkwi w Kośnej nie został pomalowany. Brakowało ikon: Chrystusa, Matki Bożej, Ostatniej Wieczerzy, patronów tej świątyni – Świętego Mikołaja i Świętego Wasilija, na carskie wrota – Zwiastowania i czterech Ewangelistów, Świętego Michała na drzwi diakońskie zachodnie i Świętego Stefana na wschodnie oraz dwunastu Apostołów. Cerkiew nie posiadała (całunu) *Płaszczownicy*. Koszt całego przedsięwzięcia oszacowano na 120 rubli. Obrazy malował, mieszkający w Kleszczelach syn duchownego – Konstanty Sosnowski⁵¹.

W cerkwi w Rajsku ikonostas, podobnie jak w poprzedniej świątyni, nie posiadał obrazów – Chrystusa, Matki Bożej, Ostatniej Wieczerzy, dwunastu Apostołów, na carskie wrota – ikony Zwiastowania i czterech Ewangelistów, a na boczne drzwi diakońskie – Świętego Michała i Świętego Stefana oraz

⁴⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп.1, д. 2495, к. 90 Akt sporządzony 31.01.1837.

⁴⁸ *Зануки Іосифа Мумпополума Лумовскаго...*, Т. III, с. 286–288.

⁴⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 6–7 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 15.06.1836 roku.

⁵⁰ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 54. Raport dziekana bielskiego Adama Kostycewicza do Konsystorza z 09.07.1836 roku.

⁵¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 57 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

Plaszczenicy, na łączną kwotę – 126 rubli. Koszt wykonania określił malarz Konstanty Sosnowski⁵². On także opracował wstępne kosztorysy dla pozostałych świątyń.

Cerkiew w Maleszach – potrzeby i koszt bardzo podobny. Pomalowanie ikonostasu i ikon: Ostatniej Wieczerzy, dwunastu Apostołów, Świętego Jerzego i Podwyższenie Krzyża Pańskiego, patronów świątyni – Świętych Apostołów Piotra i Pawła, na carskie wrota Zwiastowania i czterech Ewangelistów, a na boczne drzwi diakońskie Świętego Michała i Świętego Stefana. Brakowało także *Plaszczenicy*. Prace oszacowano na 107 rubli⁵³.

Do cerkwi w Pasynkach dziekan Kostycewicz potrzebował ikony patronki – Świętej Tekli, na carskie wrota – Zwiastowania i czterech Ewangelistów, a na boczne drzwi diakońskie Świętego Michała i Świętego Stefana oraz *Plaszczenicy*. Przewidywany koszt prac miał zamknąć się w kwocie 59 rubli⁵⁴.

W kosztorysie potrzeb cerkwi w Starym Korninie ujęto pomalowanie ikonostasu, pozłocenie ram ikon Matki Bożej i Chrystusa oraz carskich wrót, wykonanie okazałych rozmiarów, w związku z dużą powierzchnią świątyni, ikon czterech Ewangelistów, Zwiastowania, Ostatniej Wieczerzy, dwunastu Apostołów oraz Świętego Michała i Świętego Stefana na boczne drzwi diakońskie, a także *Plaszczenicy* na łączny koszt 136 rubli⁵⁵.

W cerkwi w Czyżach potrzebowano pomalowania ikonostasu i także dużych wymiarowo ikon Chrystusa, Matki Bożej i Ostatniej Wieczerzy. Tutaj zgodnie z zaleceniem biskupa Siemaszki wykorzystano stare ikony dwunastu Apostołów i na boczne drzwi Świętego Michała i Świętego Stefana, które należało odnowić. Brakowało *Plaszczenicy*. Koszt powyższych prace wycenił Sosnowski na kwotę 108 rubli⁵⁶.

Kosztorys potrzeb cerkwi w Łosince opiewał na kwotę 148 rubli. Uwzględnił pomalowanie ikonostasu i wykonanie ikon Chrystusa, Matki Bożej, dwunastu Apostołów, Ostatniej Wieczerzy, na carskie wrota czterech Ewangelistów i Zwiastowania, a na drzwi diakońskie Świętego Michała

⁵² LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 57 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵³ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 58 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵⁴ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 58 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵⁵ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 59 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 59 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

i Świętego Stefana. Uwzględniono także wykonanie carskich wrót (świątynia ta ich jeszcze nie posiadała) z rzeźbą i pozłoceniem oraz *Płasczenicy*⁵⁷.

Podobnie, należało wykonać i ozdobić rzeźbą i pozłocić carskie wrota w sąsiedniej cerkwi w Dubiczach Cerkiewnych. Brakowało tam także ikon Chrystusa, Matki Bożej, dwunastu Apostołów, Ostatniej Wieczerzy, Zwiastowania, czterech Ewangelistów, a na boczne drzwi diakońskie Świętego Michała i Świętego Stefana oraz Ukrzyżowania na *żertwiennik*, (stół ofiarny) na łączną sumę 109 rubli⁵⁸.

Do cerkwi w Rybołach⁵⁹ potrzebowano ikon: Chrystusa, Matki Bożej, dwunastu Apostołów, Ostatniej Wieczerzy, na carskie wrota, czterech Ewangelistów i Zwiastowania, a na boczne drzwi Świętego Michała i Świętego Stefana, nie było *Płasczenicy*. Należało pomalować ikonostas – prognozowana łączna kwota z ujęciem zakupu utensyliów cerkiewnych – 255 rubli⁶⁰.

W cerkwi w Nowym Berezowie brakowało ikony Chrystusa ze złoceniem podobnym do ikony Matki Bożej ze starego ikonostasu i *Płasczenicy* – koszt około 48 rubli⁶¹.

Cerkiew w Brańsku potrzebowała obrazów Chrystusa, Matki Bożej, Ostatniej Wieczerzy, dwunastu Apostołów, ikon (świętecznych) *prazdnicznych* tej cerkwi – Siemiona Stołpnika i Podwyższenia Krzyża Pańskiego oraz Świętego Michała i Świętego Stefana na drzwi diakońskie, brakowało także *Płasczenicy*. Należało pomalować ikonostas. Wartość tych prac ocenił Sosnowski na 144 ruble⁶².

W cerkwi w Narwi ikonostas trzeba było obić płótnem i pomalować pod ikony (jak wszędzie), koszt prac i materiału 20 rubli. Brakowało ikon, Chrystusa, Matki Bożej, Ostatniej Wieczerzy, dwunastu Apostołów, na drzwi boczne Świętych Michała i Stefana, świętecznych obrazów Podwyższenia Krzyża Pańskiego i Antonija Pieczerskiego oraz *Płasczenicy*. Prognozowany koszt zawarto w kwocie 130 rubli⁶³.

⁵⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 60 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 60 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁵⁹ Cerkiew w Rybołach została ujęta z tego powodu, że chociaż była siedzibą dekanatu białostockiego to znajdowała się w administracyjnych granicach powiatu bielskiego.

⁶⁰ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 61 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁶¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 61 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁶² LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 62 Informacje o cerkwiach unickich 08.07.1836 roku.

⁶³ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 62 Informacje o cerkwiach unickich 08.07.1836 roku.

W cerkwi w Klejnikach ikonostas zachował się jeszcze z dawnych czasów⁶⁴. Podobnie w cerkwi pod wezwaniem Świętego Mikołaja w Kleszczelach.

Zaprezentowane powyższe kwoty nie były pełnymi sumami, ponieważ nie uwzględniały kosztów związanych z zakupem utensyliów cerkiewnych.

Procedura dotacji cerkwiom unickim w majątkach państwowych wymagała jeszcze podpisu ministra Dóbr Państwowych i Finansów. Przekazanie pieniędzy poszczególnym świątyniom, w praktyce okazało się procesem długim i wymagającym licznych decyzji i pozwoleń władz duchownych i świeckich. Po podpisaniu dokumentu przez ministra o dotacjach cerkwiom unickim, następowały dalsze działania. Kosztorysy potrzeb poszczególnych świątyń opracowane przez dziekana i *ziemskiego isprawnika* – naczelnika ziemskiej policji, przekazywano do akceptacji władzom cerkiewnym i świeckim. Na prośbę Konsystorza naczelnik Obwodu Białostockiego wydawał dyspozycję 2 oddziałowi władz okręgowych w Białymstoku, który zlecał kasom powiatowym wypłacenie pieniędzy w obecności dziekana, proboszcza i przedstawiciela władz powiatowych – naczelnika ziemskiej policji. Otrzymanie dotacji kwitował proboszcz cerkwi, na jaką były przyznane. Powiadamiano Konsystorz, który zobowiązywał dziekana do nadzorowania prac.

Dotacje poszczególnym cerkwiom⁶⁵ w majątkach państwowych zostały przyznane na podstawie kosztorysów sporządzanych przez dziekanów i naczelników. Kwoty te zawierały łączne sumy na urządzenie ikonostasów, ołtarzy i zakup utensyliów cerkiewnych zgodnie z obrządkiem greckowschodnim. Świątyniom w majątkach państwowych, przyznano dofinansowanie w następujących kwotach – w powiecie bielskim: cerkwi w Klejnikach – 156 rub., w Kośnej – 214 rub. 20 kop., w Rajsku – 270 rub., w Maleszach – 251 rub., w Pasynkach – 171 rub. 65 kop., w Starym Korninie – 280 rub., w Czyżach – 236 rub. 20 kop., w Łosince – 292 rub., w Dubiczach Cerkiewnych – 205 rub. 23 kop., w Rybołach – 255 rub., w Nowym Berezowie – 152 rub., w Brańsku – 197 rub. 96 kop., w Narojkach – 245 rub. 25 kop., w Kleszczelach – po 144 rub. na obie cerkwie (288 rub. łącznie), a w powiecie drohiczyński, w Żurobicach – 120 rub., w Żerczycach – 255 rub. 55 kop. i w Drohiczynie 267 rub. 12 kop.⁶⁶ Wysokość dotacji zależała od stanu posiadania poszczególnych cerkwi.

⁶⁴ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 55–56 Informacje o cerkwiach unickich z 08.07.1836 roku.

⁶⁵ Powyższe kosztorysy uwzględniają tylko koszty związane z ikonostasami, nie były to więc pełne zestawienia.

⁶⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 20 Pismo władz 2 Oddziału Obwodu Białostockiego do Konsystorza z początku stycznia 1837 roku.

Podobnie kształtowała się sytuacja w powiecie białostockim, cerkiew w Fastach otrzymała 246 rub. 95 kop., w Topilcu – 201 rub. 05 kop., w Su-
rażu – 226 rub., w powiecie sokólskim, w Jurowlanach – 180 rub., w Sa-
mogródzie – 180 rub., w Wasilkowie – 120 rub., w Kuźnicy – 150 rub.,
w Jacznie – 160 rub.⁶⁷

Na wszystkie cerkwie unickie usytuowane w majątkach państwowych
w Obwodzie Białostockim przyznano łącznie 5320 rubli 96 kopiejek⁶⁸.

30 listopada 1836 roku, 2 oddział władz okręgowych w Białymstoku
wydał dyspozycje, посыłając ukazy do kas powiatowych w Drohiczynie,
Bielsku, Sokółce i Białymstoku z poleceniem wypłacania dotacji cerkwiom
w majątkach państwowych. Dokument ten potwierdził zasady tych ope-
racji. Kasy powiatowe zobligowano do wydawania pieniędzy na podstawie
zapotrzebowania miejscowego dziekana, proboszcza i naczelnika. Fundusze
te pochodziły z ogólnych dochodów Obwodu Białostockiego z sum wpły-
wających z poszczególnych majątków państwowych, do których należały te
cerkwie. Ostatecznie pieniądze kwitował proboszcz cerkwi, jakiej były przy-
znane dotacje w obecności dziekana i naczelnika, który powiadamiał o tym
władze Obwodu Białostockiego⁶⁹.

Konsystorza 1 grudnia 1836 roku wystosował kolejne pismo do 2 od-
działu władz okręgowych w Białymstoku w sprawie wypłat dotacji. Władze
w Białymstoku na początku stycznia 1837 roku poinformowały Konsystorz,
o podpisaniu przez ministra zgody na wypłacenie cerkwiom unickim w Ob-
wodzie Białostockim przyznanych dotacji⁷⁰.

Rok trwała procedura biurokratyczna, zanim przyznane pieniądze trafi-
ły do cerkwi unickich w majątkach państwowych. Przy tym władze świeckie
nie brały pod uwagę określonych przez biskupa Józefa Siemaszkę terminów
na urządzenie ikonostasów. Wypłacanie dotacji stało się realne dopiero po
wydaniu zgody przez ministra.

Nakazano aby działano wspólnie w porozumieniu proboszcz, dziekan
i przedstawiciel powiatowej władzy świeckiej⁷¹. Po wykorzystaniu pienię-

⁶⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 20 Pismo władz 2 Oddziału Obwodu Białostockiego do Konsystorza z początku stycznia 1837 roku.

⁶⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 20 Pismo władz 2 Oddziału Obwodu Białostockiego do Konsystorza z początku stycznia 1837 roku.

⁶⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 20 Pismo władz Obwodu Białostockiego do Konsystorza ze stycznia 1837 roku.

⁷⁰ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 19 Pismo władz 2 Oddziału Obwodu Białostockiego к. 19.

⁷¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 89 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 09.02.1837 roku; LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicz do Konsystorza z 25 sierpnia 1837 roku.

dzy dziekan zobowiązany był dostarczyć do Konsystorza sprawozdanie z podpisem swoim, naczelnika i proboszcza⁷². Duchownym wydano zeszyty, w których odnotowywali wszystkie wydatki⁷³.

W związku z tym, że pieniądze pochodziły z dotacji państwowych, nadzór nad ich wydatkowaniem prowadziły także władze świeckie.

Pieniądzy nie wypłacano wszystkim cerkwiom jednocześnie, a sukcesywnie zapraszano do kasy powiatu po kilku duchownych. Pierwsza wypłata dotacji z kasy powiatowej nastąpiła w Bielsku na przełomie 1836/1837 roku, a w Białymstoku 16 stycznia 1837 roku⁷⁴. Najpóźniej pieniądze na urządzenie ikonostasów otrzymały cerkwie usytuowane w majątkach państwowych w powiecie drohiczynskim.

Głównie ze względu na odległość Drohiczyna od siedziby dekanatu – Pasynek, dziekan Adam Kostyczewicz wyznaczył w zastępstwie do odebrania dotacji proboszcza cerkwi w Mielniku, duchownego deputata – Floriana Zienkiewicza. 9 marca przybył on do Drohiczyna. Wspólnie z zastępcą naczelnika ziemskiego, jednocześnie pracownikiem Niżnego Sądu Ziemskiego w Drohiczynie – Świątkowskim, sporządzili protokół w sprawie przekazania proboszczom cerkwi w Żerczycach i Żurobicach dotacji na ikonostasy – 140 rubli, przysłanych do kasy powiatowej przez władze Obwodu Białostockiego⁷⁵.

Konsystorz ukazem z 14 grudnia (opierając się na rozporządzeniu biskupa Siemaszki z 27 listopada 1836 roku) zakazał odprawiania nabożeństw także we wszystkich cerkwiach filialnych i kaplicach do czasu zainstalowania tam ikonostasów. Odpowiedzialnymi za to uczyniono dziekanów. Tym samym świątynie te pozbawione dotacji znalazły się w trudnej sytuacji, gdyż ze względu na ich status były pomijane przy dzieleniu dotacji państwowych⁷⁶.

Do 10 stycznia 1837 roku ikonostasy zainstalowano w kolejnych 29 cerkwiach unickich w diecezji litewskiej, jak informował biskup Siemaszko Greckounickie Duchowne Kolegium. Łącznie wyposażono w nie 538 świątyń,

⁷² LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2036, к. 601, Postanowienie Konsystorza z 07.10.1839 roku.

⁷³ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2036, к. 150 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z marca (wpłynęło 15.03.1837 roku).

⁷⁴ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 23 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 18.01.1837 roku.

⁷⁵ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2036, к. 151–152 Raport Floriana Zienkiewicza do dziekana z 09.03.1837 roku.

⁷⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2245.

a brakowało jeszcze w 73 cerkwiach. Większość z tych cerkwi potrzebowała jednak kapitalnego remontu⁷⁷.

W Obwodzie Białostockim ikonostasu nie posiadała cerkiew w Kuźnicy, zdaniem dziekana Markiewicza jedynym powodem było niedbalstwo duchownego Iosifa Kojalowicza⁷⁸.

Rok 1837 upłynął pod znakiem malowania ikonostasów i wyposażenia ich w ikony. Brakowało dobrych rzemieślników i artystów. W Obwodzie Białostockim pracowało zaledwie kilku miejscowych malarzy ikon. Umowy z nimi zawierali dziekani i powiatowi naczelnicy ziemskiej policji (w przypadku cerkwi leżących w majątkach państwowych), a w dobrach prywatnych sam dziekan za porozumieniem władz diecezjalnych. Zdarzało się, że zgodeń artyści nie dotrzymywali terminów, bądź nie wywiązywali się z umowy w ogóle.

W dekanacie białostockim, w obu powiatach sprawę malowania ikonostasów prowadził osobiście dziekan Lew Markiewicz. 3 marca 1837 roku zawarł on porozumienie z malarzami – Fiodorem Michnowem i synem proboszcza cerkwi w Kleszczelach – Konstantym Sosnowskim. Pierwszy zgodnie z umową miał pracować w cerkwiach powiatu białostockiego i bielskiego dekanatu białostockiego⁷⁹. Natomiast drugi artysta miał malować ikonostasy w powiecie sokólskim.

Latem 1837 roku Fiodor Michnow wykonał ikony do ikonostasów cerkwi w Topilcu i Fastach w powiecie białostockim oraz w Puchłach, Rybołach i Rajsku w powiecie bielskim⁸⁰. Zbudowano także ostatni w dekanacie białostockim ikonostas – w cerkwi w Kuźnicy, pomalowany i wyposażony w ikony jesienią 1837 roku⁸¹.

Nad przebiegiem prac związanych z malowaniem ikonostasów w poszczególnych cerkwiach czuwali miejscowi proboszcze, a całość nadzorował wspólnie z ziemskim *isprawnikiem*, dziekan, sprawozdania z przebiegu prac przekazywali oni władzom diecezjalnym w Żyrowicach i świeckim w Białymstoku.

⁷⁷ *Записки Иосифа Митрополита Литовскаго...*, Т. III, с. 309–310.

⁷⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2036, к. 52 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 24.08.1836 roku.

⁷⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 24 83, к. 29 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 03.03.1837 roku.

⁸⁰ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 29–30 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do z 02.06.1837 roku.

⁸¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 к. 38 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza z 25.09.1837 roku.

Konstanty Sosnowski, który zobowiązał się do malowania ikonostasów w cerkwiach w powiecie sokólskim, nie dotrzymał umowy⁸². W tej sytuacji dziekan Lew Markiewicz zwrócił się z prośbą o pomoc do przedstawicieli władz świeckich powiatu białostockiego i sokólskiego. Poczynił także pewne starania w guberni grodzieńskiej. Wszystkie próby spełzły na niczym, nie udało się znaleźć odpowiedniego artysty. O tych problemach Lew Markiewicz poinformował Konsystorz 2 czerwca 1837 roku. Jednocześnie sugerował konkretne rozwiązanie. W powiecie bielskim w tym czasie pracowało czterech malarzy (dwóch Michnowych stanu świeckiego i dwóch synów duchownych – Sosnowski i Charsiewicz). Markiewicz prosił Konsystorz, aby zlecił Hipolitowi Charsiewiczowi (syn proboszcza z Wólki – Kiryła Charsiewicza) pomalowanie ikonostasów w cerkwiach w powiecie białostockim i sokólskim dekanatu białostockiego⁸³.

Do czerwca 1837 roku w dekanacie białostockim pomalowane i wyposażone w ikony ikonostasy posiadały cerkwie w Dojlidach, Puchłach i Fastach. W pierwszej połowie czerwca zakończono prace w świątyni w Rybołach. Natomiast świątynie w Potoce, Jacznem, Nowej Woli, Jurowlanach, Siderce i Wasilkowie nie posiadały odpowiednich ikon i nie były pomalowane elementy dekoracyjne ikonostasów. Jeszcze gorzej przedstawiała się sytuacja w cerkwiach w: Gródku, Topilcu, Ostrowiu, Samogródzie, Choroszczy i Surazu. Tam ikonostasy nie były pomalowane, niektóre ozdobione tylko papierem, a inne w ogóle. Największym problemem wciąż pozostawało zaangażowanie dobrych malarzy⁸⁴.

W połączonym dekanacie bielsko-drohiczyńskim, jak wynikało z zestawienia z 11 czerwca 1837 roku, ikonostasy posiadały cerkwie unickie w: Pasyńkach, Narwi, Łosince, Nowym Berezowie, Czyżach, Korninie, Szczytach, Orli, Dubiczach, Wólce, Podbielu, w bielskich – Zmartwychwstania Pańskiego, Narodzenia Najświętszej Marii Panny, sobornej, Hryniewiczach, Rajsku, Kleszczelach, Kośnej, Andryjankach, Boćkach, Brańsku, Maleszach, Ciechanowcu, Czarnej, Grodzisku, Narojkach, Drohiczynie, Żerczycach oraz filialnych: Świętej Trójcy w Bielsku, Świętego Jerzego w Kleszczelach i Zmartwychwstania Pańskiego w Mielniku, a także w kaplicach: w Klejnikach na cmentarzu, Tyniewiczach, Augustowie, Ploskach, cmentarnej w Czyżach.

⁸² Zaistniałą sytuację malarz tłumaczył zamiarem doskonalenia swoich umiejętności w Akademii Kijowskiej i dopiero wtedy planował podjąć pracę.

⁸³ LPAH w Wilnie, *ф.* 605, *оп.* 1, *д.* 2483, *к.* 29–30 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza z 02.06.1837 roku.

⁸⁴ Wilno, *ф.* 605, *оп.* 1, *д.* 2483, *к.* 30 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza z 02.06.1837 roku.

Tylko w jednej cerkwi w Żurobicach trwały jeszcze prace przy budowie ikonostasu. Stoły ofiarne i ołtarze zgodnie z obrządkiem wschodnim posiadały wszystkie cerkwie i kaplice⁸⁵.

Latem 1837 roku prowadzono intensywne prace malarskie w powiecie bielskim. Już na początku czerwca 1837 roku pracowało tam czterech malarzy, Michnowowie – Mojsiej i Fiodor, Hipolit Charsiewicz, oraz Konstanty Sosnowski syn proboszcza z Kleszczel⁸⁶.

W powiecie bielskim pod koniec sierpnia 1837 roku Fiodor Michnow zakończył malowanie ikon i ikonostasu w cerkwi w Dubiczach, a rozpoczął pracę w świątyni w Starym Korninie. W sąsiednich parafiach pracował Mojsiej Jakowlew. Po wykonaniu i ułożeniu ikon do ikonostasu cerkwi w Czyżach, przystąpił do malowania ikonostasu w Łosince⁸⁷.

Pośród świątyń unickich usytuowanych w majątkach państwowych w powiecie bielskim do września 1837 roku nie posiadały ikon i nie były pomalowane ikonostasy w cerkwi w Maleszach, Brańsku i katedralnej w Bielsku. W tej ostatniej, staraniem duchownego Stefana Bielawskiego i parafian pobudowano okazały ikonostas. Nie został on pomalowany ponieważ nie otrzymano żadnych dotacji państwowych⁸⁸.

W powiecie drohiczyńskim latem 1837 roku prowadzono prace malarskie przy ikonostasach cerkwi usytuowanych w dobrach państwowych. Jednak tam większość cerkwi unickich leżała w dobrach prywatnych. W związku z brakiem funduszy, ikonostasy w tych świątyniach pozostawały nadal bez ikon.

Cerkwie w Żerczycach, Żurobicach i Drohiczynie, choć same usytuowane w majątkach państwowych, to ich parafianami byli także chłopcy pańszczyźniani z dóbr prywatnych. Stąd wymienione cerkwie zostały częściowo dofinansowane także przez osoby prywatne.

Konstanty Sosnowski do końca sierpnia 1837 roku, zakończył prace przy ikonostasie w cerkwi w Żerczycach⁸⁹. Poinformował o tym dziekana proboszcz z Żerczyc – Andrzej Żebrowski i drohiczyński ziemski *ispraw-*

⁸⁵ LPAH w Wilnie, ф. 634, оп. 1, д. 4, к. 64–66, Wiadomości o urządzeniu cerkwi unickich w dekanacie bielskim 11.06.1837 roku.

⁸⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 29 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 02.06.1837 roku.

⁸⁷ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 97 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 05.09.1837 roku.

⁸⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 97 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 05.09.1837 roku.

⁸⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 97–98 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyczewicza do Konsystorza z 05.09.1837 roku.

nik. Natomiast mieszczanin Andrzej Rybiński wykonał ikony do ikonostasu świątyni w Żurobicach. Nie rozpoczęto natomiast prac przy ikonostasie cerkwi w Drohiczynie. Ziemski *isprawnik* drohiczynski, w związku z brakiem dobrych malarzy w Obwodzie Białostockim, postanowił sprowadzić z guberni wileńskiej artystę Grazanowa, jego zdaniem miał on lepsze pędzel, niż pracujący w powiecie bielskim Michnowowie⁹⁰.

Ikonostasy w cerkwiach usytuowanych w majątkach prywatnych w powiecie drohiczynskim w: Grodzisku, Czarnej, Narojkach i Ciechanowcu, pomimo starań proboszczów, przy braku wsparcia finansowego ze strony właścicieli ziemskich – hrabiego Ossolińskiego, Ciecierskiego i Pieńkowskiego, nie były pomalowane i nie posiadały ikon. Świątyniom brakowało także utensyliów cerkiewnych⁹¹.

Latem i jesienią 1837 roku trwały prace w świątyniach unickich w dekanacie białostockim. W sierpniu Hipolit Charsiewicz rozpoczął prace w kaplicy w Zawykach – filialnej świątyni cerkwi w Surażu⁹². Latem 1837 roku postawiono także ikonostas w ostatniej już cerkwi unickiej w dekanacie białostockim w powiecie sokólskim, w Kuźnicy⁹³, który pomalowano w listopadzie. Jesienią 1837 roku wykonano ikony do ikonostasu cerkwi w Wasilkowie i Surażu⁹⁴.

W połowie 1838 roku w dekanacie białostockim nie pomalowano ikonostasów w cerkwi w Nowej Woli, Gródku i Ostrowiu. Tam nie było nawet głównych ikon Chrystusa i Matki Bożej. W świątyni w Choroszczy ikonostas został pomalowany, ale brakowało *namiestnych* ikon⁹⁵.

O sytuacji w dekanacie bielskim poinformował Konsystorz Adam Kostyciewicz w raporcie z 28 września 1838 roku. W powiecie bielskim prawie wszystkie cerkwie, zarówno w majątkach państwowych, jak i prywatnych posiadały ikonostasy pomalowane i zaopatrzone w *namiestnyje* ikony. Wyjątek stanowiły dwie świątynie, w Brańsku i w Łosince. W pierwszej przeszkodą

⁹⁰ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 67 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyciewicza do Konsystorza z 14.09.1837 roku.

⁹¹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 97–98 Raport dziekana bielskiego Adama Kostyciewicza do Konsystorza z 05.09.1837 roku.

⁹² LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 к. 38 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do konsystorza z 24.08.1837 roku.

⁹³ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 38 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 25.09.1837 roku.

⁹⁴ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483 к. 40 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 02.12.1837 roku.

⁹⁵ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2483, к. 51 Raport dziekana białostockiego Lwa Markiewicza do Konsystorza z 30.07.1838 roku.

był jej stan, zmurszały i chylący się ku upadkowi budynek. W cerkwi w Łosince prace malarskich przy ikonostasie opóźniały się z powodu niedbalstwa malarza Michnowa, który tam pracował. W powiecie drohiczynskim ikonostasy nie zostały pomalowane w świątyniach usytuowanych w majątkach prywatnych, w Czarnej i Grodzisku, należących do Ossolińskich, w Ciechanowcu – Ciecierskich oraz w Narojkach – Pieńkowskich. Właściciele ziemscy odmówili wsparcia finansowego. W tej sytuacji w miejsce ikon w ikonostasie wstawiono stare obrazy. W cerkwi w Drohiczynie, jak poinformowano Adama Kostycewicza 8 września 1838 roku, ikonostas został już pomalowany. Dziekana proszono, aby osobiście dokonał oceny pracy w celu zapłaty dla ikonografa⁹⁶.

Jesienią 1838 roku doszli do porozumienia właściciel Grodziska – Ossoliński i jego chłopci, godząc się na sfinansowanie pomalowania ikonostasu i zakup utensyliów cerkiewnych dla świątyni w Grodzisku przy wsparciu proboszcza⁹⁷. W 1839 roku zakończono ostatecznie prace przy ikonostasach.

Po ponownym wprowadzeniu do cerkwi unickich ikonostasów z carskimi wrotami, w niektórych świątyniach, wchodziła przez nie służba cerkiewna, z nawet osoby świeckie. Wynikało to z nieznamomości zasad cerkiewnych. W tej sytuacji biskup Antonii 10 lipca 1837 roku polecił Konsystorzowi wydanie rozporządzenia, surowo zakazującego wchodzenia przez carskie wrota wszystkim oprócz kapłanów. Uświadamiając, że jest to dozwolone tylko przez boczne drzwi⁹⁸. 13 lipca Konsystorz poinformował o tym dziekanów, których zobligowano do przekazania tego ukazu duchowieństwu⁹⁹.

Ponowne zainstalowanie ikonostasów zmieniło całkowicie wnętrza cerkwi unickich i umożliwiło odprawianie nabożeństw zgodnie z obrządkiem wschodnim, co miało bardzo ważne znaczenie w procesie restytucji prawosławia w Obwodzie Białostockim.

⁹⁶ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2495, к. 136, Raport dziekana bielskiego Adama Kostycewicza do Konsystorza z 28.09.1838 roku.

⁹⁷ LPAH w Wilnie, ф. 606, оп. 1, д. 2495, к. 140 Postanowienie Konsystorza z 16.11.1838 roku.

⁹⁸ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2840, к. 2 Pismo biskupa Antoniego do Konsystorza z 10.07.1837 roku.

⁹⁹ LPAH w Wilnie, ф. 605, оп. 1, д. 2840, к. 3–4 Rozporządzenie Konsystorza z 10.08.1837 roku.

Р Э З Ю М Е

У выніку працэсу лацінізацыі ўнутраны воблік уніяцкіх святынь упадобіўся касцельнаму. З паловы 30-х гадоў XIX стагоддзя распачаўся інтэнсіўны працэс вяртання святыням папярэдняга выгляду і атрыбутыкі, адпаведнай усходняму абраду. Прывартэтною справаю пры гэтым былі іканастасы. На Беласточчыне ў амаль 50 ўніяцкіх цэрквах ранейшыя іканастасы захаваліся толькі ў пяці. У той сітуацыі яны аднаўляліся ад самага пачатку па распараджэнню з лістапада 1834 і студзеня 1836 гадоў, якія акрэслівалі тэрміны і ўмовы. Аднак бедныя ўніяцкія цэрквы мелі праблемы з рэалізацыяй гэтага загаду. Святыні, якія належалі дзяржаве, былі падтрыманы ў 1837 годзе датацыямі з яе боку. Горшай была сітуацыя тых, што знаходзіліся ў прыватных руках і без зацікаўленасці да іх з боку ўласнікаў зямлі. Да фінансавых праблем дадавалася праблема недахопу адпаведных мастакоў. У 1837–1838 гадах на Беласточчыне працавала некалькі майстроў. На пачатку 1839 года ўсе святыні ўжо мелі іканастасы, прыгатаваныя да правядзення службы ў адпаведнасці з усходнім абрадам.

SUMMARY

As a result of latinization, the interior of uniate temple was made alike churches. An intensive process to restore previous decorations and furnishings in keeping with eastern confession started in the 1830s. Iconostas was a priority. In Bialystok District iconostas was preserved only in five uniate churches (there were fifty uniate churches in the district). They were restored according to instructions issued in November 1834 and January 1836 which fixed dates and rules.

Poor uniate churches had difficulties in financing this undertaking. Temples situated in state areas were supported since 1837. Those on private properties did not get enough financial support.

Another problem was connected with the painting of iconostas by suitable painters. In the years 1837–1838 there worked several artists in Bialystok District. Till the beginning of 1839 all the churches had iconostas and were prepared to conduct a service according to eastern confession.

Юрый Лабынцаў

Масква

Віленскі музей беларускай рэлігійнай культуры і яго заснавальнік Еўдакім Раманаў

На V Міжнародным кангрэсе беларусістаў, які праходзіў у траўні 2010 года ў Мінску, у заключэнне свайго дакладу мы адзначылі:

Музей імя Івана Луцкевіча быў у Вільні, мабыць, не самым першым спецыяльным беларускім зборам. Напрыклад, роўна стагоддзе назад, у пачатку 1910 года, практычна на тым жа месцы, у флігелі Свята-Траецкага, тады праваслаўнага, манастыра, было адкрыта “епархіяльнае древлехранилище”, ініцыятарам стварэння якога і першым захавальнікам быў Еўдакім Раманаў, 155-гадовы юбілей з дня нараджэння якога мы адзначылі ў мінулым годзе. Ён не толькі стаў арганізатарам і фактычна кіраўніком гэтага музея, але і першым дарыльчыкам¹.

Лёс Еўдакіма Раманавіча Раманава (1855–1922), урадженца паўднёва-ўсходняй часткі цяперашняга Гомеля, Новай Беліцы, стаўся пэназвязаным і з Вільнюсам, дзе ён з перапынкамі жыў з 1906-га па 1915 год. Вядомы беларускі навуковец і грамадскі дзеяч Е. Р. Раманаў быў і адным з самых актыўных збіральнікаў і стваральнікаў гісторыка-краязнаўчых музеяў рознага ўзроўню ўсёй Расійскай імперыі. Менавіта яго можна лічыць і заснавальнікам бесперапыннай традыцыі па фарміраванні дзяржаўных і ведамасных уласна беларускіх музеяў.

¹ Лабынцев Ю., Шавинская Л., *Старопечатные сителія Белорусского музея им. Ивана Луцкевича* / (у друку).

Першы вопыт такога кшталту ён распачаў яшчэ ўлетку 1892 года, калі прапанаваў і абгрунтаваў неабходнасць стварэння спецыяльнага царкоўна-археалагічнага музея ў Віцебску². Затым ідзе ўдалы вопыт адкрыцця падобнага музея ў Магілёве ў 1897 годзе, адкуль, у сувязі з адстаўкай, Е. Р. Раманаў павінен быў з'ехаць у 1906 годзе на месца новай службы – у Вільнюс, дзе ён становіцца членам Часовай камісіі па стварэнні Віленскай публічнай бібліятэкі і музея. Будучы актыўным збіральнікам археалагічных старажытнасцей і рэзультатаў прадметаў этнаграфічнага характару, Е. Р. Раманаў у значнай меры спрыяў папаўненню беларускімі матэрыяламі найбуйнейшых музеяў, у тым ліку Рускага музея³ і некаторых іншых. Вельмі характэрны факт продажу ім у момант найбольшых асабістых фінансавых нягод восенню 1906 года сваёй велізарнай, пераважна археалагічнай, калекцыі Віленскаму музею ўсяго толькі за адну тысячу рублёў⁴.

У паперах Е. Р. Раманава, захоўваемых у Вільні, ёсць чарнавы алоўкавы накід складзенай ім у тыя гады байкі, у якой аб ім самім гаворыцца так: *Ах, гэта беларус, што горы кніг выдаў для беларусаў. І абудзіў у іх самасвядомасць*⁵. Гэта значыць, што Е. Р. Раманаў вельмі дакладна ацэньваў нацыянальна-асветніцкі і палітычны складнік усёй сваёй навуковай і грамадскай дзейнасці, з не меншым поспехам працягнутай і ў віленскі перыяд.

Адным з самых паспяховых яго пачынанняў ў той час стала стварэнне асаблівага праваслаўнага “древлехранилища” ў Вільні, напоўненага пераважна помнікамі царкоўнай даўніны беларускага паходжання. Гісторыя гэтага збору не вывучана, як, урэшце, і ўклад у стварэнне яго арганізатараў, у тым ліку Е. Р. Раманава. Уласна ідэя стварэння ў Вільні спецыяльнага этнаграфічнага музея, які змяшчаў бы беларускія прадметы, з'явілася ў Е. Р. Раманава даволі рана. Прынамсі, да моманту пераезду яго ў Вільню ў 1906 годзе яна ўжо існавала, што пацвярджаецца яго ўласнаручнымі запіскамі⁶. Немагчымасць ажыццявіць

² Падрабязней гл.: *Историко-археологические музеи С.-З. края // Записки Северо-Западного отдела Императорского Русского географического общества*, Вильна 1910, кн. 1, с. 222–223.

³ Бандарчык В. К., *Еўдакім Раманавіч Раманаў*, Мінск 1961, с. 174–179.

⁴ Там жа, с. 171–172.

⁵ Чарнавік гэтай басні напісаны на бланку інспектара народных вучылішч Магілёўскай губерніі, на пасадзе якога знаходзіўся Е. Р. Раманаў да восені 1906 г. Гл.: *Навуковая бібліятэка імя Урублеўскіх. Ададзел рукапісаў* (далей НБВ. АР). Ф 21–519. Л. 1–8.

⁶ Гл.: НБВ. АР. Ф 21–487.

гэтую ідэю, як бы мовіць, у свецкім варыянце, чаму было мноства прычын, перш за ўсё фінансавых, прымусіла яго звярнуцца да ўжо не раз паспяхова апрабаванай формы музейнага будаўніцтва – фарміравання мясцовага епархіяльнага “древлехранилища”. Паступова ім рыхтуецца шэраг запісак і дакументаў на гэты конт, якія падтрымліваюцца як царкоўнай грамадскасцю, так і дыяцэзіяльным архірэем арцыбіскупам Нікандрам.

27 жніўня – 14 верасня 1908 года Свяцейшы Сінод за № 5798 зацвярджае Статут Літоўскага епархіяльнага древлесховішча, распрацаваны Е. Р. Раманавым і Д. І. Даўгяла. У сваю чаргу віленскае Свята-Духаўскае брацтва стварае спецыяльны Камітэт па арганізацыі і кіраванні гэтым “древлехранилищам” і зацвярджае 24 красавіка 1909 года асаблівую Інструкцыю на гэты конт. Літоўская праваслаўная кансісторыя безадкладна падпісвае *духавенству епархіі неадкладна заняцца пераглядам рызніцы і маёмасці даручаных яму цэркваў і, калі апынуцца прадметы, якія адказваюць па сваім змесце патрабаванням зацверджанага Святым Сінодам Статута “древлехранилища”, неадкладна даставіць такія ў гэта “древлехранилища”, што адчыняецца ў флігелі Віленскага Свята-Траецкага манастыра, па асаблівым вопісу, пад распіску атрымальніка*⁷.

Згодна з прынятым Статутам, “древлехранилище” адкрывалася пры Віленскім Свята-Духаўскім брацтве з мэтай захавання прадметаў царкоўнай даўніны Літоўскай праваслаўнай епархіі і паказу гісторыі мясцовага царкоўнага жыцця. Статут прадугледжваў не толькі шырокую збіральную працу, аж да спецыяльнай экспедыцыйнай, але і самыя разнастайныя навуковыя даследаванні, публікацыю іх вынікаў, а таксама правядзенне разнастайных навуковых пасяджэнняў. Адным словам, Е. Р. Раманаву удавалася ажыццявіць свае імкненні па арганізацыі яшчэ аднаго даследчага цэнтра беларусазнаўчай накіраванасці, на чале якога ён і быў пастаўлены.

Аналіз Статута і Інструкцыі пераконвае ў тым, што іх складала ў асноўным адна і тая ж асоба, якой з’яўляўся Е. Р. Раманав. Ініцыятыва стварэння “древлехранилища”, што ішла асабіста ад яго, цалкам рэалізоўвалася ім жа на ўсіх стадыях. Ён жа ўвесь час уздымаў пытанне аб напаўненні “древлехранилища” прадметамі даўніны, распрацаваў чарцяжы музейнай мэблі, кіраваў яе вырабам,

⁷ *Распоряжение Епархиального начальства, “Литовские епархиальные ведомости”, 1909, № 11, с. 57.*

здзяйсняў экспедыцыйныя паездкі, нарэшце, ахвяраваў сюды першую сотню разнастайных прадметаў. Сярод іх было мноства беларускіх старажытнасцяў, у тым ліку часціца шаўковага адзення ад мошчаў св. Еўфрасінні Полацкай, розныя прадметы дробнай пластыкі, старадрукаваныя і рукапісныя кнігі.

Дзякуючы актыўнасці Е. Р. Раманава кола ахвярадаўцаў у “древлехранилища” пастаянна пашыралася і да моманту яго часовага ад’езду з Вільні восенню 1910 года ў зборы было ўжо каля паўтысячы адзінак захоўвання, пераважна беларускага паходжання. Найбольш старажытныя прадметы мелі, мабыць, тысячагадовы ўзрост. 21 красавіка 1910 года “древлехранилище”, афіцыйна адкрытае за тры месяцы да гэтага – 22 студзеня, наведаў арцыбіскуп Нікандр, які выказаў «задавальненне з нагоды хуткага папаўнення музея»⁸. Е. Р. Раманаў падрабязна распавёў яму пра ўсе каштоўнасці збору, з якіх уладка асабліва вылучыў прадметы з Сурдегскага манастыра, розныя іконы, царкоўныя ўборы, рукапісныя і друкаваныя кнігі.

Ад’езд Е. Р. Раманава быў выкліканы неабходнасцю прыступіць да працы на новым месцы ў якасці інспектара народных вучылішч Петракоўскай губерніі Варшаўскай навучальнай акругі на пасадзе, абяцаўшай яго сям’і стабільнае фінансавое становішча. Паводле дакументаў Камітэта па арганізацыі і кіраванні Літоўскім дзяцэзіяльным “древлехранилищем” 12 верасня 1910 года на яго пасаджэнні на месца Е. Р. Раманава быў абраны В.В. Багдановіч, які дастойна працягнуў пачатае сваім папярэднікам, якога ён добра ведаў. Зрэшты, паступленне новых матэрыялаў у “древлехранилище” пасля ад’езду Е. Р. Раманава прыкметна скарацілася, як і інтэнсіўнасць працы гэтай установы ў цэлым. Так, шматлікія крыніцы, якія ёсць у нашым распаўсюджанні, у прыватнасці, розныя вопісы паступленняў у “древлехранилище”, дазваляюць сцвярджаць, што за восем першых месяцаў яго працы Е. Р. Раманавым сабрана экспанатаў у пяць разоў больш, чым В. В. Багдановічам за ўсе наступныя чатыры гады⁹.

На жаль, на новым месцы, у Петракове, у Е. Р. Раманава здарыўся інсульт і ў верасні 1911 года ён вяртаецца ў Вільню, ізноў займае пасаду члена Часовай камісіі па ўпарадкаванні Віленскай публічнай бібліятэкі і музея. Актыўнасць яго рэзка падае. Ён у асноўным засяроджвае сваю дзейнасць на публікацыі раней сабраных матэрыялаў і за

⁸ “Литовские епархиальные ведомости”, 1910, № 9, с. 188.

⁹ Гл., напр.: *Извещения Литовского епархиального древлехранилища*, Вильна, 1910–1914. № 1–8 и др.

сваю паспяховую навуковую працу ўзнагароджваецца ў 1911 годзе Вялікім залатым медалём Рускага геаграфічнага таварыства, якое прысвойвае яму яе за беларусазнаўчыя даследаванні¹⁰. У канцы 1914 года ў Е. Р. Раманава здараецца паўторны інсульт і на некаторы час яго пераводзяць у Магілёў, куды ён зноў трапляе разам з эвакуіраванай з Вільнюса публічнай бібліятэкай у 1915 годзе. Пры эвакуацыі атрымоўваецца забраць з сабой з дому няшмат. Па словах самога Е. Р. Раманава, уся яго ўласнасць: *каштоўная бібліятэка і склад ... выданняў загінулі ў Вільні*¹¹.

Пасля Магілёва ён трапляе ў Адэсу, адкуль пераязджае ў 1916 годзе ў Віцебск, а затым на некалькі месяцаў у 1917 годзе зноў пасяляецца ў Магілёве, з якога выязджае на Каўказ, дзе 20 студзеня 1922 года памірае ў Стаўропалі, знаходзячыся ў найцяжэйшых матэрыяльных умовах¹². Беларускія ўлады спрабавалі выратаваць у гэты нялёгкі час Е. Р. Раманава, але шэраг жорсткіх абставінаў перашкодзіў таму. *Лепшы сын Беларусі*, так называлі яго тады ў асяроддзі маладой беларускай навукі¹³, які жыў у Стаўропалі на вуліцы Нявіннамыскай, *49 як бежанец імперыялістычнай вайны*, на жаль, не дачакаўся нават, як пісаў ён сам, *пастаяннай дапамогі, якая дала б ... магчымасць жыць тут, хоць бы паўгалодным жыццём да пераезду на радзіму*¹⁴.

Лёс жа яго віленскага музейнага стварэння – Літоўскага епархіяльнага “древлехранилища” склаўся ў агульным драматычна. В. В. Багдановічу не ўдалося хутка падрыхтаваць эвакуацыю “древлехранилища” летам 1915 года. Ён, як інспектар Літоўскай духоўнай семінарыі, якая размяшчалася ў тым жа Свята-Траецкім манастыры, цалкам засяродзіўся на эвакуацыі яе матэрыялаў. Зборы “древлехранилища” засталіся ў Вільні і ва ўмовах татальных палітычных зменаў 1910-х – 1920 х гадоў аказаліся, па сутнасці, раскрадзенымі. Пры гэтым частка прадметаў трапіла ў рукі розных дзяржаўных і бібліятэчных сховішчаў, у тым ліку і сучасных літоўскіх.

¹⁰ Гл.: Отчет Императорского Русского географического общества за 1910 г., СПб., 1911, с. 58.

¹¹ *Санкт-Петербургскі архіў Расійскай акадэміі навук*. Ф. 134. Воп. 3. Ад. з. 1308. Л. 26.

¹² *Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь*. Ф. 42. Воп. 1. Ад. з 526. Л. 99.

¹³ Там жа. Л. 109.

¹⁴ Там жа. Л. 108.

ПРИЛОЖЕНИЕ***«УСТАВ****Литовского Епархиального древлехранилища**

1. Церковное древлехранилище открывается в г. Вильне при Виленском Св.-Духовском Братстве, в свободном здании Виленского Св.-Духовского монастыря и именуется «Литовским Епархиальным древлехранилищем».

2. Древлехранилище имеет целью сохранение предметов церковной старины Литовской епархии и по возможности, представление исторического хода церковной жизни в крае.

3. Для достижения первой цели древлехранилище собирает и хранит:

- а) древние антиминсы, древние кресты, иконы, резные изображения (распятия, статуи), царские врата, хоругви, плащаницы, на прест. евангелия;
- б) сосуды, потиры, дарохранительницы, диски и т. п.,
- в) церковную утварь: свечники, кадильницы, блюда, скарбонки, венцы, фонари, замки, надгробные доски, предметы церковной ornamentовки и т. п.;
- г) облачения: митры, ризы, стихари, пелены и пр., образцы старинных шелков и парчей;
- д) книги церковные старопечатные;
- е) книги богослужебные-рукописные;
- ж) древние колокола, преимущественно местного изготовления.

4. В видах выяснения исторического хода церковной жизни в крае, в древлехранилище помещаются также предметы, которые в том или другом отношении характеризуют различные периоды местной церковной жизни, например: а) портреты, автографы, печати, вещи местных епископов и других деятелей на церковном поприще и т. п., б) планы и виды храмов и монастырей епархии; печати их, медальоны в память событий местной церковной жизни, церковно-канцелярские книги, имеющие исторический интерес: акты, хроники, летописи; уцелевшие памятники местных церковных Братств; вертепы и звезды и т. д., каменные кресты, надгробные, древние плиты, камни с надписями и т. п.; образцы местного церковного орнамента: киоты, рамы, две-

* Публікацыя ажыццёўлена па копіях дакументаў з архіву айтар. Тэксты публікуемых дакументаў перададзены ў сучаснай арфаграфіі.

ри, аналогии, сени и т. д. Сюда же следует отнести: 1) деревянные, резные статуи – Спасителя, Богоматери и святых, 2) такие же Распятия для дарохранительниц, киверы и т. п., 3) религиозного характера предметы, хранящиеся в консистории и др. м.

5. Общие заботы о преуспевании древлехранилища имеет комитет в составе не менее трех членов.

6. Комитет из своей среды выбирает председателя и хранителя.

7. Лица, заявившие своими трудами любовь к церковным древностям, а также способствующие пополнению его ценными пожертвованиями, могут быть удостоиваемы комитетом звания членов древлехранилища.

8. Хранение предметов древности и делопроизводство возлагается на члена-хранителя.

9. Другие члены комитета, также наблюдая за сохранностью предметов, деятельно заботятся о пополнении древлехранилища, с какой целью могут быть командированы на места епархиальным начальством, ведут описи поступающим древностям, составляют и издают описание их в органе Братства или в Епархиальных Ведомостях.

10. Пополнение древлехранилища церковно-археологическими памятниками возлагается также на благочинных епархии по требованию комитета.

11. О приобретении тех или других памятников для древлехранилища комитет сообщает консистории.

12. Всякий предмет, поступающий в древлехранилище, вносится в шнуровую книгу, выдаваемую Советом Братства, с обозначением когда и откуда он поступил.

13. Книга эта и поступления ежегодно свидетельствуются комитетом древлехранилища, а списки поступающих в древлехранилище предметов, с именами жертвователей печатаются в вышеуказанных органах.

14. Отчет о состоянии древлехранилища за подписями председателя и членов комитета ежегодно представляется в Совет Братства и затем печатается.

15. За исключением дублетов, предметы древлехранилища не представляются в другие учреждения.

16. Древлехранилище может быть осматриваемо в известные дни и часы по назначению комитета.

17. По мере пополнения древлехранилища комитет устраивает заседание с чтением докладов, рефератов и сообщений по вопросам, касающимся церковной жизни в крае. На эти заседания могут быть при-

глашаемы посторонние лица, интересующиеся судьбами православия в крае.

18. На хозяйственные расходы по древлехранилищу, как то: устройство необходимых приспособлений для размещения предметов, на покрытие расходов по приобретению и доставке предметов церковной старины, на поездки членов комитета, на канцелярские, почтовые и другие расходы и на вознаграждение хранителя – делопроизводителя отпускаются необходимые средства епархиальным духовенством и Братством.

Примечание: Древлехранилище должно стремиться к составлению полного альбома храмов епархии.

ИНСТРУКЦИЯ

Комитету по устройству и управлению Литовским Епархиальным древлехранилищем

1. При Виленском Св. Духовском Братстве, на основании утвержденного Св. Синодом 27-го августа – 14-го сентября 1908 г. за № 5798 Устава Литовского Епархиального Древлехранилища, учреждается Комитет по устройству и заведыванию этим Древлехранилищем.

2. Комитет состоит не менее как из трех лиц, которые избираются Советом Братства из числа братчиков, отличающихся любовью к церковной православной старине, известных своею научною деятельностью в области западно-русской истории и археологии и практически знакомых с организацией церковно-археологических музеев. Таким же точно порядком избираются в замен выбывших и новые члены Комитета.

3. Члены Комитета избирают из своей среды Председателя Комитета и хранителя.

4. На обязанности Комитета лежат заботы об устройстве и всестороннем преуспении Древлехранилища, а именно:

- а) о возможно скорейшей организации Древлехранилища путем сосредоточения в нем предметов церковной старины Литовской епархии, в видах наглядного представления исторического хода местной церковной жизни;
- б) о научной систематизации поступающих в Древлехранилище предметов;

- в) о скорейшем открытии Древлехранилища для осмотра посетителей;
- г) об устройстве, по мере пополнения предметами Древлехранилища, чтений, рефератов и всякого рода сообщений по вопросам истории, археологии и церковной жизни в крае и об издании этих чтений;
- д) о составлении полного списка всех церковных древностей епархии и альбома всех ее храмов и их достопримечательностей;
- е) о своевременном составлении и издании руководящих каталогов и описей наиболее выдающихся предметов Древлехранилища по возможности со снимками;
- ж) о своевременном доставлении в Редакцию «Братского Вестника» для напечатания списков всех поступлений Древлехранилища;
- з) о ежегодном представлении в Совет Братства отчета по Древлехранилищу;
- и) о представлении в Совет Братства лиц, заявивших своими трудами любовь к церковным древностям или способствовавших пополнению Древлехранилища ценными пожертвованиями, для избрания их в «Члены Древлехранилища»;
- к) о выработке правил для посетителей Древлехранилища.

5. Все затруднения, могущие встретиться при распределении и размещении поступающих в Древлехранилище предметов церковной старины, разрешаются Комитетом немедленно в самом же помещении Древлехранилища.

6. По получении сведений о местонахождении тех или других предметов церковной старины, Комитет сообщает Литовской Духовной Консистории, которая и делает надлежащие распоряжения о доставлении их в Древлехранилище. Консистория же с разрешения Епархиальной власти снабжает членов Комитета надлежащими свидетельствами на предмет осмотра ризничных, утварных и архивных предметов в церквях и монастырях епархии.

7. Предметы, поступающие в Древлехранилище принимаются хранителем такового под расписку, при чем хранитель немедленно заносит все поступления в шнуровую книгу, выданную Советом Братства, с обозначением когда и откуда поступили предметы, и затем систематизирует их и размещает по соответствующим отделам, шкафам и витринам.

8. Шнуровая книга для записи поступающих в Древлехранилище предметов и поступившие предметы ежегодно свидетельствуются Комитетом Древлехранилища и акт об освидетельствовании вместе с годичным отчетом представляется Комитетом в Совет Братства.

9. На хранителе, помимо означенных в предыдущем п. 7 обязанностей, лежит: наблюдение за порядком в помещении Древлехранилища, своевременной его топкой, поддержанием в нем чистоты, наем и надзор за прислугой и вообще вся хозяйственная часть по Древлехранилищу.

10. Все бумаги по делам Древлехранилища подписываются всеми членами Комитета, ведение же делопроизводства возлагается на хранителя, за исключением годичного отчета и систематических описей каждого отдела, которые составляются всеми членами Комитета, не исключая и председателя, при чем указанные описи составляются с такими научными подробностями, чтобы их сразу же можно было бы издавать.

11. Председатель Комитета, по приглашению Председателя Совета Братства, участвует в заседаниях последнего с правом голоса по делам Древлехранилища.

12. Отпускаемые Советом Братства и епархиальным духовенством суммы на содержание Древлехранилища, как то: на устройство необходимых приспособлений для размещения предметов церковной старины, на покрытие расходов по приобретению и доставке этих предметов, на поездки членов Комитета, на канцелярские, почтовые и другие расходы и на вознаграждение хранителя-делопроизводителя, расходуются по постановлениям Комитета и согласно смете, ежегодно представляемой Комитетом в Совет Братства и утверждаемой Общим Собранием членов Братства».

Отчет

о состоянии Литовского епархиального древлехранилища за 1910 г., подготовленный хранителем В. В. Богдановичем

1. Учреждение Древлехранилища и его задачи.

Литовское Епархиальное древлехранилище, состоящее при Виленском Св.-Духовском Братстве, имеет свою задачу: собирание и хранение предметов церковной старины, а также их описание и изучение с целью дать возможное представление о ходе церковно-исторической жизни в крае.

Мысль об учреждении в Вильне церковного Древлехранилища возникла в среде Совета Виленского Св.-Духовского Братства. В заседании Совета 11-го сентября 1907 г. было решено окончательно приступить к осуществлению этой мысли. С этой целью Советом Братства постановлено было отпустить из доходов Братского Заречного дома

на устройство Древлехранилища единовременно 200 р. и ежегодно на его содержание двести семьдесят руб. Избран был комитет по устройству и заведыванию Древлехранилищем, а также решено было войти с заявлением об этом в ближайший съезд духовенства Литовской епархии, прося о материальной поддержке этого благого начинания. К сожалению, скудость материальных средств долго не давала возможности духовенству придти на помощь Братству (протокол съезда 1907 г. 21 сент., № 34; протокол съезда 1909 г. № 42 19 июня 1909 г.) и только в собрании съезда 23-го сентября 1909 г. оно постановило об отпуске средств в колич. 270 руб. на содержание Древлехранилища в предстоящем году. Между тем, пока решался этот вопрос, Виленское Св.-Духовское Братство при помощи избранных членов Комитета успело выработать устав Древлехранилища и инструкцию Комитету, который и приступил тотчас к исполнению своих обязанностей. 25-го сентября того же 1909 г. состоялось первое заседание Комитета, с 6-го октября вступил в отправление своих обязанностей избранный комитетом хранитель музея, а по весне 1910 г. в древлехранилище числилось уже значительное количество – 135 предметов церковной старины.

2. Состав Комитета и перемены, происшедшие в его составе.

В состав Комитета по устройству и управлению Литовским Епархиальным Древлехранилищем по избрании Совета Братства вошли следующие лица:

Ректор семинарии Архимандрит Иоанн, В. С. Богоявленский, Ф. Н. Добрянский, И. Д. Лавров, Н. И. Лузгин, А. И. Миловидов, Дм. Ив. Довгялло, А. А. Шпаковский, В. В. Грязнов, Е. Р. Романов, В. В. Богданович.

Из своего состава Комитет избрал председателем В. С. Богоявленского, а хранителем Е. Р. Романова.

В течение отчетного срока в составе Комитета произошли следующие перемены: в заседании Комитета 12-го сентября 1910 г. В. С. Богоявленский сложил с себя обязанности председателя, и собрание избрало председателем о. ректора семинарии Архимандрита Иоанна. В том же заседании на место перешедшего на службу в другой округ Е. Р. Романова Комитетом избран хранителем В. В. Богданович. Кроме того из состава Комитета выбыли: за смертью – В. В. Грязнов, и за перемещением в г. Киев Н. И. Лузгин.

3. Деятельность Комитета и хранителя.

В течение отчетного времени Комитет имел четыре заседания, в которых обсуждались вопросы и делались постановления относительно

но помещения Древлехранилища, его содержания, сметы расхода, приобретения необходимого инвентаря, избрания должностных лиц, привлечения в помещение Древлехранилища предметов церковной старины и их описания и изучения. Хранителем музея было составлено обращение к духовенству епархии, в котором оно приглашалось доставлять в Древлехранилище ц.-археологические предметы. Обращение это было объявлено в местном епархиальном органе. Кроме того хранитель посещал лично некоторые церкви, осматривая церковную утварь, иконы и ризницы. Благодаря этому Древлехранилище стало быстро наполняться предметами церковной старины.

4. Поступление предметов церковной старины в епархиальное Древлехранилище.

За отчетный срок в Епархиальное Древлехранилище поступило и записано в хронологический каталог 475 предметов. В числе их находятся древние иконы, антиминсы, плащаницы, сосуды, священные одежды, книги рукописные и печатные, древние акты и проч. Среди них есть несколько предметов, представляющих значительный археологический и художественный интерес. К числу таких можно отнести рукописное Евангелие XVII в. (№ 147), Евангелие Виленской печати 1600 г. (№ 109), Икона Богоматери XVII в. с позднейшим окладом XVIII в. и криптографическою на нем надписью (№ 133), часть одежды от мощей преп. Евфросинии кн. Полоцкой (№ 46), художественное изображение Св. Семейства, по Мурильо (№ 155), пергаменная грамота униатского митрополита Иосифа Вельямина Рутского, пергаменный акт 1527 г. с фамильными восковыми печатями, весьма художественная икона преп. Онуфрия, работы художника Шмуглевича (№ 473, 474 и 475, от настоятеля Св. Троицкого монастыря Архимандрита Иоанна). Много вещей поступило от хранителя музея Е. Р. Романова, от членов Комитета Ф. Н. Добрянского, от настоятелей монастырей Св.-Духовского, Троицкого, Сурдегского, от настоятелей и причтов церквей Богинской, Вязинской, Голубичской, Глубокской, Залесской, Меречской, Плиской, Осиногородской, Тринопольской, от прот. И. Кояловича, Е. А. Беляева. О поступивших предметах периодически печатались извещения в «Вестнике Вил. Св.-Д. Братства» и затем печатались отдельными оттисками. Выпущено уже четыре № таких извещений с кратким описанием 399 предметов, поступивших в Древлехранилище.

5. О помещениях Древлехранилища.

В настоящее время хотя Древлехранилище еще и не открыто для публики, но уже удостоилось нескольких почетных посещений.

21-го апреля 1910 г. посетил Древлехранилище ныне уже почивший Литовский Архипастырь Никандр. 15-го декабря того же года изволил посетить Древлехранилище и осматривать хранящиеся в нем предметы Высокопреосвященнейший Агафангел, Архиепископ Литовский и Виленский. 28-го того же декабря посетили Древлехранилище преосвященный Владимир, епископ Белостокский и Рижский кафедральный протоиерей о. Владимир Плисс. Все высокие гости благоволили записать свои имена в книгу для почетных посетителей.

6. Денежные средства Древлехранилища и их расходование.

В течение отчетного срока на содержание Древлехранилища было отпущено:

1. На устройство (мебели) Древлехранилища единовременно из доходов Братского Заречного дома 200 р.
2. Из тех же доходов на содержание его в 1910 году 270 р.
3. От духовенства епархии за 1909 и 1910 г. 540 р.

Итого: 1010 руб.

Из этого числа взято авансами хранителями музея 906 р. 27 коп. и израсходовано:

1. За помещение Древлехранилища с 23 апр. 1909 г. по 23 апр. 1911 г. по 150 р. в год 300 р.
2. На жалованье хранителям 289 р. 77 к.
3. На устройство мебели 175 р. 50 к.
4. На изготовление книг, бланков, штампов, ярлыков, на приобретение молотков, гвоздей, колец и проч. мелочные надобности 30 р. 43 к.
5. На наем сторожа 46 р. 93 к.
6. На отопление 23 р.
7. На оплату расходов по пересылке и перевозке вещей в Древлехранилище 17 р. 44 к.

Итого: 883 р. 07 к.

Из этого числа 1 р. 30 к. израсходовано из личных средств хранителя музея Е. Р. Романова, а остаток от ассигнованных 200 р. на устройство мебели в количестве 24 р. 60 к. возвращен казначею Братства (883 р. 07 к. – 1 р 30 к. + 24 р. 50 к. = 906 р. 27 к.).

В остатке в 1911-му году по содержанию Древлехранилища числится 128 р. 23 к.»

STRESZCZENIE

Znany białoruski uczony i działacz społeczny E. R. Romanow (1855–1922) był jednym z najbardziej aktywnych kolekcjonerów i założycieli muzeów historyczno-krajoznawczych w Imperium Rosyjskim.

Jego los związany był z Wilnem, gdzie żył z przerwami od 1906 po 1915 rok. Jednym z sukcesów Romanowa było utworzenie w Wilnie wyjątkowego prawosławnego muzeum starych eksponatów pochodzenia białoruskiego.

SUMMARY

The known Belarusian scientist and the public activist, E. R. Romanov was one of the most active collectors and founders of historical museums of a various level in Russian empire.

The fate of Evdokim Romanovich Romanov (1855–1922) was closely connected with Vilnius. Here he lived at intervals from 1906 till 1915. The creation of special orthodox storehouse of antiquities in Vilnius became one of his most successful undertakings. This museum of antiquities was full of monuments of the church antiquity of Belarusian origin.

Ларыса Шчавінская

Масква

Першы беларускамоўны каталіцкі спеўнік

У цяперашні час стала асабліва прыкметнай незавершанасць у адлюстраванні даследнікамі багатай рэлігійнай культуры беларусаў, у якой, нараўне з яркімі праявамі паганскай архаікі, што ўвесь час падкрэсліваецца сусветнай навуковай супольнасцю, суіснуюць два асноўныя хрысціянскія лагеры – праваслаўных і каталікоў, а таксама досыць шматлікія пратэстанцкія групы. Нельга забываць і пра тое, што менавіта на тэрыторыі сучаснай Беларусі, у Брэсце, атрымаў развіццё рэлігійны кірунак званы цяпер часцей грэка-каталіцызмам.

Блізкасць да заходняга свету, да каталіцтва даволі рана паставіла перад мясцовымі жыхарамі шматлікія прынцыповыя пытанні, адказ на якія практычна заўсёды прадугледжваў і нейкую, спачатку не надта відавочную канстатацыю сваёй нацыянальнай асаблівасці. Паступова фармавалася тое, што ў XIX стагоддзі ўжо можна будзе назваць беларускім нацыянальным рухам, вытокі якога знаходзяцца менавіта тут¹.

Пры фарміраванні і вызначэнні нацыянальнай ідэнтычнасці, як правіла, у аснову ставяцца нейкія атрыбуты і сімвалы гэтай ідэнтычнасці. Такім сімвалам для беларускага нацыянальнага адраджэн-

¹ Гл., напр.: Лабынцев Ю. А., Шчавинская Л. Л., *Книга как универсальный маркер социокультурной истории внутриевропейского этнического пограничья*, „Научная книга” 2003, № 3–4 (21–22), с. 93–98.

ня ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя ў першую чаргу была беларуская мова. Але ў адрозненне, напрыклад, ад літоўскай, а менавіта з літоўскім нацыянальным рухам беларускае адраджэнне было ў тыя гады незвычайна цесна звязаным, беларуская мова, блізкая да рускай і польскай моў, прадстаўнікі якіх тады кожны са свайго боку лічылі беларускую мову «сапсаванай» – ці рускай ці польскай. Мясцовае беларускае насельніцтва, пераважна сялянскае, вяло сябе ў вызначэнні гэтага пытання ў асноўным вельмі індывідуальна.

Адным з цэнтраў беларускага нацыянальнага руху ў пачатку XX стагоддзя становіцца Вільня:

...ў kancy proslaha staleccia zawaruszylasia nasza bialaruskaja moladz, katoraja wuczycca pa haradach Rasiei i za hranicaj u wysejszych szkołach. Usiudy paczala zajmacca sprawaj bialaruskaj. Jana dumaje wydawać kniżki u mowie bialaruskaj, kab aŭwiascić swajho brata z siela, kab nawuczyć jaho czamu do-bramu. Piszcie niekolki braszurak, malenkije twory a ŭžo u paczatkach hetaha staleccia paczynaje sama bolsz arhanizawacca i zakłada je u 1902 hodu supolku bialaruskaj aŭwiedy. U 1903–4 hodach wydaje dżwie kniżki “Kaladnaja czytanka” i “Wiakikodnaja czytanka”².

Тады ж адзначаюцца першыя праявы беларускага нацыянальнага руху ў асяроддзі каталіцкага духавенства, які атрымаў асаблівае развіццё ў дзейнасці такіх асоб, як, напрыклад, ксёндз Адам Станкевіч (1891–1949)³.

З 1906 года ў Вільні пачынае выходзіць першая беларуская газета «Наша доля», а затым – «Наша Ніва», якая выдавалася аж да 1915 года. «Наша Ніва» выпускае розныя беларускія кнігі, календары. Тут жа ў перыяд з 1913 да сярэдзіны 1915 года выходзіла першая беларуская каталіцкая газета «Bielarus. Tydniowaja katalicka hazeta», рэдактарам якой спачатку стаў А. Бычкоўскі, а з 1914 года – Б. Пачобка. У гэтай газеце, якая выдавалася лацінкай, друкаваліся творы многіх беларускіх аўтараў, у тым ліку мноства вершаў на рэлігійную тэматыку. У 1913 годзе ў Вільні арганізуецца «Беларускае выдавецкае таварыства», якое актыўна прыступіла да выпуску беларускіх выданняў.

² Нацыянальная бібліятэка Беларусі. Аддзел рэдкіх кніг і рукопісаў. (НББ/АР). Ад. з. 091/4302. А. 24–25.

³ Падрабязней гл.: У. Конон, *Ксёндз Адам Станкевіч і каталіцкае адраджэнне ў Беларусі*, Мінск 2003.

З развіццём беларускага нацыянальнага руху перад беларускімі каталіцкімі святарамі паўстала пытанне аб выданні богаслужбовай літаратуры на беларускай мове, у тым ліку прызначанай для народа. *Апрабаванне тэкстаў беларускіх рэлігійных песняў было задачай першых ужо пачынальнікаў беларускага нацыянальнага адраджэння (1905–1915 гг.)*⁴.

У 1914 годзе «Беларускае Выдавецкае Таварыства» ў Вільні, са-кратаром якога быў Янка Купала, выдае невялікі томік «*Kantyczka abo sabranie nabożnych piesień dla užytku katalikou biełarusou*» – беларускамоўны лацінаграфічны вершаваны зборнік, у складзе якога знаходзіліся самыя папулярныя ў беларускім народзе таго часу спевы, пераважна перакладзеныя з польскай мовы на беларускую. Зборнік гэты не меў неабходнага для такіх выданняў дазволу каталіцкага епіскапату. У 1915 годзе Б. Пачобка падрыхтаваў і выдаў лацінкай першы беларускі малітоўнік «*Boh z pamі*», у якім былі змешчаныя як тэксты для практычнага набажэнства, так і духоўныя песні, якія склалі спецыяльны раздзел.

Варта адзначыць, што паралітургічны корпус літаратуры і кніжнасці, да якога адносяцца вышэйпералічаныя выданні, у беларускай культурнай прасторы XVIII – пачатку XX стагоддзяў прыцягвае асаблівую ўвагу. Без перабольшання, гэта самы масавы яе выгляд, які існуе ў друкаванай, рукапіснай і вуснай формах. Усенароднае прызнанне гэтае ідзе, што называецца, з стагоддзяў, прынамсі, мы маем звесткі на гэты конт, пачынаючы з XVII стагоддзя. Самымі папулярнымі і найбольш часта сустракаемымі з ліку паралітургічных твораў з’яўляюцца рознага роду кантычкі – зборнікі вершаваных тэкстаў рэлігійнага зместу, якія і па сённяшні дзень маюць шырокае распаўсюджванне як у Літве, так і ў Беларусі. Гэтыя зборнікі і тады былі незвычайна папулярныя сярод тутэйшага насельніцтва, у асноўным сялянскага:

... вядома, што тутэйшыя сяляне рымска-каталіцкага вызнання, якія гавораць беларускай мовай, моляцца па польскіх малітоўніках ... селянін можа выбраць, па свайму дастатку і густу ... польскі малітоўнік можна сустрэць часам нават у непісьменнага селяніна: не ўмеючы чытаць, ён здавальняецца тым, што перагортвае старонкі, хрысціцца і цалуе іх, няма чаго граху ўтойваць, вы ўбачыце яго і ў сельскай праваслаўнай царкве, у руках праваслаўнага селяніна ...⁵

⁴ Цэнтральная навуковая бібліятэка Нацыянальнай Акадэміі навук Беларусі. Адзел рэдкіх кніг і рукопісаў (ЦНБ НАН Беларусі. АРКіР). Ф. 5. Воп. 1. Ад. з. 14. А. 3.

⁵ НББ/АР. Ад. з. 091/39к. Л. 4.

Польскамоўныя кантычкі ўсходнеславянскага паходжання з'яўляюцца даволі рана, першыя, магчыма, ужо ў XVII стагоддзі. У свой час яшчэ А. Міцкевіч адзначаў значную ролю кантычак у духоўным жыцці роднага яго краю, у развіцці народнай культуры і паэтычнай творчасці ў самых розных пластах насельніцтва. Кантычка, *зборнік мала вядомы тэарэтыкам, мала выкарыстоўваецца паэтамі, вельмі важны для гісторыі і нацыянальнай паэзіі*⁶.

А. Клімовіч, які займаўся зборам беларускіх рэлігійных песень у Заходняй Беларусі і на Віленшчыне, так пісаў аб выданні «Kantyczki» 1914 года ў сваіх неапублікаваных запісах «Да гісторыі беларускай рэлігійнай песні»:

Песні, выдадзеныя тады ў форме “Кантычкі”, на беларускую мову пераклаў Янка Купала. Гэтыя-ж песні пасыла ўвайшлі ў пярышчы кніжку для набажэнства для беларусаў-каталікоў “Бог з намi”, якую злажыў тагачасны рэдактар часопісу “Беларус” Балеслаў Пачопка ... Гэтыя-ж песні перайшлі ў малітоўнік “Голас душы”, зложаны Казімерам Сваяк і выдадзены ў 1924 і перавыдадзены ў 1934 годзе ў Вільні ...⁷

Непасрэдны ўдзел у стварэнні «Kantyczki» Янкі Купалы, на які звяртае ўвагу А. Клімовіч, на нашу думку, пакуль можа лічыцца толькі здагадкай.

Выданне гэтага невялікага зборніка гэта і свайго роду водгук развернутай у той час барацьбы паміж прыхільнікамі прысутнасці лацінкі і кірыліцы ў беларускай культурнай прасторы. Віленская лацінографічная беларускамоўная «Kantyczka» 1914 года з'яўляецца своеасаблівым сінтэзам польскамоўнай кантычковай традыцыі і асабліва беларускіх яе дадаткаў. Не выключана, што выхад яе ў свет быў у пэўнай ступені падрыхтаваны дзейнасцю каталіцкага біскупа Стэфана Дзенісевіча (1836–1913), ініцыятара выдання беларускамоўнай літаратуры каталікоў. Вельмі цікавым уяўляецца рэпертуарны склад «Kantyczki». «Kantyczka» 1914 года змяшчае дваццать песень: Raničnaja pieśnia; Wiačornaja pieśnia; Na Kalady; Pryšli prylacieli charošy anieli; Na Wialiki Post; Na Wialikdzień; Pieśnia ab apiece Boskaj; Boże wiačystaj dabracie addany; Twaja čeść, chwała; La twaich dźwiarej ; Pieśnia ab Karoncy Dziewy Maryi; Čelawieće mizerny; O, moj Božel; Pieśnia ab św. Darocie; Pieśnia da św. Mikałaja; Płač dušy; Pieśnia da Jezusa Chrysta; Pieśnia ab Łazary; S psalmu (Ščasliwy, chto ŭ radu błaħich nie ŭstupaje); Światy Boże. Аб сты-

⁶ А. Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, Lwów 1912, t. 5, s. 336.

⁷ ЦНБ НАН Беларусі. АРКiР. Ф. 5. Воп. 1. Ад. з. 14. Л. 1.

пені папулярнасці гэтых беларускіх песнапленняў сведчыць той факт, што многія з іх нам неаднаразова сустракаліся ў складзе рукапісных і друкаваных зборнікаў рознага часу, якія захоўваюцца ў вільнюскіх архівах, дзяржаўных і прыватных.

Адкрываецца «Kantyczka» 1914 года двума вершамі «Raničnaja pieśnia» і «Wiačornaja pieśnia», якія выдавочна з’яўляюцца беларускамоўным перакладам вершаў Францішака Карпінскага «Pieśń poranna» і «Pieśń wieczorna», здаўна любімых простым народам⁸.

«Pieśń poranna

Kiedy ranne wstaią zorze,
tobie ziemia. Tobie morze,
Tobie spiewa żywioł wszelki,
Bądź pochwalon Boże wielki!
A człowiek który bez miary
Obsypany twemi dary,
Coś go stworzył i ocalił,
A czemuż by cię niechwalił.
Ledwie oczy przetrzeć zdołam,
Wnet do mego Pana wołam,
Do mego Boga na Niebie,
Y szukam go koło siebie!
Wielu, snem śmierci upadli,
Co się wczora spać pokładli,
My się jeszcze obudzili,
Byśmy Cię Boże chwalili».

(*Karpiński F. Pieśni nabożne. Supraśl, 1792. S. 1–2*)

«Pieśń Wieczorna

Wszystkie nasze dzienne sprawy,
Przymi litośnie Boże prawy,
A gdy będziem zasypiali,
Niech cię nawet sen nasz chwali,
Twoje oczy obrócone,
Dzień y noc patrzą wtę stronę,
Gdzie niedołężność człowieka
Twoiego ratunku czeka!

«Raničnaja pieśnia.

Ranny świt jak čuć zajmiecca,
I na świecie ũsio pračniecca,
Ŭsio na ziamli i na mory,
Ŭsio żywoje ũ świet – prastory,
Pieśni swaje zaśpiewaje,
Tabie chwałę addawaje.
Čelawek, što rozum maje,
Dy i boleј Boha znaje,
Chaj Cie za ũsich boleј chwalić,
Swaim śpiewam Ciabie sławić!
Zo snu čuć pracióršy woćy,
Addajusia Bożaj mocy.
Nawiertajuś k Bohu ũ Niebi.
I šukaju naŭkruh siabie,
Kab Cie, Boże, prywitaci,
Čeść i chwałę Tabie daci.
Šmat siahońnia nie ustało,
Što sia ũčora spaci kłało,
My-ž ješče sia prabudzili,
Kab Ciabie, Boże, chwalili».

(*Kantyczka. 1914. S. 3–4*)

«Wiačornaja pieśnia

Usie dzienny naśy sprawy
Pryjmi łaskawa, Boże prawy!
Nichaj sławić, jak chto može,
Ciabie, wyśni dobry Boże!
Choć palažem my ũžo spaci,
Snom Cia budziem wychwalaci.
Ty swaje łaskawy woćy,
Na ũwieś biedny lud raboćy

⁸ Гл. першае выданне гэтых песень у зборніку: Ф. Карпінскі, *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.

Odwracay nocne przygody,
Od wszel kiej broń nas szkody,
Miey nas wiecznie w twoiej pieczy,
Stróżu y Sędzio Człowieczy».

(*Karpiński F. Pieśni nabożne.*
S. 83–84)

Abiarni, mahučy Panie,
Chaj zdarou usiak ustanie!
Adwiarni načny pryhody,
Kryj nas ad ūsielakaj škody,
Daj nam krepku ū Ciabie wieru,
I ū žadańniach našych mieru!
Zbaŭ nas, Boże, ad niawoli,
Uradžaj daj nam u poli;
Nie kidaj – že nas u wieki,
Boże, biez twajej apieki;
Wybyčaj nam našu słabaść
I znatuj nam wiečnu radaść».

(*Kantyczka. 1914. S. 4–5*)

Творы Ф. Карпінскага сталі класічнымі ўжо ў XIX стагоддзі, праўда, часцей за ўсё імя аўтара не ведае зараз практычна ніхто з тых, хто ў той ці іншай абстаноўцы выконвае яго творы. У ходзе нашых шматгадовых экспедыцый мы ўвесь час адзначалі факты найшырэшага сучаснага існавання духоўнай паэзіі Ф. Карпінскага ў народным асяроддзі⁹.

Варта заўважыць, што «*Pieśnia ganićnaja*» і «*Pieśnia wiaćognaja*» даволі часта сустракаюцца ў беларускіх друкаваных і рукапісных зборніках таго часу. Так, напрыклад, два варыянты гэтых песень змешчаны ў рукапісным беларускім лацінаграфічным зборніку пачатку XX стагоддзя «*Katalicki śpieŭnik dla chatniaho, školnaho i kaścielnaha użytku*»¹⁰, які зберагаецца цяпер у Вільнюсе ў зборы Аддзела рукапісаў Бібліятэкі ім. Урублеўскіх Акадэміі навук Літвы.

Адным з аўтараў беларускамоўных варыянтаў «*ganićnaja*» і «*wiaćognaja*» песень, магчыма, мог быць Карусь Каганец. Вядомы беларускі рэлігійны дзеяч А. Станкевіч пісаў у сваім даследаванні «Беларускі Хрысьціянскі рух»: *Перу Каганца належаць таксама два рэлігійных верша “Песня ранішняя” і “Песня вячэрняя”. Напісаны, па ўсёй бачнасці, накіштам такіх жа польскіх*¹¹.

⁹ Цікава, што ў адным з сучасных каталіцкіх зборнікаў літургічных і рэлігійных песен апублікавана адна з песень Ф. Карпінскага над назвай «Ледзь узойдзе зараніца», дзе імя аўтара тэкста ўказана так: «Т[ext]. Fr. Karpiński. Т[экст]. бел.: традыцыйны, апр[ацаваны].» (Гл.: З надзей, Ойча, да Цябе. *Літургічныя і рэлігійныя спевы*, Гродзенская Рымска-Каталіцкая Дыяцэзія 1999, с. 104.

¹⁰ Бібліятэка Урублеўскіх Акадэміі навук Літвы. Аддзел рукапісаў (БВ АН Літвы. АР). F 21–771.

¹¹ Цыт. па: А. Станкевіч, *З Богам да Беларусі*, Вільня 2008, с. 468.

Найпапулярны народны жанр калядак у «Kantyczsyc» прадстаўлены раздзелам «Na Kalady» з двума добра вядомымі ў народзе песнямі «Anioł skazaŭ pastuškam» і «Pryšli prylacieli charoшы anieli». Арыгіналам для перакладу на беларускую мову першай з іх магла паслужыць польскамоўная кантычка «Anioł Pasterzom mówił», узятая, напрыклад, з незадоўга перад тым выдадзенага ў Вільні зборніка¹². У рукапісным беларускім лацінаграфічным зборніку «Katalicki śpieŭnik»¹³ у раздзеле «Pieśni nabożnija» таксама ёсць варыянты гэтых песень.

«Anioł skazaŭ pastuškam:
„Naradziŭsia Chrystos nam
U Betlei, u miastečku Dawidowym,
U pakalenni Judowym
Z Dziawicy Maryi”.

...

Bohu čeś i sława budź,
Što nikoli nie zamruć,
Jak Ajca, tak i Jaho Synawi,
I Swiatomu Duchowi,
Jadynamu ũ Trojci!»

(*Kantyczka. 1914. S. 5–7*)

«Anioł pastuškam kazaŭ:
Naradziŭsia Chrystus wam
U Betlejem miastečku Dawida,
U pakalenni Judy
Z Dziawicy Maryi.

...

Bohu čeś i sława budź,
J na wieki nie adbudź,
Jak Ajcu, tak Syny Jadynamu,
Roŭna-z Duchu Swiatomu,
Bohu Tryadnamu!»

(*Katalicki śpieŭnik A. 31–31a6.*)

«Pryšli – prylacieli charoшы anieli,
Zalatyje krylli, a sami u bieli.
Pryjšla z nieba wiasioła nawina:
Boża Maci paradzila Syna,
Paradziŭшы ũ pialonki spawiła,
Spawiŭшы ũ jasli złażyła.
Laży, laży, Jezu malusieńki!
Laży, laży, Jezu bialusieńki!
Zniała Maci z halawy chustu,
Dy pasłała pasćiel Synu Chrystu,
Pastuški na żalejkach jamu ihrajuć,
Anioly rajske pieśni śpiewajuć:
Hej Chrystos Boh u Betlejem naradziŭ,
Nas ũzwiesieliŭ, ludziej adkupiŭ».

(*Kantyczka. 1914. S. 8*)

«Pryšli – prylacieli charoшы anieli,
Zalatyje krylli, a sami u bieli.
Pryjšla da nas z nieba wiasioła nawina:
Dziawica Maryja paradzila Syna,
Boha paradziŭшы ũ pialonki spawiła,
Siencam padasłaŭшы ũ jasli pałażyła.
Lulaj-że lulaj Ty, Jezu malusieńki!
Laży, laży ũ jaśliach, Boże milusieńki!
Pastuški na dudkach wiasioła ihrajuć,
Anioly niabiesny pieśni tam śpiewajuć:
Jezus Boh praŭdziwy ũ Betlejem
naradziŭsia,
Rod ludzki adkupić, świat
uwiesialiŭsia».

(*Katalicki śpieŭnik A. 34–34 ab.*)

У тагачасным беларускім народным асяроддзі шырокае распаўсюджанне меў рэлігійны гімн «О, Мой Божа, веру Табе», напісаны ў духу

¹² *Kantyczka czyli Pieśni Nabożne w Kościele katolickim używane*, Wilno 1878, s. 39–40.

¹³ ББ АН Літвы. АР. F 21–771. А. 28a6.–29.

«паэзіі прастаты», «паэзіі сэрца» Ф. Карпінскага. Нельга выключаць, што аўтарам гэтага гімна, які з’явіўся на мяжы XVIII–XIX стагоддзяў, мог быць і Ф. Карпінскі, які валодаў мясцовымі ўсходнеславянскімі гаворкамі, аб чым паэт не раз ахвотна прызнаваўся, у прыватнасці, у сваіх мемуарах¹⁴.

А. Клімовіч пісаў, што гэтая песня *праіснавала ў некаторых мясцовасцях Віцебшчыны і Магілёўшчыны аж да 1-ай Сусветнай вайны, а падчас гэтай жа вайны ажыла і на захадзе Беларусі*¹⁵. Падставай для такога сцвярджэння маглі паслужыць, напрыклад, і ўспаміны мясцовага старажыла, былога прафесара Полацкай семінарыі З. К. Шымкевіча, апублікаваныя ў зборніку беларускіх песень П. У. Шэйна:

Прачытаўшы сшытак з духоўнымі песнямі і вершамі, я ўспомніў, што некаторыя з іх мне даволі часта даводзілася чуць у маладосці маёй, гадоў 25, трыццаць таму назад, у мястэчках Бешанковічы, Чашнікі (Віцебскай губерніі) і Смалянах (Магілёўскай губерніі); такія: “Ах, мой Божа, веру табе” і “Ішлі тры паненкі Хрыста шукаці”. Спяванне гэтых дзвюх песень, асабліва першай, было ужывана ў народзе (да ўз’яднання уніятаў з праваслаўнымі) у уніяцкіх цэрквах гарадоў, мястэчак і вёсак; па нядзелях і святочных днях яе часта можна было пачуць: пасля абедні і вячэрні ўсе прысутныя ў храме мужчыны і жанчыны становіліся на калена і хорам спявалі яе. Гэтая песня была прыпячатыма ў некаторых службовых кнігах уніяцкіх, але ў народным ўжыванні падвяргалася розным зменам, зрэшты, нязначным. ... Першую з іх, гадоў 8 назад, я чуў у м. Сіроцін, падчас храмавага свята ад жабракоў, якія спявалі яе разам з Лазарам¹⁶.

У сваім зборніку П. Шэйн публікуе два варыянты гэтай песні, запісаныя ім у Віцебскім і Гарадоцкім паветах¹⁷.

Услед за А. Клімовічам, сучасныя беларускія даследчыкі аўтарства песні «О, мой Божа, веру Табе» таксама прыпісваюць Я. Мартусевічу¹⁸. Беларускамоўны лацінаграфічны варыянт гэтага гімна ўвайшоў і ў склад «Kantyczki» 1914 года¹⁹. Практычна той жа тэкст

¹⁴ Гл.: F. Karpiński, *Pamiętniki*, Poznań 1844, s 183, 189.

¹⁵ ЦНБ НАН Беларусі. АРКіР. Ф. 5. Воп. 1. Ад. з. 14. Л. 1.

¹⁶ П. В. Шейн, *Белорусские народные песни*, СПб 1874, с. 385.

¹⁷ Там жа, с. 396–397.

¹⁸ Гл., напр.: І. Багдановіч, *Шлях да святыні (Вобраз святыні ў беларускай паэзіі)*, „Наша вера” 2000, № 4(14). Тэкст размешчаны на Інтэрнет-старонцы <http://media.catholic.by/nv/n14/art8.htm>. У гэтым жа артыкуле, абавіраючыся на запіскі А. Клімовіча, аўтарам беларускага перакладу польскіх песень, змешчаных у *Кантычцы*, называецца Я. Купала, што цалкам верагодна, але патрабуе дадатковага даследавання.

¹⁹ *Kantyczka*, s. 33–36.

з нязначнымі адрозненнямі ўключаны і ў беларускі лацінаграфічны рукапісны зборнік «Katalicki śpieŭnik». Аб ступені папулярнасці гэтага speva можна судзіць і па тым, што ён гучаў нават на далёкіх усходніх ускраінах Расійскай імперыі, куды закідваў лёс беларускіх перасяленцаў. Гімн гэты папулярны сярод беларусаў і да сёння²⁰. Ён да гэтага часу існуе ў рукапісных і машынапісных спісах, якія мы бачылі ў ходзе шматлікіх экспедыцый. Яго тэкст і цяпер адзначаецца значнай варыяцыйнасцю і адлюстроўваецца ў пісьмовай версіі лацінкай ці кірыліцай.

У «Kantyczku» 1914 года складальнікі ўключылі песню аб св. Дароце²¹. («Pieśńia św. Dargocie»)²². Калі варыянты ўсіх астатніх песнапенняў, змешчаных у гэтым зборніку, сустракаліся нам неаднаразова ў розных друкаваных і рукапісных зборніках, то песня аб святой Дароце ўнікальная. Праўда, вядомы яшчэ адзін варыянт песні аб святой Дароце, што існавала тады на заходнебеларускім памежжы, які пачынаецца так:

Ой шла свента Дорота
Крузь крулевскіы ворота.
Судосів еі ясный круль:
– “Куды-ж ты йдэш, Дорота,
Крузь крулевскіи ворота?”
– “Еще тэго круль не годзон,
Ўо на мэнэ поведзяль”.
Всадыв Дороту круль в тэмныцю,
А сам поіхав на войныцю.
Сыдыць Дорота в тэмныці,
Нэ мае круля в войныці.
Сыдыць Дорота дэвэть літ,
А такі круля з войны ніт.
...
Свенту Дороту до нэба взялы,
Свента Дорота в нэбі раюе
Нам вічнэ місце шіхуе,
А пану крулю пэкло готуе²³.

²⁰ Ю. А. Лабынцев, Л. Л. Шавинская, *Народная литература белорусско-русско-украинского пограничья*, Москва 2009, с. 296.

²¹ *Kantyczka*, s. 36–39.

²² *Kantyczka*, s. 36–39.

²³ М. М. Демьянович, *О духовных стихах, употребительных в Брашевском приходе Кобринского уезда*, Вильна 1892, с. 32–33. М. М. Дземьяновіч, у прыванасці, дае такое паясненне адносна гэтай песні: *Несумненна пераробка з польскага, але з нека-*

Выбар гэтай песні для ўключэння ў склад зборніка мог быць абумоўлены тым, што яна ўяўляе сабой такі вельмі папулярны і любімы простым народам славесны жанр, як вершаванае жыццё святой, напісанае да таго ж жывой, вобразнай мовай. Крыніцай для беларускага перакладу, верагодна, магла паслужыць вядомая ўжо ў XV стагоддзі польская песня «Legenda o św. Dorocie»²⁴. Не выключана, што аўтарам яго мог быць хтосьці з рэдактараў-складальнікаў, напрыклад, Янка Купала. Арыгіналам для беларускамоўнага варыянту «Pieśni ab św. Dorocie», змешчанай у «Kantyczcu», і паслужыла хутчэй за ўсё менавіта *адпаведная польская песня*:

«Oj, Darota, Darota,
Kraše pereł i złota!
Jak ubačyŭ karol-pahan,
Tak Darota ŭpadabaŭ.
«A Darota, Darota,
Mnie wialika achwota
Ciabie paznaci,
Ciabie za žonku ŭziaci.

...

– «Oj, pahanski karalu,
Nia my jaje żywili:
Žywiŭ jaje sam Boh
Sa swajmi anioły»²⁵.

«Fabrycyjusz, krol okrutny,
Krześcijanom się prociwi,
Je ci kraszy pożałdał
I ślibce posłał.
Ślibując bohactwa mnoho,
Złat, kamienie droho,
Chcąc by jemu pozwoliła,
Krysta zaprzęła.

...

Gdyż dziewczę na sąd wiedziechu,
Jakaż to zarze wschodziechu,
Światłości i kraszy je,
Te to roże śliczne»²⁶.

Варта адзначыць, што культ св. Дароты²⁷ быў шырока распаўсюджаны ў Заходняй Еўропе, да гэтага часу распаўсюджаны на тэрыторыі Польшчы²⁸, Чэхіі²⁹. У Расійскай імперыі «*нямецкія показыватели*

торымі прапускамі. У адпаведнай польскай песні кароль робіць Дароце шлюбную прапанову і атрымлівае адмову, што і зьяўляецца прычынай заключэння яе ў цямніцу. Тут жа прычынай пакут Дароты зьяўляецца грубы адказ на зусім нявінныя заляцанні караля (с. 33).

²⁴ Песня гэтая была знайдзена А. Брукнерам у зборніку Бібліятэкі Нарадовай з бібліятэкі Залусскіх (Brückner A. *Neue Quellen zur Geschichte der polnischen Sprache und Literatur. Archiv für slavische Philologie*, t. 14, s. 507–511).

²⁵ *Kantyczka*, s. 36–39.

²⁶ A. Brückner, *Średniowieczna pieśń religijna polska*, Kraków 1923, s. 53–56.

²⁷ Св. Дарота (Дорофея, Доротей) – хрысціянская святая, заступніца маладых, парадзіх, садаводаў, шахцёраў. Вобраз гэтай святой дзевы-пакутніцы стаў адным з любімых сюжэтаў для заходнееўрапейскіх паэтаў і жывапісцаў.

²⁸ У народнай польскай традыцыі існаваў абрад «хаждзення з Даротай», уяўляўшы сабой інсцэніроўку пакут святой Дароты.

²⁹ У часы карнавала Shrove (іспавяданне), што праводзіцца ў гарадах Чэшскай Рэспублікі, разыгрываецца спектакль «Легенда аб Святой Даратэі» – неадменная частка трохдзённых урачыстасцяў.

выпускных лялек”, якія наведаль Пецяярбург у першыя гады царавання Імператрыцы Ганны Іаанайны, давалі прадстаўленне пад назвай «Аб жыцці і смерці пакутніцы Дароты»³⁰.

Што тычыцца прадстаўлення “Аб жыцці і смерці пакутніцы Дароты”, то гэтая п’еса, якая з’яўляецца драматызаванай пераробкай жыцця, была вельмі папулярная сярод простага людз і Германіі, Францыі і ў заходніх славян. У адных чэхаў яна вядомая ў дзесяці розных варыянтах, прычым усе яны большаю часткай блізкія да тэкстаў жыцця ў найстарэйшых чэшскіх пасіяналах³¹.

Култ св. Дароты вядомы і ў Беларусі, сведчаннем чаго можа служыць, напрыклад, абраз «Багародзіца з немаўляткам і святой Даратэяй» XVIII стагоддзя з вёскі Лужкі Шарковічынскага раёна Віцебскай вобласці. У Музеі старажытнабеларускай культуры Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору НАН Беларусі, да прыкладу, ёсць алтар-трыпціх «Святая Кацярына, Маці Божая, Святая Даратэя»³².

У «Kantyczku» 1914 года ўвайшла і папулярная ў народным асяроддзі «Pieśnia da świątoha Miłajaja», больш распаўсюджаная пад назвай «А хто, хто Мікалая ...»:

A chto, chto Miłajaja lubić,
A chto, chto wierna jamu służyć,
Tamu zaŭsiody świąty pamahaje,
Ad Boha łaski jon wymalaje
Miłajaju!
A chto, chto da jaho uciekaje,
Jaho na pomač pryklika je,
Toj nia budzie złoklučonny,
A ad hrachoŭ adrečonny
Miłajaju!
A chto, chto śpiašyć u jaho domie,
Malić ab świątym jaho pakrowie;
Tamu świąty u pomač skory,
Jak na sušy, tak na mory
Miłajaju!
Miłajaju, słaŭny wajewoda,
Zastupnik chryścijanskaho rodu,

³⁰ В. Н. Перетц, *Кукольный театр на Руси (Исторический очерк)*. Ежегодник императорских театров. Приложения. СПб. 1895, кн. 1, с. 93.

³¹ Там жа, с. 108.

³² Датуюцца першай паловай XVII в. Прывезена з Лідскага раёна.

Pakrywaj nas ščytam wiery,
 Barani nas ad niawieru
 Mikałaju!
 Mikałaju, Božych tajnic straiciel,
 Budź nam ũ niadoli paciešyciel,
 Scieražy nas hrechami chworych,
 Kab nia mieŭ da nas prystupu worah.
 Mikałaju, Mirlikiejeŭski wučyciel,
 Chryścijanski prašwiaciciel,
 Nawučy nas Boha znaci,
 Šwiatašć jaho prasaŭlaci
 Mikałaju!
 Mikałaju, pastyr dobry stada,
 Nie pakiń nas biez dahladu:
 Pasi nas, oŭcy niepaciešny,
 Dy ũwiadzi u niwy niabiesny
 Mikałaju!
 Mikałaju, niabiesny žycharu,
 Božy ũ raju haspadaru,
 Mali Boha, kab nam nie prapaści,
 Barani nas ad błaħoj napaści,
 Mikałaju!
 Mikałaju, chryścijanski manarše,
 Budź nad nami Ty najstaršy!
 Spraŭlaj našy ũsie pawiedy,
 A nam žyćcia daj doŭhi lety
 Mikałaju!
 My-ž Ciabie zaŭsiody wysłaŭlajem:
 Swiatoje Imia Twaja wialičajem:
 Budź prasaŭlen Božy čelawieku,
 Swiaty Mikałaju, aź da kanca wieku
 Mikałaju! (s. 40–42).

Гэтая песня шырока распаўсюджаная і сярод іншых славянскіх народаў, перш за ўсё ўкраінскага і польскага. Ужо ў XVIII стагоддзі яна была вядомая ў Балгарыі і Сербіі³³. Беларускамоўны варыянт гэтай песні ёсць і ў беларускім рукапісным зборніку «Katalicki špieŭnik», пачатак якой гучыць так:

A chto, chto Mikałaja lubić,
 A chto, chto jamu wierna służyć
 Tamu światy Mikałaj
 U koźny čas pamahaje. Mikolaју!

³³ Гл., напр.: А. В. Позднеев, *Песенная книжная поэзия в славянских странах*. ТОДРЛ, Москва – Ленинград 1963, т. 19, с. 416, 424.

A chto, chto da jaho ŭciekaje
Na pomač jaho pryklikaje,
Toj nia budzie złoklučony
A ad hrachaŭ adračony. Mikałaju!³⁴

У ліку тэкстаў, запісаных вядомым даследчыкам Е. Раманавым на тэрыторыі тагачаснай Магілёўскай губерні, таксама ёсць гэты спеў:

А хто Микалая любя, а хто, хто ўсערдно ему служа,
Тому святитель на всякий час помогаю – Микалаю!
А хто, хто к яму прибегаю, да й на помощь скорей призываю.
Той не буде злочлукенный, а от грехов отраченный – Микалаю!
А хто, хто спешит ў яго доми молитва об святом его крове,
Тому святитель помочник скорый як на суше, так на мори – Микалаю!
Микилай, избранный воевода, заступничак христианского роду,
Покрываю нас щитом веры, заступай нас от злого зверя – Микалаю!
Микилай, таин Божих строитель, Микилай, устрой дела наши благи,
Отгоняю от нас злые враги – Микалаю!

...

Микилай, великий монарше, посещай усегды немощи наша,
Избавляю от навета и сохраняю на многая лета, Микалаю!
Мы ж тебе ўсегды прославляем, честное имя твое звеличаем:
Будь похвален Божий таинник, святителю Микалаю, на все веки!³⁵

Розныя кірылаграфічныя і лацінаграфічныя варыянты гэтага спе-
ву здаўна былі шырока распаўсюджаныя сярод беларусаў-каталі-
коў, беларусаў-грэка-каталікоў і беларусаў-праваслаўных³⁶. Здаўна ён
уваходзіць практычна ва ўсе друкаваныя беларускія багагласнікі³⁷
і ў значную колькасць рукапісных.

Аўтарам спева «А хто, хто Микалая любіць» некаторыя з сучасных
беларускіх даследчыкаў называюць свц. Дзімітрыя Растоўскага³⁸, хоць
гэта здагадка, несумненна, мае патрэбу ў адмысловым доказе. У той
жа час сярод песнапенняў, змешчаных у беларускай віленскай кантыч-

³⁴ БВ АН Літвы. АР. F 21–771. А. 49 аб.–50.

³⁵ Е. Романов, *Белорусский сборник*, Киев 1886, т. 1, вып. 1–2, с. 371–372.

³⁶ Напрыклад, у надрукаваным у 1913 г. Віленскім Свята-Духаўскім праваслаўным брацтвам *Багагласніку* сярод іншых песнапенняў ёсць і песнапенне «О кто, кто Николая любит» (Гл.: *Богогласник. Сборник церковных песнопений и духовных песен для пения в семье, школе и внебогослужебных собеседованиях в 3-х голосном изложении*, СПб 1913. Вып. II. Часть вторая).

³⁷ Гл., напр.: *Гродненский богогласник. Собрание гимнов и набожных песнопений*, Гродна 1914, с. 37–38.

³⁸ Гл., напр.: Л. Ф. Костюковец, *Стилистика канта и ее претворение в белорусской народной песне*, Минск 2006, кн. 1, с. 14, 17.

цы 1914 года, адно сапраўды можна аднесці да твораў свц. Дзімітрыя Растоўскага. Гэта «Pieśnia da Jezusa Chrysta»³⁹, якая з’яўляецца нічым іншым, як вядомым кантам свц. Дзімітрыя «Ісусе пралюбезны, серцу асалода». Варыянт гэтага спеву ў свой час быў запісаны і Е. Раманавым⁴⁰:

Pieśnia da Jezusa Chrysta

Chryście, pastyru dobry, sercu asaloda
Adzin u markoci Ty ŭciecha maja, maja naharoda,
Kažeš dušy majej: – Twajo adno zbaŭleńnie –
Ačyščeńnie z hrachoŭ, u raj usialeńnie. –
A mnie k Tabie, k dobru Bohu prysłuchacisia
I na Twajgo tolki miłaserdzia spadziejacisia
Chto-ž mianie ŭ maich biedach spamože,
Kali nia Ty, Chryście, dobry naš Bože!
Chaču ja jadyna s taboj tolki žyć,
Ciabie, Boha, zaŭsiody u sercy nasici.
Dazwol wa mnie bytawaci, hrešnamu jaŭlajsia,
Mnoj hrešnym i niahodnym, Bože, nie čurajsia!
A kali parwan budzie moj żywot, maja niesława,
Ty mnie siłu, krepaść daj, pryjmi ŭ wiečnu sławu.
Ciešusia ja z siły Twajej, z sławy wiesialusia
Taboju wa ŭsie wieki, Bože moj, chwalusia

Ісусе пралюбезны, серцу сладосьце,
един ў скорби, иже ўтєхє, моя радосьте!
Ерцы (рцы) души моей: твое як-ба спасение –
очищение от грахов, в рай вселение.
А мне к табе, к благому Богу, прилеплятися,
а на тебе, многомилосерде, надеяться.
Нихто-ж мне в моих бедах, грешному, споможа,
аще не ты, предблагий Исусе, наш Боже.
Хотение мне единому с тобой жити,
довжны, тебе, Исуса Христа, у серцы усеґды носити.
Воззволь во мне обитати, грешному являйся,
мною грешным недостойным не возгнушайся.
А счезав быв болезный живот мой,
ты мне крепость и здравие, и многа слава,
Радуюся аз о тебе и веселюся,
и тобою во все веки, Божа, хвалюся.

³⁹ *Kantyczka*, s. 44–45.

⁴⁰ Е. Романов, *Белорусский сборник*, с. 370–371. У каментары, суправаджаючым гэты тэкст, дарэчы, гаворыцца, што *Ниций, певший нам этот стих, заявил, что он есть произведение „Змитра Ростовского”*.

Песнапенне гэта ўключана і ў беларускі лацінаграфічны рукапісны зборнік «Katalicki śpieŭnik», прычым спачатку ідзе рукапісны тэкст, а далей – падклейка астатняй часткі, выразаная з нейкага нумара газеты «Гоман»⁴¹. У «Гродзенскім багагласніку», які выйшаў у тым жа 1914 годзе, гэтакасама ёсць варыянт гэтага спеву, апублікаванага пад загалоўкам «Песнь Иисусу Сладчайшему»⁴².

У склад «Kantyczki» яе складальнікі ўключылі таксама такі папулярны ў народзе твор як «Pieśnia ab Łazary», у аснове якога ляжыць евангельская прытча пра багаця і Лазара. Гэта спеў вядомы ў мностве варыянтаў і на многіх мовах. Ён распаўсюджваўся як сярод католікаў, так і сярод праваслаўных. Напрыклад, у канцы XIX стагоддзя збіральніку духоўных вершаў М. Дзямянёвічу ў Кобрынскім павеце давялося пачуць 4 варыянты гэтай песні.

Гэта адзіны верш, які мне здаралася чуць нават з вуснаў 10-гадовай дзяўчынкі, – доказ, што ён моцна трымаецца ў народзе і не хутка забудзецца ім Але цяжка вырашыць, прыцягнуў ён увагу народа непасрэдна, альбо народ узяў сюжэт яго з другіх рук. Справа ў тым, што ёсць аналагічны польскі верш. Але ў той час як апошні імкнецца як мага бліжэй трымацца евангельскага тэксту, клапацячыся толькі пра ўзбагачэнне апавяду апісальнымі падрабязнасцямі, народны верш перарабляе эвангельскую прыпавесць на свой лад⁴³.

Беларускамоўны тэкст гэтага верша ў «Kantyczcu» па ўсёй бачнасці быў перакладам з польскага:

«Pieśnia ab Łazary
 Żyŭ sabie pan bahaty,
 Śmat mieŭ srybra, škariataŭ
 I kaštoŭnyje šaty.
 Jeŭ, piŭ, huli razwodziŭ,
 Dzień i noč tak prawodziŭ,
 Ŭ sercy pychi mieŭ hodzie;
 Razsiedaŭsia ŭ pakoju,
 Jeŭ i piŭ da uboju,
 A brat mučyŭsia ŭ hnoju-
 ...
 I mae dni praklaty
 Śto kaliś zyŭ bahatym,
 Zabywajučy brata.

«Pieśń o Łazarzu Ewangelicznym
 Pewny Człowiek bogaty
 W złoto, srebro, szarlaty,
 Y zbyt kosztowne szaty.
 Jadł, pił, tańcował,
 Dzień i noc bankietował,
 Pyche w sercu swym chował.
 Jak Pan siedział w Pokoju,
 Miał dość potraw, napoju,
 Nie pomniał, ze Brat w gnoiu-
 ...
 Przekłete moje ia,
 W którym zle użył świata,
 Zapominając Brata.

⁴¹ *Katalicki śpieŭnik*. A. 36.

⁴² *Гродненский богогласник*, с. 46–47.

⁴³ М. М. Демьянович, *О духовных стихах*, с. 42–43.

Źzo nia wyjdu na wieki
Z hetaj pieklanaj śpieki,
Z Boskaj wypaŭ apeki»⁴⁴.

Już nie wyjdę na wieki
Z tej Piekielney paszczęki,
Z Boskieym wypadł Opieki,
Amen»⁴⁵

Песня пра Лазара з'яўлялася адной з самых любімых у старцаў-вандроўнікаў у XIX стагоддзі⁴⁶. Гэты спеў часта сустракаецца і ў сучасных рукапісных праваслаўных багагласніках.

Заканчваецца «Kantyczka» двума шырока распаўсюджанымі як у каталікоў, так і ў праваслаўных спевамі. Гэта беларускамоўны пераклад псалма 1 «Блажен муж»⁴⁷ («S Psalmu») і суплікацыя «Swiaty Boże»⁴⁸.

«Kantyczka» 1914 года, якая служыла крыніцай перапіскі і часткова перадруку на працягу наступных дзесяцігоддзяў, уяўляе сабой найвялікшую цікавасць для беларускай філалогіі, культуралогіі і тэалогіі. На жаль, кніга, якая займала ў гісторыі народнай літаратуры беларусаў-каталікоў значнае месца, пакуль не была даследавана. Як паказваюць нашы назіранні, яна стваралася некалькімі аўтарамі і перакладчыкамі, часткова, мабыць, і перапісчыкамі, гэта значыць, што ў яе быў калектыўны аўтар. На працягу XX стагоддзя «Kantyczsu» 1914 года, якая стала ўжо ў момант свайго стварэння і выдання адным з самых прыкметных тады, хоць і зусім невядомых цяпер, фактаў пачатку беларускага руху ў каталіцкім асяроддзі і масавай прапаганды яго ў народзе, належала важная роля ў станаўленні беларускай самасвядомасці ў каталіцкага беларускамоўнага насельніцтва Расійскай імперыі і не меншая ў зацвярджэнні існавання такой жа ў сусветнай супольнасці рыма-каталікоў.

⁴⁴ *Kantyczka*, s. 45–59.

⁴⁵ *Зборнік кантычак другой паловы XVIII ст.* Б. м., б. г., с. 584–595.

⁴⁶ Гл., напр.: В. Варенцов, *Сборник русских духовных стихов*, СПб 1860, с. 66–77, 212–219.

⁴⁷ *Kantyczka*, s. 59–61.

⁴⁸ У беларускіх каталіцкіх малітоўніках вядомы два варыянты гэтай суплікацыі (Гл., напр.: *Holas dušzy*, Wilnia 1934, II wyd., s. 65–66). Аўтарам другога варыянта А. Клімовіч называе С. Шыmanoўскага (ЦНБ НАН Беларусі. АРКіР. Ф. 5. Воп. 1. Ад. з. 14. Л. 4.).

STRESZCZENIE

W 1914 roku w Wilnie Białoruskie Towarzystwo Wydawnicze opublikowało tomik zatytułowany „Kantyczka abo sabranie nabożnych piesień dla užytku katalikou biełarusou”. Tomik został wydrukowany czcionką rzymską. Stanowi oryginalną syntezę polskiej tradycji i jej typowo białoruskich uzupełnień. Tomik zapoczątkował ruch białoruski w środowisku białoruskich katolików w Imperium Rosyjskim. „Kantyczka” jest przedmiotem zainteresowania białoruskich filologów, badaczy kultury i teologów.

SUMMARY

In 1914 in Vilnius “Belaruskae Vydaveckae Tavarystva” published a small volume – “Kantyczka abo sabranie nabożnych piesień dla užytku katalikou biełarusou”. Vilnius Belarus “Kantyczka”, printed in Roman type, is an original synthesis of Polish tradition and its purely Belarusian supplements. It marked the beginning of the Belarusian movement in the catholic environment among the catholic Belarusian population of the Russian Empire. «Kantyczka» 1914 has been placed in the focus of interest of Belarusian philology, culture studies and theology.

Алена Кавалюк

Брэст

Новая старонка творчасці “палескага” Напалеона

Імя нашага славутага земляка Напалеона Орды (1807–1883), су-светна вядомай асобы XIX стагоддзя, звязана з вельмі шырокім дыяпа-зонам культурнай і сацыяльнай дзейнасці. У гісторыю ён увайшоў най-перш як мастак архітэктурных помнікаў і мясцін, звязаных з жыццём і дзейнасцю знакамітых людзей на Беларусі, Украіне, Літве і Польшчы. Асабліва вялікую гісторыка-культурную каштоўнасць маюць за-малёўкі помнікаў, якія не захаваліся да нашага часу або часткова раз-бураны ці перабудаваны. Напалеон Орда вядомы як стваральнік “Аль-бома відаў...” у васьмі серыях, якія прадстаўляюць 260 літаграфій яго прац. Усяго захавалася болей за 1000 малюнкаў гэтага таленавітага мастака.

Не менш значны след Напалеон Орда пакінуў і ў музыцы. Ён выдаў “Альбом твораў польскіх кампазітараў”, падарыў свету свае паланэзы, мазуркі, вальсы, серэнады, ухвалення Фрэдэрыкам Шапэнам і Ферэн-цам Лістам, а таксама рамансы і песні на словы С. Вітвіцкага і Адама Плуга.

Менавіта на гэтых аспектах дзейнасці Напалеона Орды засяродж-валіся даследчыкі. І толькі дзякуючы кнізе-альбому Леаніда Несцер-чука “Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны”¹ адкрываецца новая старонка творчасці “палескага” Напалеона. Выданне змяшчае бага-та копіяў прац самога мастака. Такім чынам, Леанід Несцярчук зрабіў важкі ўнёсак у вяртанне на радзіму мастацкай спадчыны Напалео-

¹ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, Мінск 2009.

на Орды, у тым ліку і літаратурнай. Гэта дало падставы гаварыць пра Орду-пісьменніка. Ранейшыя публікацыі, асвятляючы рознабаковую дзейнасць нашага земляка, сярод іншага называлі яго пісьменнікам, але далей канстатацыі справа не ішла. У прыватнасці і аўтар згаданай кнігі ў аглядзе літаратурных і архіўных крыніц² не назваў ніводнай крыніцы, якая б паказала Напалеона Орду літаратарам. На нашу думку, такая сітуацыя была абумоўлена некалькімі прычынамі. Па-першае, літаратурная спадчына Напалеона Орды заставалася ў цені яго сусветна прызнаных праяў таленту мастака, піяніста, кампазітара. Па-другое, яго літаратурных прац зусім нязначная колькасць у параўнанні з набыткамі ў жывапісе і музыцы. Трэцяя, як нам падаецца, самая важная прычына: літаратурныя творы Напалеона Орды раскіданы па архівах розных краін і, на жаль, амаль недаступныя не толькі шырокаму колу чытачоў, але і айчынным літаратуразнаўцам.

Што ж дае нам падставы гаварыць пра Орду-пісьменніка? Па ўсім відаць, што Леанід Несцярчук у сваёй кнізе не ставіў мэты аналізаваць Ордаву літаратурную спадчыну, але на старонках яго выдання мы сустрэлі згадкі пра творы розных жанраў. Гэта верш “Ліцвін да паляка”³, лісты да сяброў⁴, якія прадстаўляюць эпістальную спадчыну пісьменніка, а таксама вытрымкі з аўтабіяграфіі⁵ і дзённіка “Знаходжанне ў Парыжы з 1833 г.”⁶, згадка пра Ордаў артыкул “Аляксандр Скірмунт: жыццё і дзейнасць”⁷, прысвечаны дзейнасці прадпрымальніка з Палесся. Усе згаданыя творы польскамоўныя і чакаюць свайго перакладчыка. У кнізе Леаніда Несцерчука перакладзены асобныя фрагменты з іх, поруч з копіяй верша змешчаны аўтарскі пераклад трох заключных строф. Сёння беларускі чытач можа пазнаёміцца толькі з артыкулам “Аляксандр Скірмунт: жыццё і дзейнасць”, які ў перакладзе Анатоля Крэйдзіча быў змешчаны ў берасцейскай газеце “Народная трыбуна”⁸ і пазней у кнізе “Літаратурная карта Берасцейшчыны”⁹.

² Л. Несцярчук, *Агляд літаратуры і архіўных крыніц*, [у:] *Напалеон Орда: жыццё, творчасць, художественное наследие*, Мінск 2007, с. 214–221.

³ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 28.

⁴ Тамсама, с. 29, 103.

⁵ Тамсама, с. 18, 21, 30, 31.

⁶ Тамсама, с. 35, 57.

⁷ Тамсама, с. 12.

⁸ А. Крэйдзіч, *Напалеон Орда: Жыццё і дзейнасць*, [у:] *Народная трыбуна*, Брэст 1993, с. 4.

⁹ *Літаратурная карта Берасцейшчыны*, Брэст 2008, с. 234–235.

Верш “Ліцвін да паляка” (1830), рукапісны арыгінал якога знаходзіцца ў сховішчах бібліятэкі Варшаўскага ўніверсітэта, – не толькі дакумент, які сведчыць пра яшчэ адзін бок таленту нашага знакамітага земляка і тым самым узбагачае новым імем так званую “ліцвінскую плынь” у гісторыі новай беларускай літаратуры XIX ст., але расказвае пра пэўныя гістарычныя падзеі і асобу аўтара, удзельніка гэтых падзей. Верш мае значную мастацкую вартасць і пацвярджае несумненны талент Орды-пісьменніка.

Змест верша, як і яго назва, сведчаць, што аўтар лічыў сябе ліцвінам (падкрэсліў гэта ў подпісе: “Napoleon Orda, Litwin”) і заклікаў да еднасці народаў у барацьбе з тыраніяй. Леанід Несцярыч не дае спасылкі, якія крыніцы дазволілі яму меркаваць, што *твор распаўсюджваўся ў Літоўскім корпусе, выклікаў моцнае захапленне патрыётаў Літвы і Польшчы, асабліва з вялікім уздымам ён быў успрыняты ў Варшаве*¹⁰. Бясспрэчна, верш быў напісаны ў духу часу, таму не мог не выклікаць захаплення аднадумцаў-ваяроў.

Нашу ўвагу Ордаў верш прыцягнуў як яскравае пацверджанне меркавання ўдумлівага даследчыка новай беларускай літаратуры XIX стагоддзя Алега Лойкі, што *вобраз філамата – рамантычнага юнака, поўнага прагі да асветы і любові да Айчыны, а затым выгнанніка, пакутніка за патрыятычныя ідэалы, (...) стаў легендарным, натхняючым для наступных пакаленняў*¹¹. Сапраўды, вольналюбівы дух Віленскага ўніверсітэта не мог не паўплываць на фарміраванне светапогляду будучага мастака. Ён прымаў актыўны ўдзел у нелегальным таварыстве “Заране”, што прадаўжала справы філаматаў і філарэтаў, быў выключаны з універсітэта, 15 месяцаў правёў у турме. Гэтым біяграфія нашага земляка блізкая да біяграфіі славутага Адама Міцкевіча, які і быў адным з заснавальнікаў і кіраўнікоў нелегальных таварыстваў у Віленскім універсітэце. У парызскай эміграцыі паэты-выгнаннікі пасябравалі.

На наш погляд, менавіта пад уплывам творчасці Адама Міцкевіча, у прыватнасці, яго верша “Ода да маладосці” (1820) напісаны верш “Ліцвін да паляка”. Абодва творы клікалі да яднання супраць тыраніі, блізкія па гучанні некаторыя іх радкі. У “Одзе...” чытаем:

¹⁰ Л. Несцярыч, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 29.

¹¹ А. Лойка, *Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд*. У 2 ч., Мінск 1989, ч. 1, с. 54.

У шчасці для ўсіх –
 Нашы мэты святыя,
 Розумам дужыя, у цвеце і сіле,
Разам сябры маладыя...¹²

ці

Плячо ў плячо! Бясконцымі радамі
 Зямную глыбу апяражам,
 Душы і думкі з'яднаем *разам*,
 Каб палымнець над шляхамі!¹³

Услед за сваім літаратурным настаўнікам Напалеон Орда прамаўляў:

Няхай паляк не адрачэцца
 Ліцвіна прызнаваць за брата.
 Іх рукі *разам* скінуць краты,
 Каб волю адчыніць для сэрцаў!¹⁴.

Вобраз доўгачаканай свабоды яднае апошнія строфы разглядаемых твораў. Міцкевічаў верш заканчваецца радкамі:

Крышацца крыгі лёду,
 Прымхі знікаюць, як цені.
 Вітаем *зару свабоды*,
 За ёю – сонца збавення!¹⁵.

Напалеон Орда свой верш-зварот ліцвіна да паляка завяршае словамі, поўнымі рашучасці:

А за Айчыну станем біцца –
 Дзвіна між нас не перашкода.
 І заблішчыць *святло свабоды*,
 Што адняла калісь царыца!¹⁶.

Баяр-ліцвін адчувае, што наступіў час барацьбы, пра які марыў, на які спадзяваўся ў 1820 годзе Адам Міцкевіч, ствараючы сваю “Оду да маладосці”.

¹² А. Міцкевіч, *Выбраныя творы: перакл. з пол.*, Мінск 2003, с. 48.

¹³ Тамсама, с. 49.

¹⁴ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 29.

¹⁵ А. Міцкевіч, *Выбраныя творы: перакл. з пол.*, Мінск 2003, с. 49.

¹⁶ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 29.

Леанід Несцярчук таксама лічыць, што творчасць Адама Міцкевіча паўплывала на характар мастацтва Напалеона Орды¹⁷. У сваю чаргу, наш зямляк таксама займаў важнае месца ў жыцці Вялікага паэта: падтрымліваў яго не толькі духоўна, але і матэрыяльна. Пры актыўнай дапамозе Напалеона Орды ў Парыжы былі выдадзены лекцыі Адама Міцкевіча па славянскіх літаратурах. А праз год пасля смерці сябра-ліцвіна Напалеон Орда вяртаецца на Бацькаўшчыну.

Ва ўсім, што б ні ствараў “палескі” Напалеон, выявіўся ўсё той жа, уласцівы творчасці Адама Міцкевіча і іншых пісьменнікаў “беларускай” школы ў польскай літаратуры, краёвы патрыятызм. Амаль пятая частка (200 з 1060) яго мастакоўскіх прац прысвечана роднай Беларусі. Музыказнаўцы знаходзяць беларускі кампанент і ў музычнай спадчыне Напалеона Орды. Аднак, мабыць, найбольшай прайвай краёвага патрыятызму стала вяртанне Орды на Радзіму. Учынак былога паўстанца-выгнанніка, у якога за ўдзел у паўстанні 1830–1831 гг. канфіскавалі родавы маёнтак у Варацэвічах, роўны грамадзянскаму подзвігу, асабліва калі ўлічыць, што пакідаў мастак прызнасць еўрапейскай публіцы, якая не толькі захаплялася шматлікімі праявамі яго таленту, але і даверыла кіраўніцтва Італьянскай операй у Парыжы. Пакідаў працу, якая забяспечвала матэрыяльны дабрабыт, пакідаў жонку і сына і вяртаўся туды, дзе, каб жыць, трэба было арандаваць зямлю. Якую ж трэба было мець сілу духу, каб бачыць адабраную дарагую спадчыну і пры гэтым натхнёна працаваць!..

Думаецца, шмат чаго пра час і пра самога мастака магла б сказаць яго багатая эпістальярная спадчына. Шэраг рукапісных лістоў Напалеона Орды да сяброў і паплечнікаў захоўваецца ў сховішчах Інстытута мастацтва ў Варшаве, бібліятэкі Асалінскіх ў Кракаве, Польскай бібліятэкі ў Парыжы. Сярод іх восем лістоў да Юзафа Крашэўскага з 1859 г., па адным да С. Бюгма з 1882 г., С. Кажмяна з 1879 г., В. Гусарскага, Э. Паўловіча з 1879–1880 гг., ліст да паўстанцаў у Літве з 1832 г., лісты да Адама Міцкевіча з 1838 г., да А. Тавянскага з 1848 г., пісьмы і лісты да І. Дамейкі з аўтабіяграфічным нарысам з 1876 г., да Аляксандра і Андрэя Смаліноўскіх з 1845 г., да выдавецтва альманаха “Польская ілюстрацыя” з 1830 г., да О. Шаніцкага з 1839 г. і інш.¹⁸ У 2005 годзе былі зроблены электронныя копіі гэтых лістоў і перададзены ў горад Іванава, на радзіму мастака, і ў Нацыянальную

¹⁷ Тамсама, с. 37.

¹⁸ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 216.

бібліятэку Беларусі, якая, у сваю чаргу, змясціла іх у падрыхтаваным электронным выданні і на дыску “Напалеон Орда”.

У кароткіх вытрымках з лістоў да сяброў, змешчаных у кнізе Леаніда Несцерчука, адкрываюцца новыя грані асобы Напалеона Орды, найперш, яго ўдзячнасць Богу за здароўе і сілы працаваць. Гэта яшчэ не сапсаванае атэізмам наступнага ХХ стагоддзя адчуванне чалавекам сябе ў свеце, разуменне сваёй мастакоўскай місіі і адказнасць за дадзены Богам талент. У лісце да Юзафа Крашэўскага, сябра, які падштурхоўваў яго да стварэння “Альбома відаў...”, Орда фактычна фармуляваў мэту саёй творчасці апошняга (беларускага) перыяду жыцця: *Цяпер еду ў Літву – шукаць і маляваць сляды нашай бліскачай мінуўшчыны, якія вось-вось знішчаць нялітасцiвы час ці людская злосць. Ах, каб толькі Бог даў мне сілы і здароўе ажыццявіць мае планы!*¹⁹. А ў лісце да У. Завадскага паведамляў: *Дзякуй Богу, здароўе ў мяне як быццам у парадку, і я здолеў занатаваць яшчэ каля сотні гістарычных аб’ектаў, але сумняваюся, што змагу ўсё гэта выдаць*²⁰.

Леанід Несцярчук выказаў думку, што Напалеон Орда сам публікаваўся ў тагачасным друку, выступаючы ў часопісах з ацэнкай тых ці іншых гістарычных асоб і падзей²¹. У пацверджанне гэтага даследчыкам названы артыкул пра жыццё і дзейнасць *вядомага дзеяча асветніцкага руху на Палессі* Аляксандра Скірмунта. *Вядомым магнатам з Моладава* назваў яго Анатоль Крэйдзіч, аўтар перакладу артыкула на беларускую мову, які быў надрукаваны ў берасцейскай газеце “Народная трыбуна” ў 1993 годзе. У больш скарачаным варыянце пераклад друкаваўся ў кнізе “Літаратурная карта Берасцейшчыны”. Праўда, гэтыя дзве крыніцы падаюць розныя назвы твора і парознаму вызначаюць яго жанр: *артыкул* “Аляксандр Скірмунт: жыццё і дзейнасць” – у газеце і “Аляксандр Скірмунт: *нарыс* жыцця і дзейнасці” – у кнізе. Цяжка сказаць, што прымусіла Анатоля Крэйдзіча, які рэдагаваў “Літаратурную карту Берасцейшчыны”, змяніць назву твора. Калі гаворка ідзе аб літаратурнай спадчыне пісьменніка, гэта мае значэнне.

Нарыс быў надрукаваны 6 мая 1871 г. у “Тыднёвіку ілюстраваным” у Варшаве і прымеркаваны, мабыць, да гадавіны смерці Аляксандра Скірмунта (ён памёр 22 ліпеня 1870 г.). Напісанае Напалеонам Ордам пацвярджала, што, звычайна, толькі пасля смерці чалавека, ад-

¹⁹ Тамсама, с. 103.

²⁰ Тамсама, с. 29.

²¹ Тамсама, с. 217.

крываецца сапраўдная значнасць зробленага ім. Мэтай нарыса, здаецца, якраз і было паказаць вялікі ўклад земляка і родзіча (мужа сястры) ў развіццё палескага рэгіёну.

Першая частка твора цікавая факталагічным матэрыялам. Даволі абгрунтавана даводзіць аўтар “прамысловае ўбоства” тагачаснай Мінскай губерні і непасрэдна Піншчыны, якая выглядала ў гэтым плане найгорш. Напалеон Орда пераконвае, што *вырабніцу зялёнага шкла ў Плотніцы, ганчарню ў Гародні, варштат паркетны ў Пакосці, гарбарні ў Століне ды Рэчыцы* з вялікай цяжкасцю можна назваць фабрычным промыслам. Такія ацэнкі мог, вядома, даваць чалавек, які сапраўды паездзіў па свеце і бачыў тэхнічна развітую вытворчасць.

Звяртае на сябе ўвагу форма выкладу матэрыялу ў нарысе, калі аўтар супастаўляе развіццё ў палескім рэгіёне прамысловасці да Аляксандра Скірмунта і пры ім. У гэтым выяўляецца моцнае жаданне пісьменніка ўзвысіць постаць моцнага гаспадарніка, бо менавіта Аляксандр стаў заснавальнікам буйных фабрык на радзіме Напалеона Орды: цукру і сукна ў Парэччы, свечаў ды мыла ў Альбрэхтаве, паравога млыну ў Пінску, фабрыкі сельскагаспадарчых прылад у Дастоеве.

Расказваючы біяграфію свайго героя, Орда гаворыць аб прыналежнасці Аляксандра Скірмунта да вельмі старажытнага роду. Прычыны ж поспеху дзейнасці земляка аўтар звязвае з вучобай на фізіка-матэматычным факультэце Віленскага ўніверсітэта, а пазней – у Нямеччыне і Францыі. Вучоба, жыццё ў Еўропе далі свой плён, бо вярнуўся дамоў Аляксандр *з невыказнай прагай працы*. Немалаважнай для маладога чалавека, зразумела, была і бацькава матэрыяльная падтрымка. Напалеон Орда захопліваецца непахіснасцю і мэтанакіраванасцю Аляксандра, якога не спыніла першая няўдача; падкрэслівае яго прадпрымальніцкую прадбачлівасць. Задоўга да пачатку рэформ Аляксандр Скірмунт зразумеў, што ў будучым прамысловая вытворчасць пераўзыдзе чыста сельскагаспадарчую, таму і наладжваў адзін промысел за другім. Расчараваўшыся ў немцы-кіраўніку вытворчасці, сам узначаліў працэс. *І пасля некалькіх год мазольнай працы з поўнаю аддачай сіл і энергіі* прадпрымальнік быў узнагароджаны.

Здаецца, узнагароджаны ён быў не толькі за працу, але і за стварэнне моцнай, працавітай шматдзетнай сям’і (меў 5 дачок і 6 сыноў). Сыны падхапілі бацькаву прадпрымальніцкую дзейнасць. Напалеон Орда ў разглядаемым творы закрануў і яшчэ адну актуальную праблему – выхавання дзяцей: у даволі забяспечанай сям’і Скірмунтаў не было месца гультаям. Таму пасля смерці бацькі, атрымаўшы багатую спадчыну, дзеці з годнасцю працягнулі пачатае ім.

Па сведчанні пісьменніка, Аляксандр Скірмунт быў шчодрым мецэнатам: дапамагаў збяднелым сваякам і “немаёмай” моладзі вучыцца на добрых майстроў і рамеснікаў, а лепшых нават пасылаў вучыцца за мяжу за свой кошт.

Нарыс Напалеона Орды адкрывае цікавую старонку гісторыі Палесся і яго людзей, рашуча мяняе стэрэатыпнае ўяўленне аб буйных магнатах, якія багацелі за кошт эксплуатацыі бедных людзей. Асоба Аляксандра Скірмунта-прадпрымальніка даволі цікавая і для сучасніка. Жыццё і дзейнасць гэтага чалавека сведчыць: шмат чаго ён дасягнуў, бо многа працаваў, не баяўся брацца за новыя, невядомыя справы (напрыканцы жыцця заняўся на поўдні вінаградарствам – справай зусім невядомай для беларуса-палешука). Ордаў твор прасякнуты гонарам за постаць блізкага чалавека. А рашэнне надрукаваць яго ў варшаўскім выданні сведчыць зноў жа пра “краёвы” патрыятызм аўтара, што прыцягваў увагу свету да сваёй Бацькаўшчыны, да “краю пустак, балот”, які нараджаў таленавітых сыноў.

Сярод іншых літаратурных жанраў, цытаты з якіх выкарыстоўвае ў сваёй кнізе Леанід Несцяρχук, згадваюцца і аўтабіяграфічныя запісы Напалеона Орды. Нашу ўвагу прыцягнуў наступны: *Дамогшыся вызвалення, вярнуўся да мастацтва. Не маючы ніякай схільнасці да гаспадарчых спраў, пачаў пісаць, ствараць, займацца разьбой і маляваннем*²². Як бачым, аўтар гэтых радкоў на першае месца сярод розных заняткаў ставіць пісьменніцкую дзейнасць, займацца якой, па ўсім відаць, Напалеон Орда пачаў у ранні перыяд сваёй творчасці.

Пісьменнікам, перш чым мастаком і музыкантам, назваў Орду і яго сучаснік Адам Плуг, калі згадваў, што *гэта быў сімпатычны чалавек, усё жыццё якога было чыстым, як сляза, хоць характар і мог бы засуравець у яго ваяцкіх вандроўках. Гэта быў пісьменнік, мастак і музыкант, але перш за ўсё сумленны патрыёт, які вельмі любіў свой народ*²³.

Літаратуразнаўца і крытык Алесь Марціновіч выкарыстаў шчырыя словы паэта эпіграфам да артыкула пра нашага земляка. Ён, сярод іншай інфармацыі, выказаў думку, што ў сям’і Ордаў асабліва любілі кнігі і музыку. Літаратурай аднолькава захапляліся і бацька, і маці.

Мабыць, сапраўды, з дзяцінства будучы творца быў далучаны да свету музыкі і літаратуры. Пра яго тонкі літаратурны густ сведчаць

²² Л. Несцяρχук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 74.

²³ А. Марціновіч, *Напалеон Орда*, [у:] *Народная трыбуна*, Брэст 1993, 27 сакав., с. 4.

словы паэта Казіміра Брадзінскага, якія ён змясціў на вокладцы першай серыі “Альбома відаў...”. Вокладку аздабляў аўтарскі малюнак роднага маёнтка, які быў падпісаны: *Варацэвічы (Гродзенская губерня), уласнасць роду Ордаў на працягу 300 гадоў да 1831 года. Памятнае і дарагое аўтару месца*. Вельмі сімвалічна і шматзначна пад гэтым надпісам змяшчаліся радкі з Казіміра Брадзінскага: *Хто жменю зямлі нясе, дачакаецца гары. Памятай, што час бяжыць імгненна. Па заслугах учынкi кожнага, так гаворыць Божы Дух, а адзінства само зложыцца*²⁴. Гэтыя словы, па сутнасці, сталі эпіграфам не толькі да “Альбома...”, які сёння ўспрымаецца ці не галоўнай кнігай Напалеона Орды, а да ўсёй яго творчасці. Яны сведчаць пра духоўнае багацце асобы нашага земляка, пра чалавека, які не толькі глыбока зведаў існасць быцця, сэнс чалавечага прызначэння, але веў і вядзе да духоўнага падзвіжніцтва іншых.

Асэнсоўваючы літаратурную спадчыну Напалеона Орды, хацела-ся знайсці больш аргументаў для нашых высноў, асабліва сведчанняў сучаснікаў пісьменніка. Даследаванню Беларускага Палесса некалькі раздзелаў прысвяціў Адам Кіркор у выданні XIX стагоддзя “Жывапісная Расія”²⁵. У раздзеле V “Умственные силы и средства образования”, называючы *замѣчательнѣйших уроженцевъ Бѣлорускаго полѣсья въ литературномъ и научномъ отношеніи*, Адам Кіркор фактычна зрабіў ґрунтоўны агляд станаўлення і развіцця ўсёй беларускай літаратуры ад летапісаў да XIX стагоддзя – часу жыцця самога аўтара. З тых, хто нарадзіўся на Палессі, згадана толькі імя епіскапа Нарушэвіча з Пінскага павета. Заканчваецца раздзел думкай: *Наконецъ къ числу знаменитыхъ уроженцевъ Бѣлорускаго края принадлежатъ извѣстный композиторъ Станиславъ Монюшко и талантливый живописецъ Дамель*²⁶. Дарэчы, энцыклапедычны даведнік “Асветнікі зямлі беларускай”²⁷ інфармацыі пра апошняга не змяшчае.

Цяжка ўявіць, што пра агульнапрызнанага ў еўрапейскім свеце мастака і музыканта Напалеона Орду, які майстэрства ігры на фартэпіяна ўдасканальваў у славутага Фрэдэрыка Шапэна, а мастацкую

²⁴ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 100.

²⁵ *Живописная Россия: Отечество наше в зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г., Минск 1994.*

²⁶ *Живописная Россия: Отечество наше в зем., ист., плем., экон. и быт. значении: Литов. и Белорус. Полесье: Репринт. воспроизведение изд. 1882 г., с. 328.*

²⁷ *Асветнікі зямлі Беларускай: Энцыкл. даведнік*, Мінск 2001.

адуканню атрымліваў у студыі вядомага французскага майстра П'ера Жэрара, сябраваў з Адамам Міцкевічам, і "Граматыку музыкі" якога высока ацаніў Станіслаў Манюшка, не ведаў Адам Кіркор. Імя Аляксандра Скірмунта, якому Орда прысвяціў свой нарыс, згадваецца ў раздзелах "Жывапіснай Расіі". Да таго ж, "Альбомы відаў..." нашага земляка выходзілі даволі вялікімі накладамі, набываліся не толькі прыватнымі асобамі, але і буйнейшымі бібліятэкамі Варшавы, Кракава, Вільні, Кіева. У кожнай інтэлігентнай сям'і Польшчы, Беларусі, Украіны лічылася за гонар мець чарговы выпуск серыі²⁸. Ці ж мог быць выключэннем Адам Кіркор, які да таго ж *ужо ў немалым узросце (...) асталяваўся ў Кракаве (тады Аўстрыйская імперыя). Тут працягваў займацца навуковай і журналісцкай дзейнасцю, выдаў у 1884 г. "Кракаўскі зборнік", быў супрацоўнікам Кракаўскай акадэміі*²⁹. Усё гэта сведчыць, што Адам Кіркор проста не мог не ведаць пра Напалеона Орду. Чаму ж тады сусветна вядомага ліцвіна не захацеў ведаць ліцвін? Пра гэта пакуль гісторыя маўчыць.

STRESZCZENIE

Autor artykułu analizuje nową, nieznaną odsłonę twórczości wybitnego artysty i muzyka Napoleona Ordy. Definiuje przyczyny tej sytuacji, prezentuje książkę-album „Napoleon Orda. Szlach da Baćkauszczyzny” autorstwa Leonida Nescerczuka, w której zebrano kopie prac artysty, w tym utworów literackich. Autor dochodzi do wniosku, że literacka spuścizna Napoleona Ordy pokazuje jego talent i, jednocześnie, uzupełnia tzw. „Lićwinską plyn” o nowe nazwisko w historii nowej literatury białoruskiej XIX wieku.

SUMMARY

New page in the literary creation of an eminent artist and musician Napoleon Orda, his unknown post-humous works are discussed in the article. The reasons of the situation are described. A book "Napoleon Orda. Puts k otechestvu" by Leonid Nestserchuk in which the copies of the artist's works were gathered is presented. Napoleon's works are analyzed. The author of the article concludes that Napoleon Orda's literary works proves his talents and supplies so-called "Lithuanian plyn" with a new name in the history of new Belarusian literature in the 19th century.

²⁸ Л. Несцярчук, *Напалеон Орда. Шлях да Бацькаўшчыны: кніга-альбом*, с. 98.

²⁹ *Асветнікі зямлі Беларускай: Энцыкл. даведнік*, с. 229–230.

ФІЛАСОФІЯ

Міхаіл Слемнёў

Віцебск

Александр Табачков

Минск

Онтологическая экспликация одного поэтического прозрения

Осмысленное креативное письмо просто обязано производить реальность или, по крайней мере, некий ее конгениальный субститут; письму поэтическому подчас удавалось сделать так, чтобы сама данная «по умолчанию» реальность выглядела – или даже по истине была – только субститутом его дискурса, субститутотом, явно нуждающимся в радикальном вмешательстве деятельного поэзиса.

* * *

Поэтам иногда удается настолько глубоко и проникновенно заглянуть в самую суть реального, что и религиозной, и философской мысли остается только следовать за этим взглядом. Короткий, но невероятно значимый момент равновеликости человека и бытия, достигаемый вдохновением поэта, приносит иногда то, чего не может дать ни теологическое, ни теоретическое усилие – абсолютную конкретность увиденного, совершенную уверенность того, кому удалось заглянуть в лицо мирозданию и, возможно, даже обменяться с ним понимающими взглядами.

Имея в виду эту презумпцию, сразу же признаемся читателю, что в существенном отношении предлагаемая его вниманию статья это попытка последовать за актом пушкинского поэтического гения – попытка двинуться вослед его духо-утверждающего: *Нет, весь я не умру – душа в заветной лире // Мой прах переживет и тленья убежит*¹.

¹ А. С. Пушкин, *Полн. собр. соч. в 17 т.* Москва–Ленинград 1937–1959, т. 13, с. 245.

Итак, идеальное и небытие², именно так мы решились истолковать здесь эту великую инспирацию. Разумеется, для классической онтологии в этом, собственно, нет никакой особой проблемы: идеальное суть высший род бытия и, как таковое, оно есть нечто максимально от небытия далекое и никак не подвластное ему.

Но и вне границ буквального следования идеалистической ортодоксии анализ онтологической соотнесенности идеального и небытия показывает, что три возможные модальности небытия – до бытийности вещи, со-наличие в ней и ее уже-несуществование – как, по крайней мере, пока, в первом приближении, представляется, напрямую не соотносятся с идеальным: небытие, как правило, не предшествует бытию идеального, ему свойственно бытийствовать только в со-бытии, в присутствии разума и иного, актуального и актуализирующего, идеального. Бытие идеального принципиально плюрално, оно не может быть в этом смысле «меньше», чем Двоица³, не может быть ничем более простым – пусть это и оставляет нас с весьма неважными и откровенно крапленными креационизмом картами перед лицом проблемы первичного генезиса идеального.

Третья упомянутая модальность небытия (в интересах дела, нарушим здесь очередность их рассмотрения), небытие-после, небытие как конечная, но уже, разумеется, не относящаяся к нему стадия существования, подразумевает прежде всего необратимое прекращение существования сущностных каузальных свойств элемента, перестающего пребывать в бытии – звезда перестает светить, обрушившийся мост перестает соединять два берега – происходит нечто «в пользу» разъединенности и тьмы, происходит нечто, явно добавляющее к небытийной «сумме» привативного региона мира – как хронотопологической общности проявлений бытия и небытия. Но, в отличие от любого иного сущего, идеальное просто не может таким вот образом раз и навсегда закончить свое существование. Разумеется, и оно может тоже перестать, так сказать, светить и соединять, но это – никогда не перманентная терминация, даже самое глубокое забвение не тождественно

² Мы специально почти полностью отказываемся здесь от написания основополагающих онтологических понятий с заглавной буквы – иначе текст графически стал бы похож на старинную английскую юридическую бумагу, к тому же это невольно бы добавило в восприятие работы толику некоего незапланированного пафоса – уже сверх интенции авторов.

³ М. Слемнёв, А. Табачков, *Историческое время как онтологический феномен*, (в:) *Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*. Księga dedykowana profesorowi Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin, Białystok 2010, s. 185.

небытию, всегда сохраняющаяся в нем возможность ре-актуализации, таящей в себе надежду на возобновление, возможно, не менее значимого нового существования⁴, такая возможность просто несовместима с онтологическим статусом небытия как такового.

Идеальное и, до некоторой степени, также любое иное сущее, подвергшееся идеации, не связаны более жребием локальности конкретно-существования, идеальное встраивается в исторические структуры различного уровня организации и, тем самым, становится причастным уже совершенно иному порядку бытия, бытия без принципиально необходимого конца, но с принципиальной неслучайностью начала – неслучайностью как системной необходимостью или как контекстуальной обусловленностью возможности – неслучайностью «сильной» и «слабой», если угодно. В болотах триаса нельзя декламировать что-то из «Гамлета» – и это не вопрос стиля, уместности или присутствия нежелательных слушателей, «нельзя» здесь чисто онтологического свойства, более решительное и, так сказать, обоснованное большим массивом не допускающих иного обстоятельств, чем даже в хрестоматийном « $2 + 2 = 4$ » арифметики.

Но как же быть с до сих пор не рассмотренной нами второй модальностью небытия, модальностью его со-наличия⁵ в вещи? Известно, что у многих конкретностей сложноорганизованного сущего есть внутренние механизмы ограничения длительности их существования – в спектре от специального механизма генома клеток живого до закономерностей эволюции звезд, и если попытаться транслировать данную особенность сущего в проблемное поле онтологии, нам придется признать «присутствие» в подобном сущем небытия – в некой его потенциальной, но, по-видимому, неизбежной форме.

Но это все так только для самого этого сущего, и совсем не так для продуктов его, в данном случае, теоретической идеации – сами идеальные конструкторы биологии или астрофизики, вне зависимости от степени их собственного несовершенства, бессмертны; как таковые, они уже инкорпорированы вольно, по-хозяйски расположившейся во времени историчностью развития знания, мощной системой идеального,

⁴ Существования, разумеется, не как периода активности конкретной индивидуальности, но как длящегося – в принципиально бесконечном событийном со-бытии с иным – осуществления сущности.

⁵ Просим прощения за наше постоянное рискованное балансирование на грани (или уже за нею) дозволяемого языком – понятно, что, к примеру, наше «со-наличие» небытия – весьма сомнительная смысловая конструкция, но нечто вроде «со-отсутствия» потенциально трансгрессивного небытия» только бы запутало дело.

просто не допускающей потери никакой своей значимой части, не важно, принадлежит ли та к области актуального знания или уже к «всего лишь» истории его эволюции.

Однако, как быть, если некое образование идеального изначально было накрепко привязано к некоему сущностному проявлению, которое даже история относит теперь к чему-то малозначительному, не представляющему действительного интереса? Как быть, к примеру, с неким литературно-художественным произведением, скажем, рядовым «производственным романом» эпохи советского «застоя» – и с обосновывающими / оправдывающими право на его тогдашнее существование литературно-критическими и эстетическими теориями? Можем ли мы считать подобное идеальное мертвым?

Как представляется, этому вопросу следует просто предпослать следующее: а являются ли подобные образования, сущность которых всецело обеспечивалась лишь сиюминутными особенностями текущей событийности, в данном случае, событийности социокультурной, являются ли они вообще идеальным – в истинном смысле этого понятия? Думается, что столь непосредственные производные текущей реальности это, скорее, ее же информационные, то есть явно не дотягивающие до уровня онтологически-действительного идеального, следы. В них мы все еще находимся в тягостных объятиях прямой объектности сущего и очевидно, что здесь поэтическому и / или рефлексивному усилию просто не хватило качества и креативной мощности – на то, чтобы поднять продукт своих усилий в сферу подлинного идеального⁶, в сферу охранительного действия той самой «заветной лиры». Далеко не все, что не относится к вещественному, к физически фиксируемой и описываемой материальности, по праву одной лишь этой непринадлежности может быть причислено к идеальному. При всей очевидной историчности бытия идеального, его действительность каждый раз подтверждается именно его темпоральной устойчивостью, располагаясь во времени,

⁶ Важно подчеркнуть, что дело не в прямой конкретной истинности того или иного элемента идеального – даже припиши мы специально к одному из них некий аргумент вроде «это неверно, забудьте», мы, тем самым, отнюдь не приобщим его к небытию; нечто само себя заведомо отрицающее, вроде «парадокса лжеца», наоборот, наделено, как правило, повышенной потенцией дальнейшего воспроизводства идеального – разного рода объясняющих его метатеоретических построений или, к примеру, исторических дискурсов, трактующих его возникновение и случаи употребления. Разумеется, истина и идеальное – неразрывно связанные друг с другом понятия, но речь здесь, скорее, все-таки не о некой корреспондентности, но об истине в креативном, порождающем дальнейшее развитие, измерении.

меня спектры своих актуальных значений сообразно ходу его исторического движения, оно, тем не менее, само суть не временно и не ситуативно по своему онтологическому статусу. Скорее, само время, по крайней мере, время историческое, как мы пытались показать в другой нашей работе⁷, является необходимым следствием существования идеального, порождаемой деятельностью его элементов средой реализации реального.

Но все эти наши предварительные рассуждения пока не дали нам ясного ответа на вопрос, как же все-таки соотносятся идеальное и небытие. Из пока сказанного ясно, что идеальное – «сложная» для небытия область, в которой привычные в мире вещного сущего ходы небытия запрещены, элиминированы особой онтологией пребывания и существования идеального, в частности, его имманентной всесохраняющей историчностью.

Можно предположить, что вторжение небытия в мир идеального возможно посредством некой катастрофы – не обнаруженный земными телескопами астероид, приступ гнева окончательно разочаровавшегося Творца, начавшееся с тихого возврата в обыденное письмо пиктограмм-смайликов прогрессирующее варварство, тотальный регресс, в силу разных обстоятельств оказавшийся беспредельным. Итак, последний познающий субъект, последний носитель действительного идеального и способности к идеации умер или перестал мыслить – что будет в таком случае, что будет в мире распавшейся-таки Двоицы мыслимого и бытия? Что будет и – будет ли что-либо, не небытие ли это – при том допущении, что никто никогда не переоткроет и не передумает заново этот погибший тем или иным образом мир и его, вернее, в нем пришедшее некогда к бытию, идеальное?

Выбираясь через катастрофизм вышесказанного к онтологии, спросим – замкнуто ли идеальное в метасистеме собственной историчности, насколько бытие его вообще универсально? Но спрашивать так, значит спрашивать – насколько идеальное идеально? Очевидно, что здесь мы уже приближаемся к границам онтологии как таковой.

Не станем, однако, пугаться этой возможной близости «края», тем более, что, как сейчас покажет дальнейшее изложение, у нас все-таки есть основания для некой действительно трансцендентальной надежды, или, по крайней мере, утешения: дело в том, что действительное

⁷ А. Табачков, *Метатеоретическая репрезентация исторического прошлого*, Минск 2009, с. 52.

идеальное суть нечто всегда уникальное, а уникальное, eo ipso, это не имеющее в бытии ничего тождественного себе и, как таковое, оно незаменимо и всегда имеет необходимо универсальный характер – оно непосредственно входит в самую конституцию универсума, не опосредуемое количеством, оно прямо относится к качественной структуре бытия, к «перечню» его уникальных составляющих элементов⁸.

Сам механизм трансляции каузальности уникального идеального в данном случае непринципиален – будь это фиксация активности разумного, идеирующего мозга потоком неких пронизывающих пространственно-временной континуум элементарных частиц, некий, так сказать, оставленный осмысленной идеальной структурой «нейтринный след» – или след в памяти демиурга, память о его неудачном, не устроившем его акте миротворения – это, повторим, в данном случае не важно. В не зависимости от того, выбираем ли мы креационизм или «естественнонаучную картину мира», небытию все равно не заявить своих прав на идеальное. Вхождение небытия в эту область было бы возможно только в случае частичности самого бытия, в случае, если бы оно было не целым, но конгломератом неких никак не связанных между собой отдельностей (которые тогда могли бы, при определенных условиях, оказаться захваченными и погашенными небытием), но это очевидно противоречит самому понятию бытия, самой его сущности.

Значимость уникального это, собственно, то, что и отличает порядок от хаоса, лишь в этом последнем формы могут возникать – случайно и исчезать – бесследно. В значительной степени, сам порядок как таковой держится отличием уникального, именно этим фундируются дифференциация и иерархизации, комплементарная гетерогенность как таковая, а через ее посредство – значение, качественное взаимодействие, контекстуальная и системная взаимообусловленность и, в конце концов, возможность событийного развивающегося бытия как такового.

Разумеется, вышесказанным проблематика «идеальное и небытие» еще далеко не исчерпана – мы пока, например, даже не поставили вопрос о познании небытия: насколько оно вообще возможно? Думается, что в абсолютно релевантной строгим онтологическим нормам си-

⁸ При этом стоит иметь в виду, что, как полагал Э. Гуссерль, *историческая несостоятельность какого-либо духовного образования как факта не имеет ничего общего с несостоятельностью в смысле значимости* (Э. Гуссерль, *Логические исследования. Картезианские размышления. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Философия как строгая наука*, Минск–Москва 2000, с. 703).

стеме знания, таковое нам придется признать невозможным – любая теоретическая идеальная конструкция, призванная моделировать небытие и его механизмы, неизбежно будет духовным и, разумеется, уже бытийным образованием. Этот перманентный «эффект Мидаса», неустранимое воспроизведение календаря полевых работ «жыцьва»⁹, все равно позволят нам, конечно, создать нечто, способное осуществлять функции, до некоторой степени сходные с таковыми реального небытия – блокировать актуальную каузальность тех или иных элементов и агрегаций сущего, например, превращать данные в знании объекты в некие псевдообразования, эпистемологическую и даже экзистенциальную легитимность которых мы сможем таким образом уничтожить. Такое созданное усилиями критической теоретической мысли локальное «небытие», несомненно, хорошее оружие в борьбе, например, с превращенными формами и порождаемыми ими объектами-фантазмами – но, повторим, в строгом онтологическом смысле, это не небытие, действительная идеация небытия как такового представляется неосуществимой.

Чтобы не загромождать это небольшое исследование некими обширными экскурсами в историю мышления¹⁰, позволим себе лишь указать на то, до какой степени редуцировано небытие даже в великой гегелевской системе, ведь оно там – только процессуальный момент диалектической логики, момент, на самом деле, лишенный всякого самостояния, некая необходимая «обратная фаза» динамических метаморфоз сущего, не более того. Эти откровенно технические «области отрицательных значений» системы не являются в подлинно онтологическом смысле небытием, это именно компоненты системы, встроенные тут и там для того, чтобы она просто работала; пригоршни маленьких черных дыр негативности, которые великий системотехник прилагивает и подгоняет «по месту». И это – по-видимому, предельный случай¹¹, разного рода более поздние отождествления небытия и негативного, вроде критического «ничто» Ж.-П. Сартра¹², при всей их несо-

⁹ Я. Чыквін, *Кругавая чара*, Беласток 1992, с. 11. (В целях корректной передачи онтологического смысла приводим здесь более полную цитату: *Нерэальна-рэальныя флэксы і флёры быцця, // Даспяванне гадзін, фаліаванне жыцьва*).

¹⁰ Обращение здесь к неким иным областям – вещному сущему и его физическим метаморфозам или к социокультурной истории, было бы, в данном случае, просто излишним опосредованием проблемы.

¹¹ За вычетом, возможно, компаунда минимума-максимума Н. Кузанского.

¹² Ж.-П. Сартр, *Бытие и ничто: опыт феноменологической онтологии*, Москва 2000.

мненной значимости, в данном аспекте все-таки не идут дальше, чем отважился пойти в своем бытийном предприятии Гегель.

И дело не только в онтологии и особой специфике ее как знания. Любое талантливо описанное, должным образом воссозданное в идеальном вторжение небытия, неизбежно становится трагедией, антиутопией, «романом-разоблачением» – значимым и, подчас, едва ли не сверх-каузальным сущим культуры; любая талантливо, то есть как должно, описанная смерть – неизбежно уже некая «Смерть Ивана Ильича», что-то значимое и в высшей степени бытийное.

Безусловно, средствами онтологии или, скорее, некой уже конструирующей, самоконструирующей¹³ онто-логики, можно наверняка создать некую «клетку», некое идеальное устройство для фиксации какого-то действительного аналога небытия. Но подобный «терминатор актуальной причинности» сам стал бы столь доминирующей фигурой горизонта мышления, что мы просто не смогли бы увидеть за этой сверхмощной конструкцией того, ради чего она была бы нами построена – любой вот так адаптированный феномен уже не самосущ и целиком адсорбируется структурой, делающей эту адаптацию возможной; по аналогии с вот так прирученными процессами мира сущего – мы ведь говорим, и что важнее, воспринимаем феноменально, скорее, аэродинамические трубы и реакторы, а не вихрь и распад как таковые.

Конечно, если немного отойти от логики последовательного ригоризма, которой мы до сих пор пытались придерживаться, то можно вспомнить даже о неких «естественных», изначально возникших совсем не в онтологическом дискурсе, случаях использования небытия – ведь в подобной нестрогой модальности таковыми можно счесть даже ноль математики – эдакое крошечное чернильное гало вокруг присвоенной человеком пустоты, а возможно, и нимб святого – как знак его неприсутствия здесь и недостижимости здешнему злу.

Но может ли само идеальное и, в частности, неудачно осуществленное теоретическое усилие, порождать небытие или нечто с ним в действительном отношении сходное? Поскольку мы не можем, конечно, претендовать здесь на некий универсализм и пытаться дать ответ релевантный любым областям теоретического, мы позволим себе обратиться лишь к той области, онтогносеологические особенности которой мы пытались исследовать в течении ряда лет – к историческому познанию.

¹³ К слову, вопрос «насколько онтология дескриптивна / императивна по отношению к бытию?», на наш взгляд, вполне может претендовать на место альтернативы «основному вопросу философии» – и «11-го тезиса к Фейербаху» заодно.

Там нам удалось, в частности, установить следующее: вне анализа реальных действий исторического разума, воссоздающее усилие познания – при неблагоприятных стечениях обстоятельств – может породить фантазм, произвольное *производное недействительного полагания*¹⁴, полагания, осуществленного вне действительности теоретического содержания деяний агентов события. И если фантазм в классической интерпретации феноменологии это аналог ощущения в репрезентациях памяти, то образование, о котором идет речь сейчас, это результат дискурсивной трансляции в культуру онтологически несостоятельного бесосновного акта познания; здесь это скорее аналог пустоты несостоявшегося, некое воспоминание о никогда не бывшем. Его бытийная бесосновательность придает ему парадоксальное онтологическое свойство актуальной пустоты, отсюда характерная для фантазма свехвалентность к посторонним идеологическим и конъюнктурным смыслам, к контаминации не имеющими отношения к заявленному объекту псевдоактуальностями настоящего. Он всегда скорее скрывает – в своих всегда эпифеноменальных эффектах – чем эксплицирует действительность прошлого.

Пустая, не нашедшая достоверного, рационального адресата в минувшем, интенция мышления порождает замещающий его псевдообъект, не имеющее отношения к прошлому псевдооснование, способное, впрочем, инкорпорировать в себя вполне достоверные фрагменты фактического. Дело в том, что само фактическое, без экспликации со-бытийных ему генеративных структур идеального, легко становится фикцией, пустой, ничем на самом деле неподкрепленной декларацией достоверности. *Отдельная вещь и суть ее бытия* здесь действительно не одно и то же¹⁵. Фактическое вне своего аутентичного идеального контекста в лучшем случае может представлять только самое себя, причем представлять не как целостность, но только как простую сумму артефактов и дискурсов.

В результате последующей инкультурации фантазм трансформируется в дискурс-симулякр исторического. Дискурс-симулякр – конечная стадия развития фантазма, в ней его изначальная бесосновность обретает законченную форму самовоспроизводящейся пустоты. Произвольное производное фантазма превращается в культуре в произвол симуляции исторического. Не занятое в действительности ничем, кроме

¹⁴ В. Старжинский, А. Табачков, *История и теория: на пути преодоления непредсказуемости прошлого*, «Вопросы философии», Москва 2010, № 1, с. 35.

¹⁵ Аристотель, *Сочинения в четырех томах*, Москва 1976, т. I, с. 195.

циркулирующей автореференции, зеркальное смысловое пространство симулякра охотно отражает любые псевдоактуальности настоящего. Именно таким образом, к примеру, в повествовании о средневековые вдруг всплывает искаженный образ современной дискуссии о гомосексуальности.

Псевдознание, возникающее в результате симуляции исторического, начавшейся по вышеописанной причине игнорирования рациональных конститутивов события, либо в других случаях тяжелых, включающих момент неустойчивости познавательной интенции и действительного объекта, неудач истории, несомненно близко по своим свойствам к известному феномену превращенной формы. Спецификой этой последней – в интерпретации системного анализа М. Мамардашвили – *является действительно... существующее извращение содержания*¹⁶. В нашем случае мы тоже видим, как недействительное «промахнувшихся» (либо заведомо направленных мимо) интенций, породивших фантазм познания, через актуальную пустоту возникающего затем на его месте симулякра становится, в конце концов, опасной действительностью извращенного знания, действительностью, оборачивающейся – через какое-то время, нужное для его социокультурной адаптации – извращением и самой действительности.

Однако не хотелось бы заканчивать наше повествование об идеальном и небытии на какой-то пессимистической ноте отказа и принципиальной невозможности – или на такой, как в только что приведенном примере, негативной иллюстрации порождения идеальным квази-небытийности ложного знания. Как представляется, можно все-таки говорить о небытии, идеальном если не интегральном, то синергичном, к примеру, об актуальном отсутствии конца философии, возможном отсутствии милосердного бога, об архизначимой не данности «омеги» социокультурной эволюции человечества.

Сопутствующее идеальному небытие суть необходимый фон актов его действительности, «глаз бури», вокруг не обремененной никаким содержанием чистоты которого разворачивается всякий раз драматическое формообразование сущего.

Принципиальная недостижимость любой по-настоящему значимой цели в позитивном смысле означает свободу – свободу для столь же принципиального и, насколько можно судить, бесконечного развития. Как не раз говорилось, небытия нет в составе идеального и оно не

¹⁶ М. Мамардашвили, *Как я понимаю философию*, Москва 1990, с. 317.

задействовано напрямую в его превращениях, но это не значит, что мы должны силой держаться внутри клаустрофобии сфайроса.

Предрассветный сумрак длящегося рождения сущего, пустота, исчезающая с каждым движением идеального, нарушаемая каждым «я утверждаю», каждым «я могу доказать», тишина – да, мы, похоже, действительно не можем зафиксировать это отсутствие. Но, возможно, его фиксация – это и не дело присутствия, не дело *Dasein*; возможно, никакое солнце не в силах интерпретировать тьму.

Конечно, действительное мышление и, прежде всего, мышление философское – это автономный крестовый поход в земли (и небеса) бытия и небытия сущего. Но отправляясь в него, нужно каждый раз понимать, что мы не сможем захватить все, не сможем все сделать своей добычей – и это просто не нужно, поход с мечом Логоса ведь всегда – за смыслом, за тем или иным Иерусалимом, за теми или иными святыми реликвиями. Надо смириться с тем, что что-то придется оставить на долю поэтов.

STRESZCZENIE

W artykule, na podstawie znanego wiersza A. S. Puszkina, podjęto próbę porównania ontologicznych cech *idealnego* i *niebytu*. Uwaga skierowana została na problemy możliwości i braku możliwości, wzajemnych relacji między nimi oraz roli tych dwóch najważniejszych elementów bazy ontologicznej w istnieniu świata.

SUMMARY

In this article, with help of a famous A. S. Pushkin's verse, an attempt of co-perspective consideration of the ontological properties of Ideal and Not-Being is undertaken. In course of this, attention mainly concentrates on the problem of possibility or impossibility of their interconnections and on the role of these two major elements of fundamental ontological grounding in a world of existence.

МОВАЗНАЎСТВА

*Вольга Ляшчынская**Гомель***Канцэптуалізацыя эмоцыі страху ў фразеалагізмах
беларускай мовы**

Адной з разнавіднасцей эмоцый чалавека выступае страх. Ціка-
васць да гэтай з'явы, спробы яе спазнаць і вывучыць адзначаюцца
з глыбокай старажытнасці: *Праблема страху з'яўляецца шматвяко-
вай і даследуецца ў розных аспектах на працягу ўсёй гісторыі чала-
вечай думкі*¹. Дзякуючы такой увазе, найперш філосафаў і псіхолагаў,
у філасофскай і псіхалагічнай літаратуры за ўсю гісторыю вывучэння
гэтай з'явы былі выдзелены тры тыпы страху ў залежнасці ад ча-
савай дыферэнцыяцыі падзей, якія адбываюцца з чалавекам, у сувязі
з чым страх разумеўся: 1) як успамін пра перажытыя мукі, 2) як эмо-
цыі актуальнай небяспекі, 3) як прадчуванне негатыўных падзей. Ці-
кавыя досведы навукоўцаў адносна відаў страху паводле знешніх, сі-
туацыйных прычын страху (перад смерцю, богам, прыродай) і павод-
ле ўнутраных прычын, звязаных з самаацэнкай і ацэнкай грамадства,
з людскім злом і варажасцю (страх чужога меркавання, няўпэўненасці
ці нявызначанасці асобы), а таксама паводле ступені праяўлення стра-
ху (паніка, жак) і паводле рэакцыі на страх (уцёкі ці здранцвенне,
дрыжанне, халодны пот, пад'ём валасоў дыбам, бледнасць, шырока
адкрытыя вочы, расслабленне мышцаў і інш.).

У XX стагоддзі страх, як і ўсе іншыя эмоцыі, разглядаецца ў якас-
ці прадукта грамадска-гістарычнага развіцця, выніку трансфармацыі
яго інстынктыўных, біялагічных формаў, з аднаго боку, і фарміраванне

¹ О. В. Крейнина, *Основные подходы к определению страха в философской и пси-
хологической литературе*, [в:] *Научные труды Республиканского института выс-
шей школы. Исторические и психолого-педагогические науки: сб. науч. ст. В 2 ч. Вып. 6 (11)* / под ред. В. Ф. Беркова, Минск 2008, с. 108.

новых відаў, з другога. Так, А. Н. Лявонцьеў лічыць, што асаблівасць эмоцый заключаецца ў тым, што яны адлюстроўваюць адносіны паміж матывамі і поспехамі дзейнасці: *...неспадзяваная сустрэча з мядзведзем звычайна выклікае страх, аднак пры наяўнасці спецыяльнага матыву, напрыклад, у сітуацыі палявання, сустрэча з ім можа радаваць*².

У сучаснай псіхалагічнай навуцы страх разумеецца як *эмацыянальны стан, які ўзнікае ў сітуацыях пагрозы біялагічнаму ці сацыяльнаму існаванню індывіда і накіраваны на крыніцу сапраўднай ці ўяўнай пагрозы*³. А паводле дэфініцыі экцыклапедычнага даведніка, страх кваліфікуецца як *адмоўная эмоцыя ў сітуацыі рэальнай або ўяўнай пагрозы*⁴.

У апошні час эмоцыі чалавека, у тым ліку і страх, сталі аб'ектам вывучэння і ў лінгвістыцы, чаму паспрыяў найперш антрапацэнтрычны падыход да вывучэння мовы і яе адзінак, кагнітыўная скіраванасць да пазнання праз факты мовы самога чалавека. Зварот да ўнутранага свету чалавека ў лінгвістыцы абумоўлены і тым, што ў мове замацаваны вопыт тысячагоддзяў псіхалагічнай і культурнай інтраспекцыі яе носьбітаў. У выніку вывучаюцца як асобныя лексемы, найбольш рускай, англійскай моў, для абазначэння пачуццяў і эмоцый⁵, так і групы слоў са значэннем эмоцый і пачуццяў⁶, выразы, што абазначаюць фізічныя сімптомы пачуццяў⁷, фразеалагізмы⁸.

Так, напрыклад, Н. Д. Аруцёнава, звярнуўшы ўвагу на неадпаведнасць паміж словам *стыд* і асноўным сімптомам гэтага пачуцця – пачырваненне твару і прывёўшы этымалагічна роднасны назоўнік

² А. Н. Леонтьев, *Мотивы, эмоции и личность*, [в:] *Деятельность. Сознание. Личность*, Москва 2004, с. 151–152.

³ О. В. Крейнина, *Основные подходы к определению страха в философской и психологической литературе*, с. 116.

⁴ *Советский энциклопедический словарь*. Науч.-ред. совет: А.Н. Прохоров (пред.), Москва 1981, с. 1288.

⁵ Гл., напрыклад: Н. Д. Арутюнова, *О стыде и стуже*, «Вопросы языкознания» 1997, № 2, с. 59–70; А. Зализняк, *Семантика глагола бояться в русском языке*, «Известия АН СССР. СЛЯ», 1983, т. 42, № 1, с. 59–66.

⁶ Гл., напрыклад: В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, *Метафора в семантическом представлении эмоций*, «Вопросы языкознания» 1993, № 3, с. 27–35; Л. Н. Иорданская, *Попытка лексикографического толкования группы русских слов со значением чувств*, «Машинный перевод и прикладная лингвистика» 1970, вып. 13, с. 3–26.

⁷ Гл., напрыклад: Л. Н. Иорданская, *Лексикографическое описание русских выражений, обозначающих физические симптомы чувств*, «Машинный перевод и прикладная лингвистика», Москва 1972, вып. 16, с. 3–21.

⁸ Гл., напрыклад: Д. О. Добровольский, *Образная составляющая в семантике идиом*, «Вопросы языкознания» 1996, № 1, с. 71–93.

студъ і дзеясловы стыгнуць, стынуць, прыйшла да выключна цікавых вынікаў аб ролі пачуцця сораму (руск. стыд) у станаўленні і жыццядзейнасці чалавека, бо сорам спрыяў выдзяленню чалавека з жыццёльнага свету⁹, ён, паклаўшы пачатак фарміраванню свядомасці, стымуляваў развіццё ўнутранага чалавека, індывіда – з аднаго боку, і члена соцыуму, падпарадкаванага пэўным нормам паводзін, – з другога. Сорам – адначасова уласцівасць асобы, якая аберагае сваю індывідуальнасць, і ўласцівасць соцыуму, які аберагае сябе ад праяў індывіднасці¹⁰.

Артыкул В. Ю. Апресяна і Ю. Д. Апресяна, прысвечаны аналізу існуючых падыходаў да тлумачэння слоў, што абазначаюць эмоцыі чалавека, змяшчае прадстаўленне аўтарскага вопыту тлумачэння асобных эмоцый з пазіцый лексікаграфічнай апрацоўкі лексем, што іх абазначаюць¹¹.

У беларускай мове вывучэнне эмоцый, абазначаных рознымі моўнымі адзінкамі, не было аб'ектам вывучэння, што ўжо само па сабе актуальна, тым больш актуальным лічым зварот да фразеалагізмаў беларускай мовы, аб'яднаных агульным значэннем 'страх', з мэтай устанавіць месца і ролю страху як моцнага эмацыянальнага стану ў жыцці беларуса праз выяўленне канцэптуалізацыі гэтага эмацыянальнага стану скрозь прызму фразеалагізмаў беларускай мовы, якія захоўваюць сувязь з канцэптуальнай карцінай свету і адлюстроўваюць "наіўную" карціну свету, уласцівую звычайнаму ўсведамленню. А ў сувязі з вызначэннем страху як адмоўнай эмоцыі выклікае цікавасць, якія асновы для гэтага і як гэта звязана і ці звязана гэта з функцыянаваннем фразеалагізмаў, іх дыферэнцыяцыяй паводле ўжывання з улікам пэўнай сітуацыі маўлення носьбітаў фразеалагічных адзінак і выражэння ацэнкі чалавека з іх дапамогай. Важна, на нашу думку, таксама ўстанавіць, як і на аснове чаго склалася ўяўленне пра страх, якая інфармацыя паслужыла вербалізацыі страху і як эмоцыя страху перадаецца і адлюстроўваецца сродкамі мовы, у прыватнасці, фразеалагізмамі.

На значнасць пачуцця страху ў жыцці беларусаў, як і ў жыцці іншых народаў, са старажытных часоў указвае наяўнасць вялікай коль-

⁹ Н. Д. Арутюнова, *О стыде и стуже*, «Вопросы языкознания» 1997, № 2, с. 59–70; А. Зализняк, *Семантика глагола бояться в русском языке*, «Известия АН СССР. СЛЯ», 1983, т. 42, № 1, с. 62.

¹⁰ Тамсама, с. 64.

¹¹ В. Ю. Апресян, Ю. Д. Апресян, *Метафора в семантическом представлении эмоций*, «Вопросы языкознания» 1993, № 3, с. 27–35.

касці ў беларускай мове ідыём з агульным значэннем ‘страх’: толькі ў складзе “Слоўніка фразеалагізмаў” І. Я. Лепешава¹² выдзелена звыш 60 фразеалагічных адзінак (далей ФА), якія складаюць фразеасемантычнае поле ‘страх’.

Як вядома, канцэптуальная карціна свету чалавека няспынна змяняецца, “перапісваецца”, тады як моўная карціна свету захоўвае мінулае ўяўленне, успрыманне і разуменне свету, яго з’яў, рэчаіснасці дзякуючы сваім адзінкам. Фразеалагічная карціна свету *ў найбольш яркай вобразнай форме выражае дух народа, яго менталітэт, замацоўвае культурна-гістарычны вопыт пазнання свету ў выглядзе вобразных устойлівых зваротаў...*¹³

З улікам разнастайнасці семантыкі ФА, аб’яднаных агульным значэннем і на аснове гэтага ўключаных у семантычнае поле ‘страх’, лічым неабходным вызначэнне складнікаў названага поля, ці яго макра- і мікрапалёў, груп. А ў сувязі з гэтым цікава ўстанавіць наяўнасць ці адсутнасць суадноснасці альбо несуадноснасці паміж асобнымі вобразнымі асэнсаваннямі ‘страху’ і пэўнымі семантычнымі адрозненнямі адпаведных фразеалагізмаў, што, думаецца, дасць магчымасць больш дакладна вызначыць функцыянальную дыферэнцыяцыю ФА.

Для вырашэння пастаўленых мэты і задач намі выкарыстаны тры ўніверсальныя метафарычныя мадэлі, устаноўленыя і выдзеленыя Д. А. Дабравольскім адносна спосабу апісання вобразнага складніка фразеалагізмаў са значэннем ‘страх’ рускай мовы ў супастаўленні з фразеалагізмамі іншых моў, у прыватнасці, англійскай, нямецкай, французскай, італьянскай, нідэрландскай, літоўскай і венгерскай: 1) ‘страх – холад’, 2) ‘страх – дэфекацыя’ і 3) ‘страх – фізічная слабасць’¹⁴. Іх выкарыстанне дазволіць, па-першае, вызначыць наяўнасць/адсутнасць названых трох універсальных метафарычных мадэляў у межах фразеалагізмаў семантычнага поля ‘страх’ беларускай мовы, што, думаецца, асабліва важна з улікам адсутнасці дадзеных беларускай фразеалогіі ў кантрасціўным даследаванні Д. А. Дабравольскага; па-другое, устанавіць наяўнасць/адсутнасць нацыянальна адметных мадэляў, ва ўсякім выпадку ў параўнанні з дадзенымі фразеалогіі пералічаных моў.

¹² І. Я. Лепешаў, *Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т.*, Мінск 2008.

¹³ Д. В. Лагоденко, *Национальное своеобразие фразеологической картины мира, [в:] Фразеология и когнитивистика: материалы 1-й Межд. науч. конф. (Белгород, 4–6 мая 2008 г.). Идиоматика и познание*, Белгород 2008, т. 1, с. 70.

¹⁴ Д. О. Добровольский, *Образная составляющая в семантике идиом*, «Вопросы языкознания» 1996, № 1, с. 71–93.

Аналіз выяўленых ФА беларускай мовы дазваляе канстатаваць, што фразеасемантычнае поле 'страх' складаецца з семантычна неаднародных фразеалагізмаў беларускай мовы, на аснове чаго выдзяляецца некалькі мікрапалёў, якія вызначаюцца не на аснове фразеалагічнага значэння адзінак, а паводле ўнутранай формы, што разумеецца як лінгвакагнітыўны сродак эксплікацыі вобраза, які служыць спосабам суаднесенасці прадмета думкі і значэння фразеалагізма.

Найбольшая колькасць фразеалагізмаў беларускай мовы складае мікраполе адзінак з ідэяй 'холаду', якая прысутнічае ва ўнутранай форме ФА з абазначэннем страху (*кроў ледзянее* ў каго 'хто-н. адчувае моцны жах, страх'; *кроў у жылах тыне/застыла* ў каго 'хто-н. адчувае моцны жах, страх'; *ледзяніць кроў* чыю 'выклікаць у каго-н. жах, здранцвенне'; *ледзяніць кроў у жылах* чыіх 'выклікаць у каго-н. жах, здранцвенне'; *ледзяніць сэрца/душу* чыё, каго 'выклікаць у каго-н. жах, здранцвенне'; *ні жывы ні мёртвы* 'страшэнна спалоханы, знямелы'; *сэрца ледзянее/ледзянела* ў каго 'хто-н. адчувае моцны страх, жах'.

Акрамя таго, метафарычная мадэль 'страх – холад' прасочваецца і ў тых фразеалагізмах, якія характарызуюць рэакцыю як на страх, так і на холад, напрыклад: *зуб на зуб не пападае / не пападаў / не пападзе* // *зуб на зуб не трапляе / не трапіў / не патрапіць* у каго 'хто-н. дрыжыць ад холаду ці страху'; *як асінавы ліст* (калаціцца, дрыжаць, трымцець) 'вельмі моцна (калаціцца – часцей ад страху)'.

Дапаўняюць першую групу ФА і тыя адзінкі, у якіх адлюстроўваецца рэакцыя не толькі на страх, але і на іншыя пачуцці і эмоцыі, як правіла, блізкія ці спадарожныя страху. Напрыклад, ФА *мароз па скуры / па спіне / па целе* (*прабягае/ходзіць/дзярэ/прабег/прабягаў/хадзіў/прайшоў/прадзіраў*) у каго, каго, чыёй 'у каго-н. узнікае непрыемнае адчуванне ад раптоўнага страху, хвалявання і пад.'; *мурашкі бегаюць/прабягаюць/бягуць па целе / па спіне / па скуры* ў каго, каго, чыім 'хто-н. адчувае дрыжыкі ад моцнага страху, хвалявання і пад.'; *сэрца замірае/замірала* ў каго, чыё 'каго-н. нечакана ахоплівае хваляванне ці трывога, неспакой і пад.'), г. зн., што пачуццё страху цесна звязана ці яму папярэднічаюць такія пачуцці, як, напрыклад, хваляванне, трывога і інш., якія нельга аддзяліць ад пачуцця страху. Аб такой "сувязі" пачуццяў, дарэчы, зазначае і Н. Д. Аруцюнава, пішучы пра пачуццё сораму: ...сам "состав" чувства стыда вариативен. К нему может примешиваться робость, раскаяние, страх...¹⁵

¹⁵ Н. Д. Арутюнова, *О стыде и стуже*, «Вопросы языкознания» 1997, № 2, с. 66.

Другая ўніверсальная мадэль – ‘страх – дэфекацыя’ – унутранай формы ў фразеалагізмах беларускай літаратурнай мовы не знайшла дакладнага выражэння для канцэптуалізацыі гэтага пачуцця праз адлюстраванне працэсу дэфекацыі (параўн. руск. ФА *наложитъ полные штаны; медвежья болезнь* і інш.). Магчыма, толькі прыблізнае выражэнне гэтай мадэлі можна звязваць з унутранай формай ФА *гайкі аслаблі/слабіць гайкі* ў каго, чые ‘хто-н. вельмі спалохаўся’, а яшчэ з большай нацяжкай гэтая мадэль можа ілюстравалася ФА *ўторы аслабелі* ў каго ‘хто-н. спалохаўся чаго-н. і адступае ад пачатай справы’.

Наадварот, трэцяя ўніверсальная мадэль даследчыкаў катрасціўнай фразеалогіі – ‘страх – фізічная слабасць’ – выяўляецца ў аснове вобразнай канцэптуалізацыі цэлай групы ФА беларускай мовы, якую складаюць наступныя: *валасы/волас становяцца/падываюцца/устаюць дыбам/дыба/дуба/дубка* ў каго ‘хто-н. адчувае моцны страх, жак’; *вочы на лоб лезуць/лезлі/палезуць/вылазяць/вылазілі* ў каго ‘хто-н. выказвае вялікае здзіўленне, моцны спалох, страх’; *душа ў пятках* у каго, чыя ‘хто-н. вельмі спалохаўся’; *душа ў пяткі* *⟨схавалася, ускочыла⟩* у каго ‘каго-н. ахоплівае моцны страх’; *калені/каленкі/лыткі дрыжаць/трасуцца* ў каго ‘хто-н. вельмі спалохаўся’; *кідае/кунула ў* *⟨халодны⟩ пот* каго ‘хто-н. адчувае моцны страх, узрушэнне’; *лыпачь вачамі/-ыма* ‘бяссэнсавы, тупа глядзець (ад разгубленасці, здзіўлення, страху і пад.)’; *паджылькі трасуцца/трасліся/затрасуцца/затрэсліся* ў каго ‘хто-н. адчувае вялікае хваляванне, вельмі спалохаўся’; *скура пашэрхла* ў каго ‘хто-н. пачаў адчуваць моцны страх, жак’; *скура шэрхне/шэрхла* на кім, у каго ‘хто-н. адчувае моцны страх, жак’; *сэрца абрываецца/ападае* ў каго, чыё ‘хто-н. адчувае моцны страх, трывогу, раптоўна адчайваецца’; *сэрца як/чуць не выскачыць/не выскачыла* ў каго ‘хто-н. непакоіцца, трывожыцца ў чаканні чаго-н. страшнага’; *у пяткі / у пяты кальнула/закалола* каму, каго ‘хто-н. вельмі напалохаўся’; *цямнее/зеляннее ў вачах // цямнела/пацямнела/пазелянела ў вачах* у каго, каго ‘каму-н. становіцца дрэнна, блага (ад хвалявання, слабасці, страху і пад.)’; *язык адняўся* ў каго ‘хто-н. раптоўна змоўк, страціў здольнасць гаварыць (ад страху, здзіўлення і пад.)’; *язык прысох/прыліп* *⟨да зубой / да паднябення⟩* ‘хто-н. раптоўна страціў здольнасць гаварыць (ад страху, здзіўлення і пад.)’.

Унутраная форма пералічаных ФА ілюструе разнастайнасць праяўлення дысфункцыі чалавека на пачуццё страху. Гэта найперш звязана з тым, што эмоцыі ўвогуле і пачуццё страху ў прыватнасці недаступны непасрэднаму назіранню, а таму ў аснове ФА выдзелены

адзін з саматызмаў, які выяўляе ці як бы выяўляе рэакцыю чалавека на страх: валасы, якія нібыта падываюцца; вочы, якія павялічваюцца (лезуць на лоб) ці якія не бачаць; душа/сэрца, якія перамяшчаюцца ў іншыя месцы ці нават зусім хочуць пакінуць сваё звычайнае цэнтральнае месца; калені/лыткі/паджылікі, якія трасуцца; халодны пот, які выступае ці пакрывае цела чалавека; скура, якая пакрываецца пупырышкамі; язык, які пазбаўлены магчымасці рухацца. Наяўнасць такіх рэакцый пры задзейнічанні пэўных саматычных органаў выяўляе не столькі слабыя месцы тыпу пят (*у пяты кальнула*), колькі ўказанне на тыя саматызмы, якія рэагуюць ці як бы рэагуюць на дзеянне страху, а значыць выяўляюцца асацыяцыі чалавека паміж пачуццём страху і яго ўспрыманням, працяканнем ці наступствамі. Так, заўважана, што ў выніку адчування эмоцыі страху назіраецца парушэнне фізіялагічна важных функцый арганізма (*сэрца абрываецца*), выяўляецца інтэнсіўнасць рэакцыі арганізма (*вочы на лоб лезуць*) і інш.

Варта зазначыць, што, як і мікраполе ФА з ідэяй холаду, у многіх ФА, унутраная форма якіх выяўляе метафарычную мадэль 'страх – фізічная слабасць', нельга выдзеліць толькі эмоцыю страху ці аддзяліць яе ад іншых эмоцый. Так, у ФА *вочы на лоб лезуць* зафіксавана такая фізіялагічная рэакцыя арганізма чалавека, якая праяўляецца не толькі на страх, але і на здзіўленне; у ФА *цямнее/зелянее ў вачах* – яшчэ і на хваляванне; у ФА *сэрца абрываецца/ападае* – на трывогу, раптоўны адчай, што і засведчана ў фразеалагічным значэнні пры іх лексікаграфічнай апрацоўцы. На аснове гэтага, а яшчэ ў большай ступені з прычыны неаддзельнасці пэўных эмацыйных адчуванняў і іх праяўленняў (страх – трывога, непакой, хваляванне, узрушэнне, здзіўленне) лічым неабходным дапоўніць рад ФА з ідэяй фізічнай слабасці за кошт такіх ФА, як: *сэрца ёкнула* ў каго 'каго-н. нечакана ахоплівае хваляванне, непакой і пад.'; *сэрца замірае* ў каго, чыё 'каго-н. нечакана ахоплівае хваляванне ці трывога, непакой і пад.', хоць у фразеалагічным значэнні іх, як можна бачыць, і не фіксуецца эмоцыя страху. Тым не менш выкарыстанне такіх ФА сведчыць пра наяўнасць эмоцыі страху, напрыклад:

1) *Азірнулася [Марына], і сэрца ёкнула: у крапіву рабым матузком вільнуў востры хвост гадзюкі.* (А. Кудравец), дзе відавочным з'яўляецца выкарыстанне ФА для абазначэння вострага пачуцця страху, яго раптоўнасці;

2) *[Андрэй] насцярожыўся, чуйна прыслухаўся, адчуваючы міжволь, як замірае сэрца, ледзяное кроў.* (В. Блакіт), дзе асабліва выразна вызначаецца ўжыванне ФА *замірае сэрца* для перадачы нарастання

пачуцця моцнага страху, што выразна падкрэсліваецца выкарыстаннем побач ФА *ледзянее кроў*.

Акрамя дзвюх універсальных мікрагруп фразеалагізмаў семантычнага поля ‘страх’, у беларускай мове на аснове ўнутранага вобраза выдзяляецца яшчэ тры колькасна прадстаўленыя метанімічныя ці метафарычныя мадэлі: 1) ‘страх – месца’, 2) ‘страх – прадмет, з’ява як прычына, выток яго’, 3) ‘страх – рэакцыя на яго паводле пэўнага дзеяння ці асацыяцыі з кім-, чым-небудзь’.

Так, вызначаюцца адзінкі, унутраная форма якіх выяўляе адметную беларускую мадэль ‘страх – месца’ і да якіх адносяцца наступныя ФА: *глядзець/пазіраць у кусты* ‘палохаючыся, старацца ўхіліцца ад адказнасці, ад справы’; *зямля/глеба выплывае/уцякае з-пад ног* ў каго ‘ў каго-н. траціцца ўпэўненасць у сваіх сілах; чыё-н. становішча аказваецца хісткім, нетрывалым’; *зямля паплыла з-пад ног* у каго ‘хто-н. пачынае траціць упэўненасць у сваіх сілах, у трываласці свайго службовага становішча’; *грунт/глеба хістаецца/захістаўся* пад кім ‘у каго-н. траціцца ўпэўненасць у сваіх сілах; чыё-н. становішча аказваецца хісткім’; *крэсла захісталася* чыё, пад кім ‘чыё-н. службовае становішча пачало быць нетрывалым, хісткім’; *крэсла хістаецца* пад кім, чыё ‘чыё-н. службовае становішча аказваецца нетрывалым, хісткім’; *не магчы знайсці (сабе) месца* ‘быць у стане крайняга хвалявання, трывогі, неспакою’; *не ведаць на якім свеце знаходзіцца* ‘адчуваць сябе незвычайна, перажываць моцнае пачуццё (ад страху, радасці і пад.)’.

У пералічаных вышэй ФА адлюстроўваецца акцэнтаванасць увагі чалавека да таго месца, пэўныя зрухі, змены ці няўпэўненасць ва ўспрыманні якога, як, напрыклад, зямлі, крэсла, якія ўцякаюць, выплываюць, хістаюцца і інш., ці пэўнага тыпу свету (параўн. гэты свет і той свет), выклікаюць пачуццё трывогі, няўпэўненасці і страху. І наадварот, нязменнасць, стабільнасць іх існавання службыць паказчыкам спакойнага стану чалавека, яго ўпэўненасці, а значыць і адсутнасці хвалявання, трывогі і пачуцця страху. Так, кусты выступаюць своеасаблівай абаронай, прыкрыццём ад чаго-небудзь страшнага ці сродкам пазбаўлення ад таго, што можа выклікаць страх, а таму пры пагрозе чалавек апелюе да іх (*глядзець/пазіраць у кусты*). Крэсла як месца, пасада чалавека, зямля/грунт/глеба як апора, надзейнасць існавання чалавека выступаюць паказчыкамі, з аднаго боку, стабільнасці, калі ўсё без змен, а з другога – паказчыкам пагрозы, сродкам выяўлення таго, што выклікае страх, калі яны хістаюцца, плывуць і пад.

Семантыка пералічаных ФА гэтай мадэлі найбольш выяўляе тыя

пачуцці, якія суправаджаюць пачуццё страху ці папярэднічаюць яму – няўпэўненасць, хваляванне, трывога і інш.

Яшчэ адна мікрагрупа ФА беларускай мовы семантычнага поля ‘страх’ выдзелена на аснове метафарычнай мадэлі ‘страх – прадмет, з’ява як прычына, выток яго’, якую рэпрэзентуюць наступныя ФА: *баяцца свайго/уласнага ценю* ‘трымацца занадта асцярожна, вельмі пахлавіва’; *як агню* ‘вельмі моцна, панічна (баяцца каго-, чаго-н.)’; *як агнём апякло* каго ‘раптоўна ўразіла, збянтэжыла, напалохала што-н.’; *як варам абдало* каго ‘раптоўна ўразіла, збянтэжыла, напалохала’; *як/нібы на (гарачым) вуголлі* ‘ў стане крайняга хвалявання, неспакою, трывогі і пад.’.

Як можна заўважыць, большасць з прыведзеных ФА з’яўляюцца кампаратыўнымі, у якіх перадаецца спосаб бачання беларусамі свету, яго ўсведамленне праз устанаўленне рыс падабенства паміж вядомым, канкрэтным (агонь, вар, вуголле, цень) і невядомым, абстрактным (пачуцці, эмоцыі) і разам з тым выражаюць адносіны, даюць ацэнку, такім чынам фіксуючы эмацыйны стан чалавека. Выдзяленне пэўнага аб’екта і суаднясенне яго з адчуваннем чалавека складае аснову вобразаў-эталонаў тыпу агонь, вар, гарачае вуголле – ‘небяспека, пагроза’.

Канцэптуалізацыя страху выяўляецца і праз метафарычную мадэль ‘страх – рэакцыя на яго паводле пэўнага дзеяння ці асацыяцыя з кім-, чым-небудзь’. Гэтая мадэль прадстаўлена наступнымі ФА: *падмазваць пяткі/пяты* ‘ратавацца ўцёкамі; уцякаць’; *наказваць пяткі* ‘ратавацца ўцёкамі, уцякаць’; *рваць кітці* ‘імкліва ўцякаць, выраतोўваючыся ад небяспекі’; *падтульваць/падціскаць хвост/хвасты* ‘спалохаўшыся чаго-н., станавіцца больш асцярожным, траціць самаўпэўненасць’; *(усе) блохі падохлі ў* каго ‘хто-н. страшэнна спалохаўся, адчувае моцны жах’; *пад завязку* (напалохацца) ‘моцна’; *як авечы хвост* ‘вельмі моцна (калаціцца, трэсціся і пад.)’; *як/бы гарох пры дарозе* ‘ненадзейна, трывожна, з неспакоем (жыць)’; *як чорт ладану* ‘вельмі моцна (баяцца каго-, чаго-н.)’; *бы/як чорт крыжа* ‘вельмі моцна (баяцца каго-, чаго-н.)’.

Наяўнасць пералічаных метафарычных мадэляў (двух універсальных і трох адрозных) выяўлення вобразнага складніка ФА, а яшчэ ў большай ступені наяўнасць колькасна прадстаўленых ФА для абазначэння эмоцыі страху праз яго прадчуванне, наступленне, працяканне, выніковасць, інтэнсіўнасць праяўлення і інш., выклікае заканамернае пытанне адносна ўстанаўлення месца і ролі ФА мовы ў маўленчай дзейнасці іх носьбітаў. У сувязі з гэтым важна ўстанавіць, для чаго створаны шматлікія адзінкі мовы з аднолькавым ці вельмі бліскім значэн-

нем і ці ёсць тут карэляцыя паміж мадэллю вобразнага складніка ФА і іх ужываннем – улікам пэўнай сітуацыі маўлення, неабходнасцю выразіць пэўныя адносіны, даць пэўную ацэнку чалавеку, які перажывае пачуццё страху, паколькі, як вядома, фразеалагізмы *не столькі называюць, колькі (амаль заўсёды) ацэньваюць з’явы і прадметы, дзеянні і стан*¹⁶. Акрамя таго, вызначым наяўнасць/адсутнасць карэляцыі паміж значэннем фразеалагізмаў і метафарычнымі мадэлямі, што ляжаць у аснове іх унутранай формы, а гэта, думаецца, дапаможа адказаць на пытанне, ці ёсць розніца паміж канцэптуалізацыяй страху ў ідыёмах беларускай мовы ў залежнасці ад яго ўяўлення праз холад, фізічную слабасць, пэўнае месца, з’яву ці прычыну і інш.

З усіх ФА, што так ці інакш выяўляюць эмоцыю страху, найбольш адзначаюцца тыя, якія характарызуюць суб’ект і маюць агульнае значэнне ‘хто-н. адчувае моцны жах, страх’: *кроў ледзянее; кроў у жылах стыне/застыла; сэрца ледзянее/ледзянела; зуб на зуб не пападае; мароз па скуры; мурашкі бегаюць/прабягаюць/бягуць па целе; валасы становяцца дыбам; вочы на лоб лезуць; душа ў пятках; калені/лыткі дрыжаць/трасуцца; кідае/кунула ў (халодны) пот; паджылькі трасуцца; скура пашэрае; скура шэрае; сэрца абрываецца; у пяткі кальнула*. Усе яны з’яўляюцца вербальнымі сродкамі выражэння таго адчування, як чалавек у “наіўнай карціне свету” успрымае пэўную сітуацыю і ацэньвае яе як пагрозу для сябе, у выніку чаго ўзнікае эмоцыя страху. Пры гэтым пачуццё страху можа праяўляцца для суб’екта ў некантрольных фізіялагічных рэакцыях тыпу холаду, амярцвення, дрыжання і інш. У залежнасці ад таго, якія сімптоматычныя выражэнні канцэптуалізаваны, можна меркаваць пра адчуванне і праяўленне страху, а таксама пра тыя адносіны, характарыстыкі, ацэнкі – станоўчыя ці адмоўныя, якія яны выражаюць.

Паводле ацэнкі з пералічаных ФА выдзяляюцца тыя, у якіх асабліва выразна выяўляецца ідэя холаду і якія, на нашу думку, не нясуць адмоўнай характарыстыкі асобы, што адчувае і такім спосабам выражае страх, паколькі гэтыя ФА адлюстроўваюць такую сітуацыю, калі страх выклікаецца аб’ектыўнымі прычынамі, для маўленчай асобы яны з’яўляюцца вельмі сур’ёзнымі, магчыма, нават небяспечнымі для жыцця, а таму з пачуцця самазахавання выклікаюць высокі ўзровень страху. Тут пачуццё страху можна было б абазначыць словам жах (заўважым, што гэта, як правіла, адлюстравана ў семантыцы

¹⁶ Д. В. Лагоденко, *Национальное своеобразие фразеологической картины мира*, [в:] *Фразеология и когнитивистика: материалы 1-й Межд. науч. конф. (Белгород, 4–6 мая 2008 г.)*. Идиоматика и познание, т. 1, с. 70.

такіх ФА ў лексікаграфічнай крыніцы, як, напрыклад, ФА *кроў ледзянее*; *кроў у жылах стыне/застыла*; *сэрца ледзянее/ледзянела* і інш. Пра гэта сведчаць і прыклады ўжывання:

1) *Ледзянее кроў, камі я думаю, што гэтыя адборныя фашысцкія галаварэзы могуць апынуцца там, дзе жыў Саша* (І. Шамякін);

2) *А цяпер куды ні кіне дзед пагляд сваіх вачэй, ажно кроў у жылах стыне, боль як вугалем пяхэ* (А. Астрэйка).

Такі страх, а адпаведна і яго адлюстраванне ў ФА, назіраецца нават пры ўспрыманні інфармацыі пра падобную сітуацыю, падзею, абставіны і пад. ці пры ўспамінах чалавека, які перажыў іх. Гэта пацвярджаюць прыклады ўжывання адпаведных ФА, напрыклад:

1) *Ажно сэрца ледзянее, / Як успамінаю* (Я. Купала);

2) *Дзве гадзіны мы гутарылі з настаўніцай. Пачуў я тады такія гісторыі, што сэрца ледзянела* (Л. Прокша).

Ва ўсіх прыведзеных вышэй ілюстрацыях выкарыстаны ФА з ідэяй холаду для характарыстыкі чалавека, які не ўспрымаецца як палахлівы, баязлівец, тым больш “заяц”, а таму гэтыя адзінкі і не выражаюць асуджэння, не нясуць адмоўнай канатацыі, паколькі пачуццё страху, якое чалавек адчувае, апраўдваецца знешнімі абставінамі і з’яўляецца знешне матываваным. На аснове гэтага і з улікам практыкі выкарыстання можна з упэўненасцю меркаваць, што ўсе пералічаныя ФА могуць замяняць адна другую.

Блізкімі да папярэдніх паводле ўжывання і ацэнкі будуць ФА, аб’яднаныя агульным значэннем ‘выклікаць у каго-н. жах, здранцвенне’, да якіх адносяцца ФА *ледзяніць кроў*; *ледзяніць кроў у жылах*; *ледзяніць сэрца/душу*, што і пацвярджаюць прыклады іх ужывання:

1) *Выбухі адзін за адным разрывалі наветра. Жудасны роў матораў рэзаў сэрцы і ледзяніў кроў* (У. Дамашкевіч);

2) *Думкі, адна страшнейшая за другую, ледзянілі душу* (І. Сіняўскі) і інш.

На нашу думку, найбольш верагодна, што з дапамогай ФА *ні жывы ні мёртвы* ‘страшэнна спалоханы, знямелы’ характарызуецца стан чалавека хутчэй без адмоўнай ацэнкі, хаця прычына страху можа быць рознай – і знешняй, і ўнутранай. Выкарыстанне гэтай ФА абумоўлена неабходнасцю не столькі абазначыць тып страху і адпаведна даць ацэнку, колькі важна падкрэсліць высокую ступень інтэнсіўнасці праяўлення гэтага пачуцця, якое атаясамліваецца са знешнім выглядам і ўнутраным станам чалавека. Напрыклад, у паэме Я. Коласа “Рыбакова хата” чытаем пра моўнае выражэнне страху пана:

1) *Жартуе дзед: – А пан марцовы сядзіць ні мёртвы ні жывы, цішэй вады, ніжэй травы і ўжо не ходзіць больш на ловы* (Я. Колас), дзе прыкмета страху яшчэ ўзмацняецца алітэрацыяй фразеалагізмаў.

Па-рознаму ўспрымаюцца і адпаведна выкарыстоўваюцца ФА, па будаваньня паводле метафарычнай мадэлі ‘страх – ‘фізічная слабасць’, у выніку чаго яны падзяляюцца на тры падгрупы: 1) ФА для абазначэння страху як рэакцыі на знешняе праяўленне яго прычыны, а таму не нясуць адмоўнай характарыстыкі; 2) ФА для абазначэння страху, прычынай якога можа быць і знешняя пагроза, і ўнутраны стан, ці ўласцівасць самога чалавека, у залежнасці ад чаго яны могуць ужывацца без ацэнкі адчування страху ці з адмоўнай ацэнкай; 3) ФА для абазначэння не столькі страху і яго адчування чалавекам, колькі для негатыўнай ацэнкі такой асобы, якая па характары, па сваёй натуры баязлівая, палахлівая і ўсё перабольшвае.

Так, першую з падгруп складаюць ФА, якія больш блізкія да групы ФА з ідэяй холаду, паколькі выражаюць сапраўдны страх, што выклікаецца знешнімі прычынамі, часцей не залежнымі ад чалавека, а таму іх (*скура пашэхла; скура шэргне/шэхла; сэрца абрываецца/ападае; сэрца як/чуць не выскачыць/не выскачыла*) выкарыстанне абумоўлена неабходнасцю абазначыць страх, але выразнай адмоўнай характарыстыкі асобе, якая перажывае яго, няма. Напрыклад:

1) *Яшчэ і цяпер шэргне на мне скура, калі ўспамінаю апавяданне старых пра тое, як ля Страшава .. бандыт Паўтарак з братамі Савіцкімі з Зарэчан зарэзалі балагола Янкеля, забралі з фуры ды прыкацілі ў вёску бочку з алеем* (А. Карпюк), дзе выразна ідэнтычнасць выкарыстання ФА *шэргне скура* з такімі ФА, як *сэрца ледзянее, кроў стыне* і інш.

Другая падгрупа ФА (*валасы/волас становяцца/паддымаюцца/устаюць дыбам/дыба/дуба/дубка; вочы на лоб лезуць/лезлі/палезуць/вылазяць/вылазілі; кідае/кунула ў (халодны) пот; лыпаць вачамі/-ыма*) выяўляе двухпланавасць ацэнкі і адпаведна ўжывання, паколькі страх, рэпрэзентаваны ў іх, можа быць выкліканы і знешняй пагрозай, і ўнутраным станам, такой рысай характару чалавека, як баязлівасць, палахлівасць. У залежнасці ад гэтага яны могуць даваць як станоўчую, так і адмоўную ацэнку чалавеку з яго прычынай страху, “тыпам” адчування і праяўлення яго, а гэта азначае, што прыведзеныя ФА могуць ужывацца з рознымі мэтамі і мець розныя характарыстыкі. Напрыклад:

1) *Прыбег сюды з таго боку адзін дзяцюк. Ён гаварыў такія штукі, ад якіх валасы дуба становяцца* (З. Бядуля).

У прыведзеным прыкладзе нават пры абмежаваным кантэксце відавочна, што ФА *валасы дуба становяцца* характарызуецца адсутнасцю адмоўнай ацэнкі, асуджэння такога праяўлення страху.

А вось у двух наступных прыкладах з твораў К. Крапівы (1) – *Ёсць на свеце стварэнні – так званыя фрыцы, – у якіх пры слове “кацёл” валасы становяцца дубка і вочы лезуць на лоб.* 2) *І сталі валасы дубка ў небаракі Янука.*) праз выкарыстанне ФА *валасы становяцца дубка і вочы лезуць на лоб* даецца негатыўная ацэнка і фрыцам, як у першым прыкладзе (тут яшчэ і падкрэсленае ўзмацненне палахлівасці шляхам выкарыстання дзвюх ФА побач), і Януку, як у другім прыкладзе, а таксама аказваецца ўплыў на ўспрыманне гэтых асоб як баязліўцаў, палахліўцаў і пад.

Трэцяя падгрупа ФА, унутраная форма якіх выяўляецца праз метафарычную мадэль ‘страх – фізічная дысфункцыя’ (*душа ў пятках; душа ў пяткі* <*схавалася, ускочыла*>; *калені/лыткі дрыжаць/трасуцца; паджылкі трасуцца; у пяткі/у пяты кальнула/закалола; цямнее/зеянее ў вачах* // *цямнела/пацямнела/пазеянела ў вачах; язык адняўся; язык прысох/прыліп* <*да зубоў/да паднябення*>), ілюструе пачуццё страху як пераўвядлічанае пачуццё, якое такім на самой справе не з’яўляецца і якое па гэтай прычыне не можа быць станоўча ацэненым. З дапамогай такіх ФА чалавек характарызуецца як палахлівы альбо які такім прытвараецца, бо яму не пагражае бяда, няшчасце ці іншая знешняя сур’ёзная прычына, што выклікае ўзнікненне страху-жаху. Чалавек сам стварае, нагнае свой страх ці прыкідваецца баязлівым, што зноў жа падлягае асуджэнню. Гэта выразна падмацоўваюць прыклады ўжывання такіх ФА ў мове адных асоб для ацэнкі і характарыстыкі другіх. Напрыклад:

1) *Плынь цягнула лодку да супрацьлеглага берага, і яна круцілася на адным месцы. – У Гайнай душа ў пятках, – заўважыў Пецька Кацуба, і хлопцы дружна зарагаталі.* (І. Шамякін);

2) – *Дзе ён жыве? – На пасёлку. У Мамонаўцы. – Не аглядайся. Што, паджылкі затрэсліся? Мамчын сыноч... Жывей кажы, як знайсці ягоную тату?* (Л. Левановіч);

3) *Зноў затросся Дамянік, з плеч на землю спала світка, і прыліп яму язык* (Я. Колас).

Калі ж пэўная асоба гаворыць пра сябе, выкарыстоўваючы названыя ФА, то яны ўжываюцца з яўнай іроніяй, напрыклад:

1) *Калі разыходзіліся, я чуў, як старшыня жаліўся Васілю Васільевічу: – Стаю, быццам навабранец перад генералам, і каленкі дрыжаць* (В. Супрунчук);

2) *А потым, гляджу, мяне выпраўляюць да Кажана ехаць канюшыну выгружаць. Ну, думаю, тут нейкая авантура. Але еду, што будзе то будзе... Вось **лыткі дрыжалі**...* (В. Дайліда);

3) *Дзень добры, кажу, а ў самога з перапалоту аж **у вачах пазелянела*** (У. Кузьмянкоў).

Нявызначанасць у ацэнцы выяўляе група кампаратыўных ФА (*як агню; як авечы хвост; як асінавы ліст; як чорт ладану, як чорт крыжа*), дапоўненая ФА *пад завязку*, а ўсе разам аб'яднаныя агульным значэннем 'вельмі моцна, панічна (баяцца каго-, чаго-н.)', але кожная з прыведзеных ФА дакладна мае сваё месца выкарыстання і выконвае сваю ролю ў ацэнцы чалавека. Гэта выразна выяўляецца ў залежнасці ад параўнання тыпу страху і выпрацаванага ў свядомасці чалавека эталона, стэрэатыпа яго ўяўлення, на аснове чаго пералічаныя ФА могуць мець рознае выкарыстанне з улікам сітуацыі і могуць па-рознаму характарызаваць чалавека, які адчувае такую моцную ступень адчування страху.

Так, агонь – сапраўдная пагроза, а таму ён і выступае эталонам высокай ступені праяўлення страху ў ФА *як агню*, што і падмацоўвае прыклад ужывання гэтай ФА ў маўленні:

1) *З таго часу я не лезу ў вочы маладым, але і нявестка баіцца мяне **як агню*** (Ядзвігін. Ш.), дзе рэзкага асуджэння і выразнай адмоўнай ацэнкі асобы, якая баіцца, не назіраем, паколькі для страху маецца прычына, ёсць пагроза чалавеку, праўда, бытавога характару, якую можна абысці, ад якой можна перасцерагчыся, што і абумоўлівае адпаведнае выкарыстанне ФА ў бытавых зносінах.

Амаль такая ж характарыстыка датычыць і ФА *як асінавы ліст*, хаця тут маецца адрозненне – улік выражэння высокай ступені праяўлення страху чалавекам – яго дрыжанне, трымценне, а ў выніку адпаведна адрозненне і ў спалучальнасці гэтай ФА толькі з дзеясловамі *дрыжаць, трымцець* і падобных, і ў выкарыстанні з мэтай яшчэ і перадаць фізічны стан баязлівага ці запалоханага чалавека. Гэта падмацоўваюць прыклады выкарыстання ў маўленні:

1) *Яўхім утаропіў вочы ў жонку, якая задрыжала ад страху **як асінавы ліст*** (З. Бядуля);

2) *Васіль! Не страшы. І так трымчу **як ліст асінавы**. Ад слоў тваіх* (І. Шамякін).

А вось параўнанне з авечым хвостом – гэта паказчык прыніжэння годнасці чалавека, і такія асацыяцыі, адлюстраваныя ў ФА *як авечы хвост* 'вельмі моцна (калаціцца, трэсціся і пад.)', выяўляюць выток не толькі выражэння высокай ступені праяўлення страху, але

і адмоўнага стаўлення да такіх паводзін чалавека, і нават рэзкага асуджэння да пачуцця такога чалавека, што падмацоўваецца і маўленчай практыкай:

1) *Слухай, друг, не калаціся ты як авечы хвост. Я цябе не з'ем, але і ты паводзь сябе разумна* (А. Асіпенка).

Размоўныя ФА *як чорт ладану і бы/як чорт крыжа* 'вельмі моцна (баяцца каго-, чаго-н.) таксама выяўляюць высокую ступень боязі, страху, але ў іх адлюстравана ўяўленне чалавека пра моц і сілу хрысціянскіх сімвалаў – крыжа і ладану, а таму тут ацэнка не з'яўляецца істотнай, тут важней падкрэсліць ступень праяўлення страху, што ўжо само за сябе гаворыць аб перабольшванні прычыны страху, а таму і адпаведнае бытавое выкарыстанне гэтых дзвюх ФА. Напрыклад:

1) *А калі Барыс Багацька прагаласаваў за калгас, дык зусім не таму, што быў яму рады, а каб дапачы Гужову, з якім даўно быў у сварцы і які бы чорт крыжа баяўся калгаса* (В. Быкаў). У прыведзеным прыкладзе няма асуджэння ці адмоўнай ацэнкі асобы з-за яе страху, створанага самім чалавекам, але выяўляецца пераўвельчэнне прычыны страху, што дазваляе паказаць найвышэйшую ступень інтэнсіўнасці яго праяўлення і такім чынам ацаніць асобу.

З асуджэннем, а часцей з іроніяй, жартам выкарыстоўваюцца ФА са значэннем 'уцякаць, ратавацца ад небяспекі ўцёкамі' – *падмазваць пяткі/пяты; паказваць пяткі; рваць кіпці*, дзе нават парадак пералічэння іх як бы выражае нарастанне інтэнсіўнасці дзеяння ўцекача і ўзмацненне экспрэсіўнай ацэнкі, што істотна ўплывае на іх выкарыстанне. У прыведзеных ФА саматычны кампанент *пяткі, пяты, кіпці* выступаюць квазісімвалам 'сродак пазбягання прычын страху'.

Найбольш выразна і паслядоўна адзначаецца адмоўная канатацыя, рэзкае асуджэнне асобы, нават грубая насмешка ў адносінах да чалавека пры выкарыстанні ФА *заячая/заечая душа* 'вельмі баязлівы чалавек'; *задаваць труса* 'баяцца, палохацца'; *труса святкаваць* 'баяцца, палохацца', якія заўсёды называюць чалавека толькі негатыўна і служаць для выражэння неадабральных адносін да такога чалавека ці яго дзеянняў, паколькі тут знайшло яўнае выражэнне падабенства чалавека з зайцам, трусам, якія ў народным уяўленні асацыіруюцца і выступаюць эталонамі боязі, палахлівасці, страху. Адпаведна гэта падмацоўваецца іх ужываннем у маўленні:

1) *Калі ж ён [Кузьма], нарэшце, забраўшы зброю развітайся.. Саша са знявагай кінула брату: – Заячая твая душа.* (І. Шамякін);

2) *Толькі не трэба труса задаваць: глядзі смела, кажы адважна, рэж з пляча – храбрасць гарады бярэ!* (Я. Колас);

3) *Кабакоў ціха прызнаўся: – Баюся... – Лейтэнант Самохін, ён што – заўсёды труса святкуе? – Ды быццам не.* (В. Быкаў).

Адзначаецца і “цёмны” фразеалагізм – *неба ў аўчынку здаецца/здавалася/здасца* каму ‘становіцца нязносна цяжка ад страху, болю і пад.’, дзе фразеўтваральным прыёмам выступае літота. Гэтая ФА – адзіны выпадак, калі ад страху ва ўяўленні чалавека штосьці змяняецца, бо, як правіла, гэта наадварот (узгадаем прыказку *ў страху вочы вялікія*).

Цікавым дапаўненнем рэпрэзентацыі страху ў фразеалогіі беларускай мовы з’яўляюцца дзве ФА, у якіх зафіксаваны своеасаблівыя правілы яго пераадолення – *збірацца з духам і збірацца з сіламі/сілай* ‘пераадольваючы страх, няўпэўненасць і пад., адважваюцца на што-н.’.

Такім чынам, фразеалагізмы як унікальныя моўныя адзінкі беларускай мовы, якія адлюстроўваюць, захоўваюць і перадаюць пэўную інфармацыю ад пакалення да пакалення, звязаны з архаічнымі і параўнальна “старымі” ўяўленнямі пра страх як стан узбуджэння і напружання са спецыфічнымі саматычнымі і псіхічнымі праяўленнямі. Аналіз усіх выяўленых ФА беларускай мовы, аб’яднаных значэннем ‘страх’, адкрывае адну цікавую заканамернасць: паколькі пачуццё страху не выяўляецца візуальна, непасрэдным назіраннем, то ў мове для наймення страху ў ФА замацавалася фіксацыя пэўных сімптомных рэакцый, фізічнага стану чалавека ці жывёл (у апошнім выпадку назіранні за паводзінамі авечкі, заяца, труса). Менавіта асацыяцыя страху з пэўнымі рэакцыямі арганізма ці фізічным станам чалавека сталі асновай фарміравання ў наіўнай карціне свету ўяўленняў пра страх. Гэта азначае, што нашы эмоцыі, перажыванні, псіхічныя рэакцыі, як гэта выяўлена на прыкладзе пачуцця страху, з “нябачных” феноменаў пераходзяць у “бачныя”. Такая заканамернасць выяўляецца дзякуючы ўстанаўленню ўнутранай формы ФА, вобразнай асновы гэтай эмоцыі чалавека.

Найўныя фразеалагізмы беларускай мовы падмацоўваюць выяўленыя даследчыкамі кантрасціўнай фразеалогіі як універсальныя, характэрныя многім народам асацыятыўныя сувязі страху з саматычнымі праяўленнямі ці з паводзінамі чалавека толькі часткова: з трох універсальных метафарычных мадэляў у фразеалогіі беларускай літаратурнай мовы задзейнічаны толькі дзве: 1) ‘страх – холад’ і 2) ‘страх – фізічная дысфункцыя’.

Фразеасемантычнае поле ‘страх’ фразеалагізмаў беларускай мовы дапоўнена такімі метафарычнымі мадэлямі ўзнікнення, якія можна назваць адметнымі (праўда, да таго часу, пакуль не будзе створана карці-

на поўнага параўнання і супастаўлення з фразеалагізмамі іншых моў), ці нацыянальна маркіраванымі і да якіх адносяцца наступныя тры мадэлі: 1) 'страх – месца', 2) 'страх – прадмет, з'ява як прычына, выток яго', 3) 'страх – рэакцыя на яго паводле пэўнага дзеяння ці асацыяцыя з кім-, чым-небудзь'. А ўсе разам ФА семантычнага поля 'страх' у беларускай мове з'яўляюцца сродкамі выражэння і канцэптуалізацыі пачуцця страху, крыніцай устанаўлення фрагмента наіўнай карціны свету, месца і ролі такога пачуцця, як страх, яго адлюстравання ў фразеалагізмах як унікальных моўных сродках.

Устанаўленне ўнутранай формы ФА са значэннем 'страх', іх вобразнай асновы тлумачыць прычыну іх шматлікасці і выяўляе асновы іх дыферэнцыяцыі паводле выкарыстання, калі патрэбна не толькі абазначыць пачуццё, але, што найбольш важна, даць пэўную ацэнку страху і яго носьбіту, вызначыць прычыну страху і ступень яго інтэнсіўнасці, на аснове чаго выразіць адносіны, даць характарыстыку асобе, якая перажывае гэтае пачуццё.

Вызначана, што ФА з ідэяй холаду, ці ўтвораныя па метафарычнай мадэлі 'страх – холад', называюць страх як пачуццё не залежнае ад самога чалавека, як вынік вельмі моцнага ўздзеяння знешніх абставін, якія не могуць не выклікаць моцных эмацыйных пачуццяў, а таму ўжыванне ФА тыпу *сэрца ледзянее* і пад. не нясуць асуджэння чалавеку, які адчувае страх такога тыпу яго прычыны, і адмоўна яго не ацэньваюць.

Наадварот, тыя ФА, унутраная форма якіх выяўляе мадэль 'страх – фізічная дысфункцыя', часцей за ўсё негатыўна ацэньваюць носьбітаў такога тыпу праяўлення гэтага пачуцця, паколькі ў гэтых адзінках страх найбольш часта ўспрымаецца як пераўвядлічанае і не апраўданае рэальнай пагрозай для чалавека, такі страх вызначае ў пэўнай ступені ўшчэрбнасць чалавека, а таму ФА тыпу *душа ў пятках; душа ў пяткі* (*схавалася, ускочыла*); *калені/лыткі дрыжаць/трасуцца; паджылкі трасуцца* і інш. нясуць адмоўную ацэнку, асуджэнне, часта ўжываюцца з іроніяй (*лыткі трасуцца*).

ФА, аб'яднаныя агульным значэннем 'вельмі моцна, панічна (баяцца каго-, чаго-н.)' (*як агню; як авечы хвост; як асінавы ліст; як чорт ладану, як чорт крыжа*), закліканы хутчэй для выражэння інтэнсіўнасці праяўлення пачуцця страху, але і тут назіраецца дыферэнцыяцыя паводле ўжывання ў залежнасці ад унутранага вобраза, выкарыстанага ў іх аб'екта параўнання: асуджэнне, здзек, насмешка (*як авечы хвост*) і неадабрэнне страху з-за пераўвядлічэння бытавых яго прычын (*як агню; як асінавы ліст; як чорт ладану; як чорт крыжа*).

Толькі для адмоўнай характарыстыкі, для негатыўнай ацэнкі чалавека выкарыстоўваюцца субстантыўная ФА *заячая/заечая душа* і дзеяслоўныя ФА *задаваць труса* і *труса святкаваць*, дзе выразна выяўлена і акрэслена асацыяцыя чалавека з трусам ці зайцам як сімваламі страху.

Як відаць, фразеалагічныя адзінкі беларускай мовы, аб'яднаныя агульным значэннем 'страх', з'яўляюцца, з аднаго боку, сапраўдным багаццем моўных сродкаў выражэння самых розных адценняў, нюансаў у ацэнцы, адносінах, характарыстыцы страху як аднаго з найбольш выразных пачуццяў чалавека; з другога боку, крыніцай пазнання разумовых працэсаў, мыслення чалавека, спосабу выражэння яго ўяўленняў пра страх як абстрактнае паняцце.

STRESZCZENIE

W artykule autor omówił zagadnienie konceptualizacji strachu w białoruskich jednostkach frazeologicznych. Analizą objął 60 jednostek frazeologicznych. Pokazał, w jaki sposób te środki językowe zachowują informację pozajęzykową. Wskazał dwa modele językowe omawianych jednostek – model uniwersalny, w którym strach łączy się z zimnem i fizyczną dysfunkcją, oraz model językowo specyficzny, w którym strach to miejsce, obiekt i reakcja. Zdaniem autora artykułu wymienione modele metaforyczne biorą udział w tworzeniu unikalnych jednostek języka. W wyniku dekodowania znaczeń kulturowych, wskazania na obrazową formę i ocenę ukrytą w białoruskich jednostkach frazeologicznych ze znaczeniem strachu, autor opisał przyczyny licznych werbalnych sposobów wyrażania strachu i scharakteryzował podstawy zastosowania tych jednostek w praktyce językowej.

SUMMARY

In the article conceptualization of emotion of fear in the phraseological units of the Belarusian language is discussed. The analysis based on 60 phraseological units shows the way linguistic means preserve extralinguistic information. The author takes into consideration focussing and preserving information, i.e. its conservative and cultural-accumulative character. He establishes two universal (fear – cold, fear – physical dysfunction) and three nation-specific (fear – place, fear – object, fear – reaction) models. These metaphorical models serve the formation of unique units in the Belarusian language.

In the course of decoding cultural meanings and showing figurative forms of information and assessment hidden in Belarusian phraseological units denoting fear, the reasons of numerous verbal ways of expressing the emotion of fear and the basis for the application of these units in speech have been established.

Ирина Ельницева

Минск

**Словообразовательные типы отадъективных
префиксально-суффиксальных наречий
в близкородственных языках**

Исследование вопросов словообразования наречий является весьма важной областью для лингвистической науки, поскольку многолетнее изучение проблем формирования наречия как части речи, в разной степени связанного со всеми разрядами знаменательных слов, в определенной мере способствовало объяснению основных процессов, происходивших в системах других грамматических разрядов. В русской дериватологии вопросам, связанным с образованием наречий, посвящено немало специальных работ (Е. М. Галкиной-Федорук, В. В. Лопатина, И. С. Улуканова, А. Н. Тихонова, О. К. Кочиневой, О. П. Ермаковой и др.). В белорусской дериватологии исследованием данной части речи занимался известный лингвист П. П. Шуба. В его книге «Прыслоўе ў беларускай мове» (Минск 1962) проводится наиболее детальный анализ словообразования наречий, в частности, в ней показано, как выкристаллизовываются типы морфологизированных способов словообразования, прежде всего, префиксально-суффиксального, на базе синтаксико-морфологического способа (адвербиализации). Однако что касается сопоставительного изучения словообразования наречий, в частности, префиксально-суффиксальных, то следует отметить, что на сегодняшний день в белорусском языкознании такие работы отсутствуют. Между тем, тщательный сопоставительный словообразовательный анализ русских и белорусских единиц указанного типа позволяет установить не только закономерности проявления сходств и отличий на деривационном уровне, но и те определенные свойства наречий, которые не выявляются в отдельном языке.

Как в русском, так и в белорусском языках префиксально-суффиксальные наречия образуются от всех знаменательных частей речи. Однако основной словообразовательной базой наречий являются имена прилагательные, поэтому *...важнейшие словообразовательные процессы в системе наречий так или иначе оказываются связанными с формированием и активизацией различных словообразовательных типов и моделей имен прилагательных*¹. Объект нашего внимания – префиксально-суффиксальные наречия в современных русском и белорусском литературных языках, мотивирующими основами которых выступают имена прилагательные*.

Как показывает анализ фактического материала, префиксально-суффиксальный способ объединяет достаточно большое количество словообразовательных типов как русских, так и белорусских наречий. В качестве первого компонента конфикса употребляется морфема, обычно связанная своим происхождением с предлогом, а в качестве второго – морфема, которая восходит к падежному окончанию склоняемой части речи.

Отадъективные префиксально-суффиксальные наречия в сопоставляемых близкородственных языках представлены различными словообразовательными типами. Так, в современных русском и белорусском языках от основ прилагательных образуются наречия с помощью префикса *по-*//*па-* и суффиксов *-ому(-ему)*//*-аму(-яму)*, *-у*//*-у*, *-и*//*-ы*. В обоих языках высокую продуктивность обнаруживают типы наречий, образуемые сочетанием формы Д. п. ед. ч. ср. р. прилагательных с префиксом *по-*//*па-* и суффиксом *-ому(-ему)*//*-аму(-яму)*. Они совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *по-здешнему/па-тутэйшаму*; *по-зимнему/па-зімоваму*, *по-зімняму*; *по-настоящему/па-сапраўднаму*; *по-нынешнему/па-цяперашняму*, *па-сучаснаму* и др. В русском языке часть наречий такого типа мотивирована местоименными прилагательными: *по-твоему*, *по-своему*, *по-нашему***.

¹ А. Н. Тихонов, *Образование наречий в синхронном освещении*, (в:) *Труды Самаркандского госпединститута им. С. Айни. Новая серия*, вып. 170, «Вопросы языкознания и литературы», Самарканд 1969, с. 20.

* Отметим, что фактический материал был взят из *Русско-белорусского словаря*: В 3 т. (Минск 2002) и *Беларуска-рускага слоўніка*: У 3 т. (Минск 2003). В процессе анализа дополнительно привлекался материал грамматик русского и белорусского языков.

** В современном белорусском языке такого типа префиксально-суффиксальные наречия считаются отместоименными образованиями: *ваш* – *па-вашаму*, *іхні* – *па-іхня-*

Сюда же примыкают мотивированные неизменяемыми местоименными прилагательными разговорные наречия *по-его* и *по-её*. Большинство наречий русского языка мотивируется относительными суффиксальными прилагательными. Наречия, мотивированные качественными прилагательными, характерны преимущественно для разговорной речи: *по-тихому*, *по-хорошему*, *по-честному*.

В конце XX в. в современном русском языке отмечается появление новых единичных отадъективных наречий с префиксом **по-** и суффиксом **-ому** (например, *по-рыночному*, *по-совковому*); в начале XXI в. эти наречия начинают уже активно употребляться в русском языке². В современном белорусском языке возникновение новых отадъективных префиксально-суффиксальных наречий не зафиксировано.

Другой словообразовательный тип – наречия с префиксом **по-**//**па-** и суффиксом **-у**//**-ы** – в сопоставляемых языках реализует разные значения. В русском языке наречия данного типа имеют то же значение, что и в предыдущем: они совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи; мотивирующие – прилагательные с суффиксами **-ск-** и **-ий/-|j|**- (например, *дружеский* → *по-дружески*, *хозяйский* → *по-хозяйски*, *английский* → *по-английски*, *охотничий* → *по-охотничьи*, *собачий* → *по-собачьи*). В белорусском языке эти наречия совмещают обстоятельственный признак с притяжательным, названным мотивирующим словом – притяжательным прилагательным. Мотивирующими для них выступают прилагательные на **-чы**: *дзіцячы* → *па-дзіцячы*, *воўчы* → *па-воўчы*, *сабачы* → *па-сабачы*, *старэчы* → *па-старэчы*, *чалавечы* → *па-чалавечы*, *шчанячы* → *па-шчанячы*.

Русским наречиям с префиксом **по-** и суффиксом **-у** в современном белорусском языке соответствуют также наречия с префиксом **па-** и суффиксами **-у**, **-аму(-яму)**: *по-английски/па-англійску*; *по-братски/па-брацку*, *па-братэрску*, *па-братняму*; *по-девичьи/па-дзявоцку*, *па-дзявочаму*; *по-деревенски/па-вясковаму*; *по-юношески/па-юнацку*.

Названные словообразовательные типы наречий в русском языке обнаруживают высокую продуктивность, причем мотивируются,

му, *мой* – *па-мойму*, *наш* – *па-нашаму*, *ягоны* – *па-ягонаму* (См.: *Беларуская граматыка: У 2 ч.* / АН БССР, Ін-т мовазнаўства, Мінск 1985, ч. 1. *Фаналогія. Арфаэпія. Марфалогія. Словаўтварэнне. Націск*. Рэд. М. В. Бірыла, П. П. Шуба, 1985, с. 349).

² См.: *Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика*. Под ред. Г. Н. Складневской. Москва 2008, 1136 с.

как правило, относительными прилагательными, обозначая свойственность тому, что названо мотивирующей основой прилагательного. В белорусском же языке такой тип непродуктивен; подобные образования постепенно вытесняются наречиями на **-аму(-яму)**.

Для современного русского языка конца XX в. характерны такие процессы, как возникновение единичных отадъективных наречий с префиксом **по-** и суффиксом **-и** (например, *по-совдеповски*), уход в пассив некоторых наречий (например, *по-советски*) и актуализация отдельных единиц данного словообразовательного типа (например, *по-христиански*), которые в начале XXI в. стали активно употребляться в русском языке³. В современном белорусском языке в конце XX – начале XXI вв. наблюдаются единичные случаи возникновения новых наречий, например: *уцале* (польск. *wscale*), *накрыёма* (польск. *po kryjotni*)⁴. На наш взгляд, в данном случае нельзя однозначно утверждать, что названные наречия относятся к отадъективным префиксально-суффиксальным образованиям, поскольку не исключено, что здесь имеет место прямое лексическое заимствование с польского языка.

Наречия с префиксом **по-//па-** и суффиксом **-у** в сопоставляемых языках* имеют то же значение, что и наречия с префиксом **по-//па-** и суффиксом **-ому(-ему)//-аму(-яму)**^{**}. Немногочисленным русским наречиям этого типа в белорусском языке могут соответствовать: а) суффиксальные наречия (*попросту/проста*); б) сочетания предлога с существительным (*посуху* (разг.)/*па сухому, па сухім*); в) наречия с идентичным префиксом, но с иным суффиксом (*подобру* (прост.)/*па-добраму; попросту/па-простаму*). В белорусском языке этот тип наречий является продуктивным.

В современном русском языке отмечены и такие типы отадъективных префиксально-суффиксальных наречий, которые имеют то же значение, что и наречия перечисленных выше типов: они совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному зна-

³ См.: *Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика*. Под ред. Г. Н. Складневской, Москва 2008, 1136 с.

⁴ В. І. Уласевіч, *Слоўнік новых слоў беларускай мовы*. / В. І. Уласевіч, Н. М. Даўгулевіч, Мінск 2009, 448 с.

* По данным *Беларускай граматыкі* (с. 349–350) и *Кароткай граматыкі беларускай мовы* (с. 317–318), наречия с префиксом **по-** и суффиксом **-у**, мотивированные прилагательными с непроеизводными основами (например, *памалу, падоўгу, паціху* и под.), могут образовываться как от прилагательных, так и от наречий.

** В русском языке такое же значение имеют и наречия с префиксом **по-** и суффиксом **-и**.

чение признака со значением наречия как части речи. К ним относятся наречия с префиксом **по-** и суффиксом **-еньку(-оньку)** (*помаленьку, полегоньку* и *потихоньку* (все – разг.)). Эти наречия мотивируются прилагательными, называющими слабый по степени проявления признак (*малый, легкий, тихий*)*. Русские образования этого типа немногочисленны. В белорусском языке таким наречиям соответствуют: а) наречия с префиксом **па-** и суффиксом **-у** (*помаленьку* (разг.)/*памаленьку, патрошку; полегоньку* (разг.)/*памаленьку, патрошку; потихоньку* (разг.)/*паціху, памалу*) и б) суффиксальные наречия: *потихоньку* (разг.)/*ціта, ціхенька, павольна*.

Определяя словообразовательную роль префикса-предлога **по-** в системе отадъективных наречий, В. В. Виноградов отмечал, что он является живой иллюстрацией характерных для наречий и прилагательных процессов стирания граней между категориями качества и предметности. При этом он указывал на следующие соотношения синонимических префиксально-суффиксальных и суффиксальных типов наречий: «Чем реальнее и конкретнее предмет, от имени которого образованы прилагательное и наречие (на **-ски**) или с которым соотносятся эти слова, тем больше к ним подходит префиксный тип наречного словообразования (с **по-**); чем отвлеченнее и качественнее предмет, тем больше подходит беспрефиксный тип»⁵.

Вышеназванные словообразовательные типы функционируют не изолированно. Как результат их взаимодействия в языке возникают и сосуществуют параллельные (вариантные) образования: *по-волчьи* – *по-волчьему*; *по-людски* – *по-людскому*, *по-собачьи* – *по-собачьему*, *братски* – *по-братски*, *честно* – *по-честному* и др. (сравн. с бел.: *па-воўчы* – *па-воўчаму*, *па-сабачы* – *па-сабачаму*, *па-вужачы* – *па-вужачаму*, *па-жаночы* – *па-жаночаму* и под.). Сохранению вариантности способствует различие в семантике словообразовательных типов. Однако следует заметить, что наречия типа *по-отцовски* могут совмещать разные значения – качественные и относительные. По мнению А. Н. Тихонова, это обусловлено тем, что наречия типа *по-* + *-ски* могут образовываться непосредственно от имен существительных, т.е. минуя первую ступень, где образуется прилагатель-

* Согласно *Словообразовательному словарю русского языка* А. Н. Тихонова (См.: А. Н. Тихонов, *Словообразовательный словарь русского языка*: В 2-х т., Москва 1985), наречия названного типа образуются при помощи префикса **по-** и суффикса **-у**.

⁵ В. В. Виноградов, *Русский язык*, Москва–Ленинград 1943, с. 290.

ное⁶. Данную мысль поддержала и О.П. Ермакова: «В бесприставочных образованиях типа *по-писательски*, *по-композиторски* словообразующим суффиксом становится со сравнительно недавнего времени суффикс *-ски*, поскольку образование может происходить непосредственно от основы существительного»⁷. Конкуренция вариантных образований обычно приводит к тому, что один из типов становится более активным и начинает вытеснять другой.

В русском и белорусском языках отмечаются и общие словообразовательные типы наречий: 1) с префиксом **в-(во-)//у-** и суффиксами **-ую**, **-е**, 2) с префиксом **в-//у-** и суффиксом **-о//а**; 3) с префиксом **с-(со-)//з-** и суффиксом **-у**; 4) с префиксом **до-//да-** и суффиксом **-а**, орфогр. также **-я//а**.

1. Наречия с префиксом **в-(во-)//у-** и суффиксами **-ую**, **-е** имеют то же значение, что и в предыдущих типах: они совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи. Мотивирующие прилагательные – немотивированные, с суффиксальными морфемами **-н₁**, **-ов-** и **-т-**. Заметим, что русским наречиям данного типа в белорусском языке могут соответствовать также а) суффиксальные наречия (*вкруговую* (разг.)/*кругам*; *впустую* (разг.)/*дарэмна*, *марна*; *вскоре/хутка*, *скора*), б) префиксально-нульсуффиксальные наречия (*вкруговую* (разг.)/*наўкруг*) и в) словосочетания (*вдвойне/у два разы* (*удвайне*, *удвая*) *больш*; *вскоре/у хуткім часе*). В обоих языках этот тип малопродуктивен.

2. Непродуктивным в обоих сопоставляемых языках является словообразовательный тип наречий с префиксом **в-(во-)//у-** и суффиксом **-о//а**, который обозначает направленность к признаку, названному мотивирующим словом: *влево/улева*; *вправо/управа*. Следует указать, что русским наречиям названного типа в белорусском языке могут соответствовать, кроме того, наречия с префиксом **на-** и суффиксом **-а** и немотивированные наречия: *влево/налева*; *вправо/направа*; *воедино* (книжн.)/*разам*.

3. Наречия с префиксом **с-/со-//з-** и суффиксом **-у** обозначают исходение от признака, названного мотивирующим прилагательным:

⁶ А. Н. Тихонов, *Образование наречий в синхронном освещении*, (в:) *Труды Самаркандского госпединститута им. С. Айни. Новая серия*, вып. 170, «Вопросы языкознания и литературы», Самарканд 1969, 9–11.

⁷ О. П. Ермакова, *О некоторых общих вопросах словообразования наречий*, (в:) *Развитие словообразования современного русского языка*, Москва 1966, с. 54.

смалу/змалу, смолоду/змоладу, сдуру/здуру (разг.), *сбслеу/сослеу*. И в русском, и в белорусском языках этот тип непродуктивен.

4. Таким же непродуктивным в обоих языках является тип образования наречий с префиксом *до-*//*да-* и суффиксом *-а* (орфогр. также *-я*//*-а*), которые обозначают доведенность до признака, названного мотивирующим словом: *добела/дабяла, докрасна/дачырвана, допоздна/дапазна, досыта/дасыта*.

При общности инвентаря словообразовательных аффиксов рассматриваемого типа наречий в русском и белорусском языках наблюдаются различия в передаче значений. Так, малочисленные наречия с префиксом *с-*(*со-*)//*з-* и суффиксом *-а*//*-а(-я)* в русском языке 1) совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *сполна, спроста* (разг.), *снова, сперва, слегка, сообща*; 2) обозначают исхождение от признака, названного мотивирующим прилагательным: *свысока, смлада, сгоряча, спьяна*. Слова *справа* и *слева* реализуют в своей семантике оба значения: ср., например, *справа* как ответ на вопрос «где?» (*справа от дороги*) и на вопрос «откуда?» (*подошел справа*). В белорусском языке наречия с указанными словообразовательными аффиксами обозначают обстоятельственный признак в соответствии с названным мотивирующим словом, например: *здаўна, зрання, злева, справа, спаўна*. Подобных образований в белорусском языке также немного.

В русском языке зафиксирован словообразовательный тип префиксально-суффиксальных наречий с префиксом *на-* и суффиксом *-о*, которые а) совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *нагрубо* (разг.), *накосо, наново, наверно* (разг.), а также *набело* и *начерно*, мотивированные прилагательными *беловой* и *черновой* с отсекаемым суффиксом *-ов-*; б) обозначают направленность к признаку, названному мотивирующим прилагательным: *направо, налево* ('в правую, левую сторону'; в значении 'на правой, левой стороне' те же наречия относятся к типу (а)); в) обозначают доведенность до признака, названного мотивирующим словом: *наглухо, накрепко, начисто, насухо, навечно, надолго*; г) обозначают тот же признак, что и мотивирующее прилагательное, с оттенком усиления, и употребляются непосредственно после наречий с суффиксом *-о*, мотивированных теми прилагательными: 1) *перво-наперво* (разг.); 2) *строго-настрого, крепко-накрепко*. Продуктивными являются наречия типов (в) и (г) в художественной и разговорной речи. В современном белорус-

ском языке данные образования относятся к сложным наречиям⁸.

Наречия с префиксом **на-** и суффиксом **-а** в белорусском языке составляют два типа: а) наречия со значением доведенности до признака, названного мотивирующим прилагательным: *наглуха, насуха, натуга, начыста, надоўга* (тип малопродуктивен); б) наречия со значением направленности к признаку, названному мотивирующим прилагательным: *налева, направа* (тип непродуктивен).

Сопоставительный анализ показывает, что в современном русском языке выделяется несколько типов отадъективных префиксально-суффиксальных наречий, не характерных для белорусского языка. К ним относятся:

1) небольшая группа наречий с префиксом **в-(во-)** и суффиксом **-их** (орфогр. также **-ых**), которые совмещают в своем значении присущее мотивирующему слову значение очередности при счете со значением наречия как части речи: *в-третьих, в-четвертых, в-десятих, в-двадцатых*. Морф **во-** выступает в наречиях *во-первых* и *во-вторых*. Мотивирующими выступают счетные прилагательные, основами которых ограничена продуктивность типа. В современном белорусском языке материал грамматик не позволяет слова *па-першае, па-другое, па-трэцяе* и под. классифицировать как наречия. Они рассматриваются как *вводные слова, соотносимые с наречиями, образованными сочетанием ... числительных в косвенных падежах с предлогами*⁹. Однако существует и иная точка зрения на природу названных выше слов, согласно которой они являются наречиями, образованными от числительных¹⁰.

2) Непродуктивный тип наречий с префиксом **за-** и суффиксом **-о**, которые совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *заживо, замертво, заново, заодно, задешево, задорого*. В белорусском языке такой тип отадъективных префиксально-суффиксальных наречий вообще не выделяется. В основных лексикографических источниках, в частности, в «Беларуска-рускім слоўніку: У 3 т.» (Мн., 2003), «Слоўніку беларускай мовы» (Мн., 1987) і «Тлумачальным слоўніку

⁸ *Беларуская граматыка*, ч. 1, с. 353.

⁹ *Беларуская граматыка: У 2 ч.*, ч. 2, *Сінтаксіс* / АН БССР, Ін-т мовазнаўства імя Я. Коласа; Рэд. М. В. Бірыла, П. П. Шуба, Мінск 1986, с. 195.

¹⁰ *Сучасная беларуская літаратурная мова: Марфалогія*: Вучэб. дапам. / Н. В. Гаўрош, М. Ц. Кавалёва, Н. М. Няжковіч і інш.; Пад агульн. рэд. праф. М. С. Яўневіча, Мінск 1977, с. 214; *Правілы беларускай арфаграфіі і пунктуацыі*, Мінск 2008, с. 61.

беларускай мовы: У 5 т., 6-ці кн.» (Мн., 1977–1984) зафіксавана толькі лексема *зжыва*, якая, на наш выгляд, з'яўляецца калькай з рускага мовы. Наречця перадаюцца: а) простымі прылагатэльнымі *зжыво/жывым* (для м. і ср. р.), *жывой* (для ж. р.), *жывымі* (для мн. ч.), б) прэфіксальна-суфіксальнымі наречцямі з іншымі афіксамі (*заново/нанова, нанова*) і в) саюжаннімі слоў (*замертво/як мёртвы, як нежывы*; (для ж. р.) *як мёртвая, як нежывая*; (у бесчужывенным становішчы) *у непрытомнасці*).

3) Наречия с префиксом **уз-** и суффиксом **-а**, орфогр. также **ис-** и **-я**, мотивированные прилагательными со значением цвета, которые обозначают оттенок цветового признака и употребляются (чаще всего препозитивно) рядом с прилагательными, преимущественно обозначающими цвет: *изжелта-красный, иззелена-синий, иссера-голубой, иссера-голубой, иссиза-голубой, иссиня-черный, исчерна-синий*. Этот тип продуктивен в художественной речи. В белорусском языке такого типа наречия передаются суффиксальными наречиями: *иссиза-голубой/шы-завата-блакітны, иссиня-чёрный/сінявата-чорны, исчерна-фіялетавы/чарнавата-фіялетава*.

4) Наречия с префиксом **сыз-** и суффиксом **-а**, которые имеют те же значения, что и наречия с префиксом **с-** и тем же суффиксом: *сызнова, сызмала, сыздавна*. Наречия этой словообразовательной модели непродуктивны и относятся к просторечным. Образования такого типа для белорусского языка нехарактерны. Русским наречиям с префиксом **сыз-** и суффиксом **-а** соответствуют другие языковые единицы, в том числе: а) префиксально-суффиксальные наречия с другими аффиксами (*здавён, здаўна, змалку, нанова, нанавя*); б) словосочетания (*з даўніх часоў*); в) сочетания предлога с существительным (*з маленства*); г) немотивированные наречия (*зноў, ізноў*).

5) Наречия с префиксом **в-** и суффиксом **-и**, которые имеют то же значение, что и наречия с префиксом **в-**/**во-** и суффиксом **-е**: они совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи, например: *взаперти*, *вблизи* (с отсечением финали **-к-** основы прилагательного). Этот словообразовательный тип непродуктивен. В белорусском языке им соответствуют: а) сочетания предлогов с существительными например: *взаперти/пад замком*, *у адзіноце*, *у самоце*; б) суффиксальные наречия (*вблизи/блізка*) и в) префиксально-суффиксальные наречия с другими аффиксами (*вблизи/паблізу*, *зблізку*).

6) Наречия с префиксом **уз-** и суффиксом **-а** (орфогр. также **ис-** и **-я**), мотивированные прилагательными других значений, имеют дру-

гие семантические характеристики; они а) совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *изредка*, *искоса*, б) обозначают исхождение от пространственного или временного признака, названного мотивирующим прилагательным: *издавна*, *исчужа*, *издалека*. В русском языке оба указанных типа образования наречий непродуктивны. В белорусском языке эти значения передаются с помощью: а) суффиксальных наречий (*иззелена/зеленавата*; *искоса/(косо) коса*; *крыва*), б) префиксально-суффиксальных наречий с другими аффиксами (*издавна/здаўна*; *издалека (издалёка)/здалёку*; *изредка/зрэдку*), в) префиксально-нульсуффиксальных наречий (*издалека (издалёка)/здалёк*), г) сложных наречий (*изредка/(кое-когда) калі-ні-калі*; (кое-где) *дзе-нідзе*).

7) Малочисленные наречия с префиксом **на-** и суффиксом **-е** совмещают в своем значении присущее мотивирующему прилагательному значение признака со значением наречия как части речи: *навеселе*, *наготове*, *накоротке*, *наедине*, *налегке*, *наравне*; наречие *наедине* мотивируется словом *один*. Согласно «Беларуской граматыцы», при помощи префикса **на-** и суффикса **-е** наречия образуются только от существительных¹¹.

8) Наречия с префиксом **на-** и суффиксом **-ую** по значению не отличаются от предыдущего типа: *начистую* (прост.), *напрямую*, *наудалую* (разг.), *надаровую*. Образования этого непродуктивного типа имеют просторечный характер. В современном белорусском языке, несмотря на то, что указанный словообразовательный тип не зафиксирован в «Беларуской граматыцы», некоторые отечественные исследователи (например, П. П. Шуба) всё же выделяют тип приставочно-суффиксальных наречий, образованных от основ качественных прилагательных, например: *насмелую*, *наўдалую*, *начыстую*, считая его малопродуктивным¹².

Кроме рассмотренных выше типов наречного образования, характерных только для русского языка, выделяется также значительная группа единичных отадъективных префиксально-суффиксальных наречий (Табл. 1):

¹¹ Беларуская граматыка, ч. 1, с. 347–348.

¹² П. П. Шуба, *Прыслоўе ў беларускай мове*, Мінск 1962, с. 142.

Единичные отадъективные префиксально-суффиксальные наречия в русском языке	Словообразовательные аффиксы
<i>вгоряча́х</i>	<i>в в-...-ах</i>
<i>впервой</i>	<i>в-...-ой</i>
<i>впервые</i>	<i>в-...-ые</i>
<i>воедино</i>	<i>во-...-о</i>
<i>зачастую</i>	<i>за-...-ую</i>
<i>запанибрата</i>	<i>за-...а</i>
<i>издрёвле</i>	<i>из-...-е</i>
<i>и́сстари</i>	<i>из-...-и</i>
<i>навёрное</i>	<i>на-...-ое</i>
<i>наверняка</i>	<i>на-...-яка</i>
<i>напрямик</i>	<i>на-...-ик</i>
<i>напрямки (прост.)</i>	<i>на-...-ки</i>
<i>наискосок</i>	<i>на-из-...-ок</i>
<i>наискоски́</i>	<i>на-из-...-ки</i>
<i>неподалёку</i>	<i>не-по-...-у</i>
<i>подчистую</i>	<i>под-...-ую</i>
<i>сызмальства</i>	<i>сыз-...-ства</i>
<i>исподтишка</i>	<i>из-под-...-ка</i>
<i>спозаранку (разг.)</i>	<i>споза-...-ку</i>

Таким образом, в процессе сопоставительного исследования отадъективных русских и белорусских наречий, образованных приставочно-суффиксальным способом, было установлено, что существуют как общие для русского и белорусского языков словообразовательные типы, так и типы, характерные только для словообразовательной системы русского языка. Словообразовательных типов, характерных только для деривационной системы белорусского языка, в ходе анализа не выявлено. Что касается продуктивности словообразовательных типов, то, как показал анализ фактического материала, отмечаются типы, 1) высокопродуктивные в обоих сопоставляемых языках, 2) высокопродуктивные в русском языке и непродуктивные в белорусском; 3) продуктивные в обоих языках, 4) продуктивные в русском языке и непродуктивные в белорусском, 5) непродуктивные в русском и продуктивные в белорусском, 6) малопродуктивные в русском и белорусском.

ском языках, 7) непродуктивные в обоих сопоставляемых близкородственных языках. Дальнейшее изучение префиксально-суффиксальных наречий будет способствовать углублению научных знаний об активных процессах, происходящих в данной области языкознания.

STRESZCZENIE

W artykule autor omawia typy słowotwórcze rosyjskich i białoruskich przyśłówków prefiksalno-sufiksalnych, pokazuje podobieństwa i różnice w ich strukturze jak również specyfikę funkcjonowania i produktywność afiksów, przy pomocy których tworzona jest dana klasa wyrazów w porównywanych językach pokrewnych.

SUMMARY

Word-formation types of Russian and Belarusian prefixal-suffixal adverbs formed from adjectives are considered in the article. Similarities and differences in their structure as well as peculiarities of functioning and productivity of affixes which are applied for this class of words in contemporary closely related Russian and Belarusian languages are determined.

Людміла Сегень

Беласток

Пытанні абрэвіяцыі ў сучаснай беларускай мове

Словаўтварэнне празрыста адлюстроўвае моўныя змены, якія адбываюцца ў грамадстве, што і садзейнічае ўтварэнню новых лексічных адзінак. Таму яно вельмі цесна звязана з пазамоўнымі фактарамі жыцця грамадства і вельмі аператыўна рэагуе на любыя змены ў жыцці носьбітаў мовы¹. Хуткі тэмп сучаснага жыцця непасрэдна накладвае свой адбітак на словаўтваральныя працэсы, з'яўляецца тэндэнцыя да моўнай эканоміі², імкненне да лаканічнасці, што і адпавядае патрэбам хуткага тэмпу жыцця і дазваляе перадаваць большую колькасць інфармацыі за адзінку часу.

Утварэнне і хуткі рост колькасці скарачэнняў у першую чаргу прадвызначаны так званай моўнай празмернасцю, а канкрэтна, дыспрапорцыяй паміж сцісласцю паняцця і аб'ёмам яго вербальнага адпаведніка. Для дасягнення натуральнай прапорцыі паміж шматлікімі складанымі паняццямі і, галоўным чынам, неаднослёўнымі эквівалентамі выбрана месца найменшага супрацьпастаўлення, менавіта кампрэсія моўнага матэрыялу ў цэльныя ўстоўлівыя комплексы, якія і назвалі абрэвіатурамі (італьян. *abbreviatura* ад лац. *abbrevio* 'скара-

¹ А. Лукашанец, *Актыўныя працэсы ў сучасным беларускім словаўтварэнні*, (у:) *Беларуская мова ў другой палове XX стагоддзя*, пад рэд. М. Прагодзіча, Мінск 1998, с. 19.

² Л. Каховская, *Абревиация и асимметрия языкового знака во времени*, (в:) *Новое в лексике русского языка*, Куйбышев 1983, с. 33.

чаю')³. Калі гаварыць аб лінейных словаўтваральных працэсах, дзе да матывуючай асновы дадаюцца словаўтваральныя фарманты, абрэвіяцыя прадстаўляе сабой адваротны працэс і выкарыстоўвае скарачаныя элементы ў складзе вытворнай адзінкі⁴. Гэта дазваляе ўтвараць больш кампактныя ў структурных адносінах найменні, чым адпаведныя шматслоўныя азначэнні. Утвораныя адзінкі як бы згорнуты і расшыфроўка іх для носбіта мовы не прадстаўляе асаблівых цяжкасцей у сувязі з наяўнасцю ў яго моўных асацыяцый і навыкаў⁵. Працэс кампрэсіі, скарачэння, як бы ўраўнаважвае гармонію моўных працэсаў і супрацьстаіць афіксацыі. Скарачэнне адбываецца па прычыне ўскладнення іх структуры за кошт прысутнасці ў ёй аднаго, двух і трох складаных слоў⁶. А з другога боку, вельмі істотнае даследаванне ўмоў у псіхіцы чалавека, звязаных з узнікненнем абрэвіатур. Апрача названых ужо фактараў моўнай эканоміі, канцэнтрацыі інфармацыі, хуткасці і мяжы паступлення інфармацыі, абрэвіатурныя лексемы дазваляюць эканоміць намаганні гаворачага і, адпаведна, пішучага. Значэнне слова становіцца ўжо вядомым пры гучанні яго пачатковай часткі, а вобраза – па яго контурах. Такое скарачэнне да адпаведнага фрагмента канцэнтруе інфармацыйны цяжар без страты сэнсу слова. Несумненна, гэта можа з'яўляцца адной з перадумоў узнікнення абрэвіатур⁷.

Даследаванню з'явы абрэвіяцыі прысвечаны шматлікія грунтоўныя працы даследчыкаў Аляксеева Д. І., Земскай А. А., Кахоўскай Л. Ф., Краўчанкі З. Ф., Прыгодзіча М. Р., Лукашанца А. А., Міхайлішына Б. П., Ярмашэвіч М. А. і інш.

³ Б. Михайлишин, *Природа, функции и стилевые характеристики терминов-аббревиатур (на материале восточнославянских языков)*, (в:) *Беларуская мова ў другой палове XX стагоддзя*. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі, пад рэд. М. Прыгодзіча, Мінск 1998, с. 130.

⁴ Ю. Кардубан, *Заканамернасці і спецыфіка абрэвіатурнага словаўтварэння ў англійскай і беларускай мовах*, "Весник МГЛУ", серія 1, филология, Минск 2004, № 5(42), с. 22.

⁵ Г. Нецименко, *О проявлениях тенденции языковой экономии в сфере деривации*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*. Тезисы докладов III Республиканской конференции, под. ред. В. Никитевич, Гродно 1989, ч. 2, с. 204–206.

⁶ А. Головня, *Системная вторичная номинация в аббревиации*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*. Материалы VIII Международной научной конференции, Гродно 2003, с. 410–412.

⁷ Л. Каховская, *Аббревиация и асимметрия языкового знака во времени*, (в:) *Новое в лексике русского языка*, с. 34–35.

Актыўныя працэсы ў сучасным беларускім словаўтварэнні вызначае Лукашанец А. А., фармулюючы іх наступным чынам: *У сферы словаўтварэння пастаянна адбываюцца працэсы, звязаныя з паяўленнем новых лексічных адзінак, якія забяспечваюць бесперапыннае папаўненне слоўнікавага складу мовы ў адпаведнасці з патрэбамі намінацыі*⁸. Калі браць пад увагу пастулат, што стан развіцця беларускай літаратурнай мовы к сярэдзіне XX стагоддзя характарызуецца стройнай, разгалінаванай, упарадкаванай, унармаванай сістэмай, то мэтазгодна выдзеліць два перыяды, якія мелі месца ў сферы беларускага словаўтварэння: 50-я – першая палова 80-х гадоў; другая палова 80-х–90-я гады. У першы перыяд, калі ўтварэнне новых адзінак праходзіць ў межах традыцыйных (узвальных) спосабаў і тыпаў словаўтварэння, прафесар Л. М. Шакун адзначае *высокую прадуктыўнасць у сістэме словаўтварэння назоўнікаў такога спосабу, як абрэвіяцыя і ... выключную іх актыўнасць*⁹. Да актыўных працэсаў словаўтварэння, безумоўна, адносіцца і калькаванне, у першую чаргу з рускай мовы, дзе абрэвіятуры ўтвараюцца ўсё больш з уласнага моўнага матэрыялу, але па ўзорах адпаведных адзінак, у нашым выпадку, з рускай мовы¹⁰. У другі перыяд таксама вельмі актыўна працякаюць працэсы словаскладання і абрэвіяцыі сучаснай беларускай мовы. Характэрнымі рысамі працэсу абрэвіяцыі ў гэты перыяд можна назваць: а) надзвычайную рухомасць гэтага пласта матываванай лексікі (выхад і пераход у разрад пасіўнай лексікі адных адзінак, і з’яўленне вялікай колькасці новых адзінак, якія называюць новыя з’явы рэчаіснасці); б) шырокае прыцягненне ўласных назваў і іншамоўных элементаў у сферу абрэвіяцыі; в) тэндэнцыя да дэмакратызацыі адзінак абрэвіяцыйнага словаўтварэння¹¹.

Перыяд 60–80-х гадоў XX стагоддзя, як адзін з найбольш прадуктыўных перыядаў у плане папаўнення словаўтваральнымі неалагізмамі сучаснай беларускай мовы, выдзяляе даследчык Казейка І. П. У перыяд актыўнага беларуска-рускага двухмоўя беларуская мова выкарыстоўвае розныя сродкі ўтварэння новых лексічных адзінак – гэта суффіксацыя, прэфіксацыя, усячэнні, скарачэнні, абрэвіятуры, канверсія, семантычныя пераносы, ажыўленне архаізмаў, запазычан-

⁸ А. Лукашанец, *Актыўныя працэсы...*, с. 19–20.

⁹ Л. Шакун, *Словаўтварэнне*, Мінск 1979, с. 99–101.

¹⁰ *Беларуская мова*. Энцыклапедыя, Мінск 1994, с. 245–246.

¹¹ А. Лукашанец, *Актыўныя працэсы...*, с. 21–24.

ні¹². Фактычным матэрыялам для такога грунтоўнага комплекснага аналізу сталі новыя словы і “новаўтварэнні” з прэсы і літаратуры гэтага перыяду.

Актыўныя працэсы ў мове неразрыўна звязаны з сацыяльнымі фактарамі: правядзеннем у жыццё палітычных і эканамічных рэформ, з’яўленнем грамадскіх аб’яднанняў і формаў іх дзейнасці, новыя формы арганізацыі працы, развіццё галін навукі, тэхнікі, медыцыны, музыкі, мастацтва, адлюстраванне розных стыхійных бедстваў і хваробаў, а разам з тым прыладаў працы, тэхнічных прыстасаванняў і т.д. Змяненне лексічны склад мовы і выхад з ужытку паасобных слоў па прастай прычыне знікнення саміх прадметаў, паняццяў, з’яў, ці пераасэнсавання зместу гэтых паняццяў¹³.

Па паходжанні ўсе складанаскарочаныя словы ў беларускай мове дзеляцца на тры асноўныя групы: уласнабеларускія, запазычаныя і калькі¹⁴. Асобнае месца займаюць абрэвіятуры-паўкалькі, г.зн. словы, у якіх адны кампаненты складанаскарочанага слова запазычваюцца, а другія калькуюцца. Але блізкароднасны характар рускай і беларускай моў ставіць праблему іх класіфікацыі і толькі дэталёвы аналіз матывацыйных (сэнсавых і фармальных) адносін паміж складанаскарочанымі словамі і іх намінацыйнымі выразамі, можа даць бясспрэчны адказ на гэта пытанне¹⁵.

Уплыў рускай мовы на ўтварэнне і функцыянаванне ў якасці тэрмінаў ініцыяльных абрэвіатур ва ўмовах блізкароднаснага білінгвізму праяўляецца ў двух планах: 1) запазычанне рускіх тэрмінаў-абрэвіатур з паслядоўным іх фанетычным і марфалагічным асваеннем (наглядаецца розная ступень асваення), 2) запазычанне словаўтваральнай мадэлі, што вядзе да наяўнасці ў беларускай мове калек і паўкалек¹⁶.

¹² И. Козейко, *Словообразовательные неологизмы в современном белорусском языке*, АКД, Минск 1989, с. 17.

¹³ А. Наркевіч, *Актыўная і пасіўная лексіка. Сацыяльныя фактары ў яе выкарыстанні*, (у:) *Беларуская мова і мовазнаўства*, Мінск 200, с. 242–247.

¹⁴ З. Краўчанка, *Складанаскарочаныя словы ў беларускай мове*, “Весці АН БССР. Серыя грамадскіх навук” 1962, № 4, с. 96.

¹⁵ А. Лукашанец, *Складанаскарочаныя словы ў сістэме беларускага словаўтварэння*, “Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філасофія. Журналістыка, Педагагіка, Псіхалогія” 1995, № 2, с. 26–30.

¹⁶ Л. Ф. Каховская, *Сложные и сокращенные терминологемы в условиях русско-белорусского двуязычия*, (у:) *Выкладанне беларускай і рускай моў у вышэйшых навучальных установах БССР*, Гродна 1990, с. 22–23.

Утварэнне ўласнабеларускіх абрэвіатур ва ўмовах беларуска-рускага двухмоўя разглядае А. У. Івашка¹⁷. Ён прапаноўвае вызначыць сацыялінгвістычныя крытэрыі беларускіх абрэвіатур. Вядома, што дэлелавая дакументацыя ў Беларусі вядзецца на рускай мове, пераважная частка навукова-тэхнічнай літаратуры таксама выдаецца на рускай мове, уся замежная інфармацыя паступае ў газеты і часопісы на рускай мове, а значыць, і абрэвіатуры паступаюць у беларускую мову ў выглядзе калек, або паўкалек. Уласна беларускіх скарачэнняў вельмі і вельмі мала. Гэта з'яўляецца першым крытэрыем ацэнкі беларускіх абрэвіатур. Другі – чарговасць з'яўлення той ці іншай абрэвіатуры ў рускай і беларускай мовах, што ў адных выпадках аблягае задачу даследчыкаў, у іншых, наадварот, надзвычай яе ўскладняе. Трэці датычыцца запазычанняў, якія з прычыны высокай частотнасці ўжывання праніклі ў беларускую мову праз вусную, а не пісьмовую форму маўлення і не разглядаюцца носбітамі мовы як складанаскарачаныя ўтварэнні і маюць высокую ступень лексікалізацыі. Разам з тым не вырашанымі да канца застаюцца пытанні, якія абумоўлены блізкароднасным білінгвізмам: ці звяртаць увагу на арфаэпічную норму ў літарных абрэвіатурах, ці дапушчальна змешванне відаў запазычання абрэвіатур, а для таго, хто размаўляе па-беларуску, што выбраць: кальку ці запазычанне.

Выкарыстанне розных тыпаў скарачэнняў у беларускай мове функцыянальна абумоўлена. Найбольшая колькасць абрэвіатур – скарачэнні – шматкампанентныя абрэвіатурныя словы, якія розным спосабам замацаваны за тэкстам і без расшыфроўкі не ўжываюцца (у іх ліку імёны ўласныя і агульныя). У размоўнай літаратурнай мове праяўляюць актыўнасць складовыя і змешаныя абрэвіатуры¹⁸.

У цэлым узбагачэнне лексічнай базы мовы з'яўляецца фактам станоўчым. Аднак некаторыя з'явы, што суправаджаюць гэты працэс, звярнулі на сябе ўвагу даследчыкаў і выклікаюць справядлівыя ацэнкі і каментары. Варыянтнасць новага абазначэння слова вынікае са ступені адаптацыі запазычанняў з рускай мовы АМОН – АМАН

¹⁷ У. А. Івашка, *Беларуская абрэвіяцыя ва ўмовах беларуска-рускага ўзаемадзеяння*, (у:) *Беларуская лінгвістыка*, вып. 23, Мінск 1983, с. 30–33.

¹⁸ Л. Каховская, *О создании и функционировании аббревиатур в современных русском и белорусском языках*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*, Тезисы докладов III Республиканской конференции, под. ред. В. М. Никитевич, Гродно 1989, ч. 2, с. 162–163.

– АМАП ці МЗО (Міністэрства аховы здароўя) і павінна разглядацца як з’ява анамальная і ўніфікавацца нормамі¹⁹.

Вельмі важнай праблемай ў лінгвістычнай літаратуры застаецца пытанне тыпалагічнага і супастаўляльнага вывучэння працэсаў скарачэння. Даследчык Кардубан Ю.М. выдзяляе структурную тыпалогію абрэвіатур, агульную для беларускай і англійскай моў, адзначаючы, што англійская мова імкнецца да прастаты складовай структуры – да аднакампанентных скарачэнняў. У беларускай мове пераважаюць двух-, трох- і шматкампанентныя структуры. Назіраецца агульны для дзвюх моў рост актыўнасці ініцыяльных абрэвіатур у канцы XX і пачатку XXI стагоддзя, прычым у англійскай мове развіваюцца акронімы, а лексічны склад беларускай мовы папаўняецца абрэвіатурамі-англіцызмамі з захаваннем не толькі зыходнага гукавага складу, але і графічнага выгляду²⁰.

З’ява абрэвіяцыі закранае і тэрмінасістэмы, напрыклад, галіну турыстычнай тэрміналогіі. Паколькі існуе праблема вызначэння неабходнай лексічнай адзінкі “турыстычны” ці “турыскі” у канструкцыі “прыметнік+назоўнік”, то істотная перавага складанаскарочаных слоў над “поўнай” формай дазваляе пазбегнуць памылковасці ва ўжыванні, а таксама вызначаецца лёгкасцю ва ўспрыманні лексічнага значэння²¹. У фізічнай тэрміналогіі, як адзначае Муравіцкая А. М., пераважная большасць складанаскарочаных слоў адносіцца да двух асноўных тыпаў: літарныя і гукавыя абрэвіатуры²², паводле класіфікацыі, прапанаванай нарматыўнай граматыкай²³ (гл. таксама Лукашанец А. А.²⁴). Іншыя тыпы складанаскарочаных слоў: абрэвіатуры, утвораныя з пачатковых частак некалькіх слоў; абрэвіатуры, утвораныя з усечаных частак (або складоў) першага слова словаспалу-

¹⁹ І. Шкраба, *Варыянтнасць у сферы інавацый*, (в:) *Язык и социум*, под ред. Чумак Л. Н., Минск 2004, ч. 2, с. 103–105.

²⁰ Ю. Кардубан, *Заканамернасці і спецыфіка...*, с. 22–27.

²¹ В. Каламіяцава, *Турыстычныя тэрміны-абрэвіатуры з часткаю тур-*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*, Материалы VIII Международной научной конференции, Гродно 2003, с. 19–22.

²² А. Муравіцкая, *Складанаскарочаныя словы ў беларускай фізічнай тэрміналогіі*, (у:) *Беларускае слова: гісторыя і сучаснасць*. Зборнік артыкулаў па матэрыялах навуковых чытанняў, прысвечаных памяці прафесара А. І. Жураўскага, Мінск 2010, с. 99–100.

²³ *Беларуская граматыка*, Фаналогія, Арфаэпія, Марфалогія, Словаўтварэнне, Націск, Мінск 1985, ч. 1, с. 294.

²⁴ А. Лукашанец, *Абрэвіатуры*, (у:) *Беларуская мова*. Энцыклапедыя, Мінск 1994, с. 9–10.

чэння і пачатковых літар іншых; абрэвіатуры, у склад якіх уваходзяць усечаная частка першага слова і цэлае слова – прадстаўлены адзінкавымі прыкладамі. Некаторыя фізічныя тэрміны-абрэвіатуры актыўна выкарыстоўваюцца ў вусным маўленні не толькі спецыялістамі-фізікамі, але і прадстаўнікамі іншых навук. Тэрміналогія інфарматыкі і вылічальнай тэхнікі развіваецца зараз з надзвычайнай хуткасцю. Запазычванне іншамовнай лексікі можа адыгрываць больш значную ролю, чым гэта ўласціва агульналітаратурнай мове. Калі імклівае развіццё навукова-тэхнічных паняццяў у некаторай ступені апыраджае развіццё мовы, тады мова вымушана запазычваць новыя тэрміны. Даследаванне, праведзенае Уласевіч У. А., падкрэслівае неадэкватнасць пры фанетыка-арфаграфічнай перадачы некаторых запазычанняў. Часта стаіць пытанне спосабу перадачы знешняга выгляду слова з дапамогай транслітэрацыі ці транскрыпцыі, або неадпаведнасцю беларускіх іншамовных фанем, а таксама уплывам рускай мовы пры запазычванні праз яе пасрэдніцтва. Тэрміны, якія яшчэ не падвергліся перадачы фанемнымі сродкамі мовы-рэцэптара, падаюцца на мове арыгінала (напр. англійскай)²⁵. Сельскагаспадарчая тэрміналогія таксама не засталася ў баку ад даследаванняў навукоўцаў. Пры нязначнай колькасці тэрмінаў-абрэвіатур сустракаюцца абрэвіатуры двух відаў: ініцыяльныя (ТХАН – трыхлорацэтат натрыю) і складанаскарочаныя тэрміны (лясгас, дзяржплемгас). Калі апошняя разнавіднасць зразумелая амаль для ўсіх, хто валодае беларускай мовай, то першая абмяжоўваецца ўжываннем толькі ў вузкім коле спецыялістаў. Такія тэрміны-абрэвіатуры ў навукавай і навукова-папулярнай літаратуры пры першым ужыванні тлумачацца праз указанне на поўную назву частак, з якіх яны складаюцца²⁶. Акрамя тэрмінаў-абрэвіатур у сельскагаспадарчай тэрміналогіі аўтар выдзяляе яшчэ адзін структурны тып тэрмінаў – сімвалы-словы, напрыклад, ПЛНЗ-35 (плуг) ці ППГ-56 (сорт сельскагаспадарчай культуры), зусім не адносячы іх да абрэвіатур²⁷. На сучасным этапе асновай сельскагаспадарчай тэрміналогіі застаюцца састаўныя тэрміны, і меншай прадуктыўнасцю характарызуюцца сімвалы-словы.

²⁵ В. Уласевіч, *Тэрміналогія інфарматыкі і вылічальнай тэхнікі ў сучасным перыядычным друку*, (у:) *Актуальныя праблемы моўнай адукацыі вучняў ва ўмовах рэфармавання агульнаадукацыйнай школы*, Мазыр 2001, с. 120–124.

²⁶ Д. Лаўшук, *Структурна-граматычныя асаблівасці беларускай сельскагаспадарчай тэрміналогіі*, “Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук” 2001, № 2, с. 113.

²⁷ Там жа, с. 116.

Тэрміны-абрэвіатуры ў асноўным належаць да “спажывоў” спецыяльных навуковых тэкстаў і прэтэндуюць на самастойнасць і самарэгуляцыю ўласных словаўтваральных сродкаў, закадаваных па ўзору моўных мадэлей. Абрэвіатуры – спецыяльныя найменні значна менш вядомыя, чым агульнаўжывальныя, якія існуюць ў публіцыстычных тэкстах і атрымоўваюць пастаянную падтрымку. Аднак абрэвіатуры, як сцвярджае Міхайлішын Б. П.²⁸, узнікаюць ў навуковых тэкстах, а публіцыстыка іх запазычвае па прычыне зручнасці або жаданні стварыць стылёвы каларыт. Усе скарачэнні ў межах спецыяльных, у прыватнасці манаграфічных тэкстаў, з’яўляюцца паўтэрмінамі, паўпрафесіяналізмамі і ўжываюцца толькі ў вузкапрафесійным коле, з аднаго боку, члены гэтага кола з’яўляюцца заказчыкамі, а з другога – карыстальнікамі дадзеных утварэнняў. У працэсе функцыянавання такіх скарачаных прафесіяналізмаў, яны, нярэдка, атрымоўваюць эмацыянальна-экспрэсіўную афарбоўку, якую дазваляюць сабе толькі спецыялісты ў сваім коле. У той жа час абрэвіатура, як графічны замяняльнік поўнага тэрміна нават у асяроддзі спецыялістаў у чымсьці з’яўляецца другаснай, хаця б у часе свайго з’яўлення, яна толькі дублюе свой поўны адпаведнік. Асобныя з іх існуюць з поўнымі назвамі, або забяспечаны паметкамі, каб пазбегнуць аманіміі. Аманімія, як негатыўны фактар у тэрміналогіі, усё ж такі не перашкода для функцыянавання існуючых і новых тэрмінаў-абрэвіатур.

Праблему цяжкасцей перакладу тэкстаў публіцыстычнага, навукова-тэхнічнага, грамадска-палітычнага кірункаў закранаюць даследчыкі Суша І. М. і Кураленя Ю. М. Нягледзячы на тое, што ў галіне тэорыі і практыкі мовазнаўства праводзяцца шматлікія даследаванні, прысвечаныя абрэвіацыі, пытанні, звязаныя з перакладам скарачэнняў з англійскай мовы на беларускую і наадварот, не атрымалі належнага асвятлення. Аўтары вызначаюць, абаліраючыся на распрацаваную метадыку перакладу англійскіх скарачэнняў на рускую мову, некалькі этапаў пры перакладзе скарачэнняў: дэшыфроваўка (узнаўленне зыходнай формы скарачанай адзінкі); лінгвістычны аналіз (калі скарачэнне не зафіксавана ў слоўніках); транслітэрацыя і транскрыпцыя, або, як сцвярджаюць аўтары, паралельнае выкарыстанне двух спосабаў перакладу. Напрыклад, транслітэрацыя UNESKA → ЮНЕСКА і каль-

²⁸ Б. Михалишин, *Природа, функции и стилиевые характеристики терминов-аббревиатур (на материале восточнославянских языков)*, (у:) *Беларуская мова ў другой палове XX стагоддзя*, Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі 22–24 кастрычніка 1987 г., пад рэд. Прыгодзіча М. Р., Мінск 1998, с. 131–138.

каванне Арганізацыя Аб'яднаных нацый, якая выступае семантычным эквівалентам ЮНЕСКА, але без апошняй сэнс першай быў бы незразумелым²⁹.

Упершыню аб'ектам даследавання з'яўляюцца абрэвіатуры ў Інтэрнет-дыскурсе, а менавіта іх графемны партрэт³⁰. Акрамя літар, абрэвіатуры могуць быць ускладнены яшчэ і іншымі сімваламі: кропкай, касой лініяй ці апострафам, лічбай-сімвалам (2U), знакамі & (H&M) і \$, знакам +, выклічнікам і т.д. Графічныя знакі выкарыстоўваюцца для таго, каб абазначыць, напрыклад, у аднакампанентных найменнях мяжу кожнага са скарачаных элементаў, ці нават, каб скараціць напісанне складу, яго замяняюць літарай, або прысутнасць “кропкі” ў Інтэрнет-абрэвіатуры з'яўляецца рысай адрознення, якая сігналізуе аб прыналежнасці да электроннага асяроддзя, а выклічнік можа несці акрэсленую эмацыянальную нагрузку і дазваляе прыцягнуць ўвагу карыстальніка.

Абрэвіатурам, як і простым словам, уласцівы адносіны мнагазначнасці і аманіміі. Аманімізацыя пры скарачэнні слоў адбываецца толькі ў тым выпадку, калі ў выніку абрэвіацыі слова становіцца тое, чым па свайму фанемнаму складу якому-небудзь іншаму слову мо- вы. Ужывальна да акронімаў аманімізацыя адбываецца: 1) выпадкова, у выніку прымянення звычайнага спосабу ініцыяльнай абрэвіацыі, дзе супадзенне гукавога і літарнага складу відавочнае і 2) наўмысна, а значыць адначасова ўтвараюцца акронім і карэлят, напрыклад, калі ёсць магчымасць не прадстаўляць ў літарным складзе акроніма тых, або іншых кампанентаў карэлята, якія перашкаджаюць ўтварэнню акроніма, аманімічнага па форме агульнаўжывальнаму слову. Важна тое, што выпадковыя акронімы-амонімы папярэднічаюць ў часе з'яўленню наўмысна ўтвараных акронімаў-амонімаў³¹. Каб пазбегнуць аманімізацыі, аддаюць перавагу ўжыванню словазлучэнняў, з якімі суадносяцца абрэвіатуры. Выбар жа ў якасці адзінак функ-

²⁹ І. Суша, Ю. Кураленя, *Асаблівасці перакладу скарачаных слоў (на матэрыяле англійскай і беларускай моў)*, (в:) *Языковое разнообразие как фактор межкультурного взаимопонимания и демократической стабильности*, под ред. Н. П. Баранова, Минск 2001, ч. 1, с. 104–105.

³⁰ Т. Свистун, *Графемный портрет интернет-аббревиатур*, “Вестник МГЛУ. Серия 1. Филология” 2010, № 6, с. 72–79.

³¹ Н. Меркурьева, *Омонимия сокращенных слов в современном русском языке*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*, Материалы VII Международной научной конференции, Гродно 2000, с. 41–46.

цыянавання намінатыўных сродкаў рознай структуры (акронім-амонім ці словазлучэнне) залежыць ад канкрэтных умоў, сітуацыі³². Дэрывацыйныя адносіны абрэвіатур-амонімаў тыпу МАЗ, БелАЗ, УАЗ, ГАЗ, КамАЗ і т.п. вызначае даследчык (А. А. Лукашанец³³). Паміж намінатыўным спалучэннем назвай заводу (УАЗ¹) і складанаскарочаным словам маркай прадукцыі, што выпускаецца на гэтым заводзе (УАЗ²) адсутнічаюць адносіны сэнсавай раўназначнасці і іменна другасныя абрэвіатуры могуць даваць суфіксальныя ўтварэнні з мадыфікацыйным значэннем памяншальнасці: УАЗ² → узік. Такія складанаскарочаныя словы ўпісваюцца ў сістэму сінхроннага словаўтварэння і з’яўляюцца вытворным адзінкамі³⁴.

Словаўтваральная актыўнасць розных абрэвіатур неаднолькавая. Шырокае іх распаўсюджванне, частае выкарыстанне іх у розных жанрах прыводзіць да таго, што яны ўспрымаюцца як звычайныя змяняльныя словы, ад якіх можна ўтвараць іншыя словы, уключаць у словазлучэнні. Часта каранёвая абрэвіатура можа ўспрымацца як “штучнае ўтварэнне” і быць зусім не зразумелай без расшыфроўкі, але вытворныя ад яе, аформленыя звычайнымі словаўтваральнымі сродкамі, з’яўляюцца звычайнымі словамі і зразумелыя для шырокага кола носьбітаў мовы. Адны з іх маюць разгалінаваныя словаўтваральныя парадэгмы (але максімальная колькасць дэрыватаў не перавышае чатырох-пяці адзінак), другія абрэвіатуры матывіруюць толькі адзінкавыя дэрываты. Дэрывацыйна больш актыўныя абрэвіатуры ініцыяльнага, складавага і змешанага тыпу, якія канчаюцца на зычны. Большасць адабрэвіатурных дэрыватаў стылістычна маркіраваны і прыстасаваны да сістэмы словаўтварэння: прадстаўлены кампазітамі, суправаджаюцца пэўнымі марфаналагічнымі з’явамі (інтэрфіксацыя, усячэнне асновы)³⁵. Для адабрэвіатурных ўтварэнняў характэр-

³² Л. Шеляховская, *Аббревиатуры в номинативной системе русского языка*, (в:) *Словообразование и номинативна деривация в славянских языках*, под ред. Никитевич В. М., Гродно 1982, ч. 1, с. 154–158.

³³ Л. Мінакова, *Монасемія, полісемія і аманімія ў навукова-тэхнічнай тэрміналогіі*, “Весці Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі” 2003, № 1, с. 113.

³⁴ А. Лукашанец, *Складанаскарочаныя словы ў сістэме беларускага словаўтварэння*, “Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філасофія. Журналістыка, Педагагіка, Псіхалогія” 1995, № 2, с. 30.

³⁵ Л. Сямешка, *Адабрэвіатурная дэрэвацыя ў сучаснай беларускай літаратурнай мове*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*, Тезисы докладов III Республиканской конференции, под. ред. В. М. Никитевич, Гродно 1989, ч. 2, с. 90–92.

ны семантычныя з’явы: сінанімія, аманімія, антанімія, што яшчэ раз даказвае іх актыўны ўдзел ў камунікацыі³⁶.

Не меншую цікавасць выклікаюць фармальна-сэнсавая адносіны абрэвіатур як з зыходным словазлучэннем, так і з кожным яго кампанентам. Калі, напрыклад, супадаючы са словазлучэннем па сэнсу скарачэнне заўсёды знаходзіцца з ім у адносінах перасячэння ці ўкладання. З элементам зыходнага словазлучэння гэтыя адносіны абмежаваны толькі перасячэннем³⁷.

Тэрмін “універбізацыя”, які ўвайшоў у навуковы ўжытак, звычайна выкарыстоўваецца ў такім значэнні, як *трансфармацыя асобна-аформленага наймення ў цэлае аформленае найменне*. Вынікі ўнівербізацыі, універбы, гэта і ёсць кампактная форма аналітычнага наймення. Адрозніваюць універбы-словы і ўнівербы-абрэвіатуры (кожнага тыпу). Але, як сцвярджае навуковец Адлівакін С. Ю.:

Абрэвіатуры не з’яўляюцца словамі: яны толькі рэпрэзентуюць намінацыйныя злучэнні слоў, у іх няма сувязі з дэнататам, быўшы суаднесенымі з дэнататам праз пасрэдніцтва аналітычных найменняў, толькі апасродкавана выпаўняюць намінацыйную ролю. Толькі ў выпадку дэактуалізацыі рэпрэзентатыўнай функцыі з прычыны шырокай ўзнаўляльнасці, або з прычыны забыцця, абрэвіатурны ўніверб вызначае прамую сувязь з дэнататам³⁸.

Абрэвіатуры абмежаваны рамкамі адной часціны мовы – назоўніка. Не ўсе тыпы абрэвіатур-назоўнікаў яшчэ дастаткова апісаны і даследаваны. Нярэдка мы сустракаем, асабліва ў навукова-тэхнічнай мове, абрэвіатуры-прыметнікі. Гэтыя новыя словы пранікаюць ў сферу абрэвіяцыі наступнымі шляхамі: 1) пераўтварэнне скарачанай часткі слова ў самастойнае слова, напр. тэлесувязь, радыёсувязь; 2) адрыв абрэвіатурнай часткі літарнага тыпу ад назоўніка, які знаходзіцца побач, напр. МВП-транзістар; 3) поўная графічная самастойнасць, напр. генератар ЗВЧ. Такім чынам, адрыв часткі слова ўтварае перадумовы

³⁶ М. Шевченко, *Семантические явления в области отабревиатурной лексики (синонимия, омонимия, антонимия)*, (в:) *Новое в лексике русского языка*, Куйбышев 1983, с. 43.

³⁷ Л. Каховская, *Формально-смысловые отношения в процессе аббревиации*, “Вестник Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Серыя 4, Філасофія. Журналістыка. Педагогіка. Псіхалогія” 1980, № 1, с. 49.

³⁸ С. Адлівакин, *К вопросу об универбизации и универбах*, (в:) *Словообразование и номинативная деривация в славянских языках*, под ред. В. М. Никитевич, Гродно 1982, ч. 1, с. 8.

для замацавання ў мове абрэвіатур з сінтаксічнымі адзінакамі прыметніка³⁹.

Не малаважнай праблемай з'яўляецца захаванне матываванасці абрэвіатур. Пры ўзнікненні абрэвіатуры, як кожнага матываванага слова, гаворачы заўсёды абавіраецца на вопыт і сістэму найменняў дадзенай мовы, г.зн. што паміж абрэвіатурамі і зыходнымі адзінкамі існуюць матывацыйныя адносіны. Прычым пры ўсячэнні фармальных параметраў матывавальных адзінак змены ў семантыцы мінімальныя і зводзяцца толькі да стылістыкі тэкстаў, у якіх яны ўжываюцца. Гэта правіла аб заканамернасці захавання формы і зместу. Заканамерна ўзнікае пытанне, наколькі гэта мінімальная форма зыходнай адзінкі захоўвае адносіны матываванасці і наколькі яна здольна ўзбудзіць ў нас асацыяцыі з іншымі адзінкамі. У цытаваным артыкуле Харытончык З. А. усведамленне лексічнай адзінкі як матываванай або нематываванай зводзіцца да індывідуальнага ўспрымання абрэвіатуры і таму сэнсоўна арыентавацца на нейкі “ўсярэднены” ўзровень тыпу носьбіта мовы⁴⁰. Каб захаваць матывіраванасць абрэвіатур нярэдка звяртаюцца да “падтрымкі” з боку зыходнага скарачаемага наймення. Вылучаюць такія камунікатыўныя стратэгіі: 1) поўныя разгорнутыя найменні папярэднічаюць выкарыстанню абрэвіатур; 2) разгорнутае найменне не папярэднічае, а ідзе ўслед за абрэвіатурай; 3) змяшчэнне абрэвіатуры ў тып кантэксту, дзе самога разгорнутага наймення няма, але прысутнічаюць часткі, з якога ён складаецца; 4) наяўнасць ў тэксце гіпонімаў, сінонімаў, ключавых адзінак, якія адпавядаюць сітуацыі. Такім чынам, выкарыстанне абрэвіатуры ў тэксце разам, а не замест яе зыходнага, разгорнутага наймення нельга лічыць чыста стылістычным прыёмам.

Разыходжанне поглядаў па пытанні матывіраванасці-нематывіраванасці канстатуе даследчык Баханькоў А. Я. Перш за ўсё называюцца два фактары: 1) неаднароднасць абрэвіатурнага матэрыялу ў адносінах да прыметы матывіраванасці лексічнага значэння і звязанай з ёй чляннасці абрэвіатур на састаўныя кампаненты; 2) карэнная спецыфічная супярэчлівасць абрэвіатуры, якая, з'яўляючыся ад-

³⁹ П. Шуба, *Аббревиатуры-прилагательные в современном русском языке*, (в:) *Словообразование и номинативна) деривация в славянских языках*, под ред. Никитевич В. М., Гродно 1982, ч. 1, с. 157–158.

⁴⁰ З. Харитончик, *О сохранении мотивированности аббревиатур*, (в:) *Очерки о языке. Теория номинации. Лексическая семантика. Словообразование*, Минск 2004, с. 320–334.

ным словам, рэпрэзентуе адначасова з гэтым групу слоў або кампазіт⁴¹, якія з'яўляюцца дыяметральна процілеглымі. Акрамя пытання аб тым, што ўнутраную форму маюць складовыя абрэвіятуры, кожны фрагмент якіх прадстаўляе досыць лёгка сямантызуемую марфему, аўтар прапаноўвае звярнуць асаблівую ўвагу на сувязь значэння і гучання ініцыяльных абрэвіатур. Згодна з адной з гэтых канцэпцый, у абрэвіатурах за кожным гукам-літарай крыецца значэнне цэлага слова, а ў звычайным слове кожны гук не самастойны, і толькі за адпаведным комплексам усіх гукаў замацоўваецца пэўнае значэнне. Значыць, абрэвіатура з фармальнага боку не з'яўляецца звычайным словам⁴². Другая канцэпцыя, якая прадстаўляе абрэвіатуру, як асобны аднамарфемны тып слоў, дзе акронімы ўяўляюць сабой манемы, г.зн. простыя, аднамарфемныя словы, якія не раскладаюць свайго марфалагічнага саставу, па прынятых для гэтага схемах, без абавязковага ўдзелу экстралінгвістычных даных, г.зн. зыходнага словазлучэння і ўстанаўлення сутнасці састаўных элементаў у межах слова, а таксама за яго межамі. Але існуе яшчэ і прамежкая канцэпцыя, дзе дапускаюць матывіраванасць і ініцыяльных абрэвіатур, толькі не ўсіх, а тых, што ўтвораны па пэўнай абагульняючай мадэлі⁴³. Такім чынам, словаўтваральная сістэма беларускай мовы мае тэндэнцыю да развіцця і ўдасканалення. Абрэвіяцыя ў сучаснай беларускай мове займае паўнапраўнае месца сярод іншых спосабаў словаўтварэння, аднак беларускія абрэвіятуры знаходзяцца пад значным уздзеяннем рускай мовы.

Актуальнымі застаюцца праблемы паходжання, станаўлення абрэвіатур, функцыяніравання іх у тэкстах рознага тыпу, сувязі скарачэнняў з зыходнай намінацыяй (прататыпам), трансфармацыі сямантыкі прататыпа ў абрэвіатуру; актуальнае, нарэшце, стварэнне слоўніка або даведніка беларускіх скарачэнняў, які, здаецца, будзе заўсёды запатрабаваным.

⁴¹ А. Баханькоў, *Развіццё лексікі беларускай літаратурнай мовы ў савецкі перыяд*, Мінск 1982, с. 111–112.

⁴² Там жа, с. 112–114.

⁴³ А. Баханькоў, *Абрэвіятуры ў беларускай мове савецкага часу*, “Весці Акадэміі навук БССР. Серыя грамадскіх навук” 1981, № 4, с. 111–113.

STRESZCZENIE

W artykule autorka omawia wybrane zagadnienia związane ze skrótami we współczesnym języku białoruskim, takie jak proces tworzenia i funkcjonowania skrótów w różnych typach tekstów, relacje między skrótami a ich prototypami, transformacje znaczeń prototypów. Podkreśla jednocześnie, że pełny opis skrótów jest ściśle związany z koniecznością opracowania słownika skrótów.

SUMMARY

In the article the questions of abbreviations in modern Belarusian language are discussed. The author analyzes the formation process and functioning of abbreviations in various types of texts, links between abbreviations and prototypes, transformation of prototype semantics into abbreviations. It is emphasized that for the complete investigation of abbreviations it is a priority to write dictionary of abbreviations.

Вольга Гаўрыловіч

Гомель

Энтамонімы ў фразеалагічнай карціне свету беларусаў, рускіх і англічан

Фразеалагічныя адзінкі (ФА) як моўныя знакі з'яўляюцца своеасаблівай крыніцай звестак пра пазнанне, светаразуменне, светабачанне, культурныя і каштоўнасныя ўстаноўкі носьбітаў гэтых адзінак. Яны ўтвараюць фразеалагічную карціну свету (ФКС), якая ў найбольш яркай вобразнай форме выражае дух народа, яго менталітэт, замацоўвае культурна-гістарычны вопыт пазнання свету ў выглядзе вобразных устойлівых зваротаў, якія не столькі называюць, колькі (амаць заўсёды) ацэньваюць з'явы і прадметы, дзеянні і стан¹.

Свет насякомых у ФКС кожнага народа – цэлая сістэма ўяўленняў, вераванняў і ідэй. Аб'ектам вывучэння ў межах артыкула абраны ФА толькі з кампанентамі-энтамонімамі ў беларускай, рускай і англійскай мовах. Да апошняга часу іх вывучэнне насіла фрагментарны характар. Так, у працах В. У. Вінаградава², В. А. Цярноўскай³, М. М. Вазнясенскай⁴ маюцца звесткі пра асобныя ФА ў рускай мове з кампанен-

¹ Д. В. Лагоденко, *Национальное своеобразие фразеологической картины мира*, [в:] *Фразеология и когнитивистика: материалы 1-й Междунар. науч. конф.* (Белгород, 4–6 мая 2008 года). В 2 т. *Идиоматика и познание*, Белгород 2008, т. 1, с. 70.

² В. В. Виноградов, *О серии выражений: муху зашибить, муху задавить, муху раздавить, муху убить, с мухой, под мухой*, “Русская речь” 1968, № 1, с. 88–89.

³ О. А. Терновская, *Ведовство у славян. II. Бзък (мухи в голове)*, [в:] *Славянское и балканское языкознание. Язык в этнокультурном аспекте*, Москва 1984, с. 125.

⁴ М. М. Вознесенская, *Какая бывает муха*, “Русская речь” 2010, № 2, с. 116–121.

тамі-энтамонімамі; у працах В. А. Цярноўскай⁵, А. Б. Мароз⁶ і інш. – пра сімваліку насякомых у рускай народнай традыцыі. У беларускай мове ФА з кампанентамі-энтамонімамі зусім не разглядаліся.

Мэта артыкула – на аснове прымянення параўнальна-супастаўляльнага аналізу ФА з энтамонімамі выявіць агульныя і адрозныя асацыятыўныя прыметы насякомых, што ляжаць у аснове ўнутранай формы ФА беларускай, рускай і англійскай моў, устанавіць культурны сэнс, што ўвасоблены ў кампанентах-энтамонімах, вызначыць міжмоўныя фразеалагічныя адпаведнікі і іх тыпы. Усяго выяўлена 42 ФА ў беларускай мове⁷, 35 – у рускай⁸ і 33 – у англійскай⁹, у складзе якіх зафіксаваны беларускія энтамонімы *муха*, *камар/камароў* (*камарыны*), *блыха*, *вош*, *жук*, *аса/асіны*, *мурашка*, *клоп*, *павук*; рускія – *муха/мушка*, *комар*, *блоха*, *вошь*, *вошка*, *жук*, *осиный*, *мурашка*, *саранча*; англійскія – *fly* ‘муха’, *gnat* ‘камар, мошка’, *flea* ‘блыха’, *beetle* ‘жук’, *wasp* ‘аса’, *bug* ‘клоп’, *spider’s* ‘павуковы’, *locusts* ‘саранча’, *butterfly* ‘матылёк’, *bee* ‘пчала’, *cricket* ‘цвыркун’, *grasshopper* ‘конік’, *grig* ‘конік, цвыркун’, *hornet* ‘шэршань’ / *hornet’s* (*hornets*) ‘шэршневы’.

Насякомыя ўцягнуты ў быццёвую прастору чалавека, прыносячы яму карысць (знішчаюць шкоднікаў, апыляюць расліны, вырабляюць карысныя прадукты) і шкоду (непакояць сваімі ўкусамі, пераносяць хваробы, шкодзяць ураджаю), задзейнічаны ў народнай культуры (у павер’ях і прыметах, абрадавых дзеяннях, славесным фальклору). Прасочым, як гэтая і іншая інфармацыя адлюстравана ў ФА.

Так, насякомыя служаць крытэрыем чагосьці невялікага, нязначнага. Агульнымі для ФА трох моў з’яўляюцца вобразы мухі і камара (бел. *мух ганяць* каму ‘караць каго-н., небалюча б’ючы, звычайна для выгляду (пра дзяцей)’; *як (што) сабаку муха* для каго, каму ‘нічога не значыць для каго-н., далёка не дастаткова каму-н.’; *рабіць з мухі слана* (*зрабіць з мухі слана*) / *рабіць з камара каня* (*зрабіць з камара каня*) ‘беспадстаўна перабольшваць што-н., надаваць чаму-н. нязначнаму вялікае значэнне’; *з камароў* (*камарыны*) *нос* ‘вельмі мала’; ‘невя-

⁵ О. А. Терновская, *К описанию народных славянских представлений, связанных с насекомыми. Одна система ритуалов изведения домашних насекомых*, [в:] *Славянский и балканский фольклор. Обряд. Текст*, Москва 1981, с. 139–159.

⁶ А. Б. Мороз, *Комариный праздник*, [в:] *Праздник – обряд – ритуал в славянской и европейской традиции*, Москва 2004, с. 255–264.

⁷ І. Я. Лепешаў, *Слоўнік фразеалагізмаў. У 2 т.*, Мінск 2008.

⁸ А. И. Фёдоров, *Фразеологический словарь русского литературного языка*, Москва 2001.

⁹ А. В. Кунин, *Большой англо-русский фразеологический словарь*, Москва 1998.

лікі па колькасці, памерах і пад.’; *камар носа(-у) не падточыць (не падтачыў, не падтачыў бы)* ‘нельга прычапіцца да чаго-н.’; руск. *делать из мухи слона* ‘надаваць чаму-н. нязначнаму, малаважнаму вялікае значэнне’; *комар носа(-у) не подточит* ‘зроблена так, што няма да чаго прычапіцца’; англ. *a fly on the (coach-)wheel* (дасл. – муха на коле) ‘чалавек, які моцна перабольшвае сваё значэнне, уплыў або ўдзел у якой-н. справе’; *break a butterfly (fly) on the wheel* (дасл. – караць матыля (муху) пры дапамозе калесавання) ‘страляць з гармат па вераб’ях’; *strain at a gnat and swallow a camel* (дасл. – атцэджваць камара і праглынуць вярблюда) ‘звяртаць увагу на дробязі і ўпусціць асноўнае, праяўляць клопат аб нязначных рэчах пры няўвазе да важнага’ (мае біблейскае паходжанне); для ФА беларускай і англійскай моў – вобраз блыхі (бел. *падкаваць блыху* ‘паказаць, праявіць надзвычайную вынаходлівасць у якой-н. справе’; *лавіць блох* ‘вышукваць дробязныя недахопы, хібы ў каго-н., у чым-н.’; англ. *flay a flea for the hide and tallow (skin a flea for its hide)* (дасл. – разбіраць блыху на скуру і тлушч (здзіраць скуру з блыхі) ‘квапіцца, скнарнічаць’). Адметным для беларускай мовы з’яўляецца вобраз жука (*не жук на палачцы* ‘не дробязь, не пусцяковіна; справа сур’ёзная’), для англійскай мовы – коніка (*knee-high to a grasshopper* (дасл. – коніку па калена) ‘малюсенькі’) і матыля (*break a butterfly (fly) on the wheel*).

У выніку можна выдзеліць міжмоўныя адпаведнікі: *поўныя эквіваленты* (маюць тоесную семантыку, аднолькавую структурна-граматычную арганізацыю і кампанентны склад) беларускай і рускай моў: *рабіць з мухі слана (зрабіць з мухі слана) – делать из мухи слона; камар носа(-у) не падточыць (не падтачыў, не падтачыў бы) – комар носа(-у) не подточит; поўныя аналагі* (маюць аднолькавую семантыку, падобную структурна-граматычную арганізацыю, суадносны ў адной лексеме кампанентны склад) беларускай і рускай моў: *рабіць з камара каня (зрабіць з камара каня) – делать из мухи слона*; беларускай і англійскай моў: *з камароў (камарыны) нос – knee-high to a grasshopper; безэквівалентныя ФА ў беларускай мове: не жук на палачцы, мух ганяць, як (што) сабаку муха, падкаваць блыху, лавіць блох; у англійскай мове: flay a flea for the hide and tallow (skin a flea for its hide), break a butterfly (fly) on the wheel, a fly on the (coach-)wheel, strain at a gnat and swallow a camel.*

З малым памерам насякомых звязана і іх безабароннасць. Агульным для ФА трох моў з’яўляецца вобраз мухі (бел. *мухі (-у) не пакрыўдзіць* ‘вельмі ціхі, лагодны, пакорлівы’; *зух з колам (калом) да мух / зух супроць (супраць) мух* ‘смелы, самаўпэўнены толькі сярод

слабых'; адным махам семярых (семсот, сем) мух забіяхам 'меркаваць пра каго-ці што-н. зусім аднолькава, не ўлічваючы індывідуальных асаблівасцей; хутка, без роздуму і не сумняваючыся, справіцца з чым-небудзь' (з'яўляецца паўкалькай з рускай мовы – адным (едным) махам семерых убивахом¹⁰, дзе кампанент *муха* не прысутнічае); руск. *мухи не обидит* хто 'пра лагоднага, бяскрыўднага, добрага чалавека'; *муху не зашибёт* хто 'нікога не пакрыўдзіць хто-н.'; англ. *one wouldn't hurt a fly* (дасл. – ён (яна і г.д.) і мухі не пакрыўдзіць) 'быць добрым і лагодным, няздольным прычыніць няшчасце'). У ФА рускай мовы задзейнічаны таксама вобраз камара (*комара не обидит* хто 'пра лагоднага, бяскрыўднага, добрага чалавека'; *комара не зашибёт* хто 'нікога на пакрыўдзіць хто-н.').

На аснове параўнання ФА трох моў выдзелены: *поўныя эквіваленты* трох моў: *мухі (-у) не пакрыўдзіць* – *мухі не обидит* хто – *one wouldn't hurt a fly*; *частковыя эквіваленты* (маюць тоесную семантыку, аднолькавую структурна-граматычную арганізацыю і пэўныя разыходжанні ў кампанентным складзе – наяўнасць аднаго адрознага лексічнага кампанента падобнай паняццёвай семантыкі або варыянтных кампанентаў) беларускай і рускай моў: *мухі (-у) не пакрыўдзіць* – *муху не зашибёт* хто, *комара не обидит* хто; рускай і англійскай моў: *муху не зашибёт* хто, *комара не обидит* хто – *one wouldn't hurt a fly*; *поўныя аналагі* беларускай і рускай моў: *мухі (-у) не пакрыўдзіць* – *комара не зашибёт* хто; *безэквівалентныя ў* беларускай мове: *зух з колам (калом) да мух; зух супроць (супраць) мух; адным махам семярых (семсот, сем) мух забіяхам*.

Адзначана ў ФА і здольнасць насякомых збірацца ў вялікай колькасці. Агульным для ФА трох моў з'яўляецца вобраз мухі (бел. (мруць, гінучь, валяцца) *як мухі* 'ў вельмі вялікай колькасці (пра людзей і адуш. прадметы)'; *мухі дохнуць (дохлі, падохлі)* 'нясцерпна сумна'; руск. (мрут,дохнут) *как мухи* 'гінучь у вялікай колькасці'; *мухи дохнут* 'нясцерпна сумна'; англ. *like flies* (дасл. – як мух) 'многа, у вялікай колькасці'), для ФА рускай і англійскай моў – саранчы (руск. *как саранча* 'з прагнасцю (паядаць, усё спусташаючы, накідвацца вялікай масай)'; англ. *swarm like locusts* (дасл. – кішэць як саранча) 'наляцець як саранча' (ФА дадаткова выяўляюць такую ўласцівасць саранчы, як пражэрлівасць). Адметным для беларускай мовы выступае вобраз блыхі (*як (што) сабака блох* (набрацца) 'занадта многа'; *ўсе блохі*

¹⁰ І. Я. Лепешаў, *Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў*, Мінск 2004, с. 32.

падохлі (памерлі) у каго ‘хто-н. страшэнна спалохаўся, адчувае моцны жак’), для рускай мовы – камара (*что комарья* каго ‘вельмі многа каго-н.’).

Усе пералічаныя ФА дазваляюць выдзеліць: *поўныя эквіваленты* беларускай і рускай моў: (мруць, гінучь, валяцца) *як мухі* – (мрут,дохнут) *как мухи; мухи дохнуць (дохлі, падохлі)* – *мухи дохнут*; рускай і англійскай моў: *как саранча* – *swarm like locusts*; *частковыя эквіваленты* рускай і англійскай моў: *что комарья* каго – *like flies*; *безэквівалентныя* ў беларускай мове: *як (што) сабака блох* (набрацца); *⟨усе⟩ блохі падохлі (памерлі)* у каго.

*Мухі сімвалічна суадносяцца з мноствам розных дробных аднародных прадметаў*¹¹. На аснове падабенства паводле формы і функцыі ўтвараюцца ФА беларускай і рускай моў, з якіх выдзяляюцца *поўныя эквіваленты*: *белыя мухі* ‘снег, сняжынкi; пра снег, што падае’ – *белые мухи* ‘сняжынкi, якія падаюць’; *да белых мух* ‘да першага снегу, да халадоў (рабіць што-н.)’ – *до белых мух* ‘да пачатку зімы; да першага снегападу’.

Праз супастаўленне адчування дрыжыкаў ад моцнага страху, хвалявання з бегаючымі па целе (па спіне, па скуры) мурашкамі склаліся ФА беларускай і рускай моў: *мурашкі бегаюць (прабягаюць, бягуць) па целе (па спіне, па скуры)* у каго, каго, чым ‘хто-н. адчувае дрыжыкі ад моцнага страху, хвалявання і пад.’, *мурашкі забегалі (пабеглі, захадзілі, пайшлі) па целе (па спіне, па скуры)* у каго, каго, чым ‘хто-н. пачаў адчуваць дрыжыкі ад моцнага страху, хвалявання і пад.’ – *мурашки бегают по спине (по телу, по коже) (мурашки забегали по спине (по телу, по коже))* ‘адчуванне дрыжыкаў ад раптоўнага моцнага страху, хвалявання, узрушэння’, якія з’яўляюцца *поўнымі эквівалентамі*.

Надакучлівасць мух, відавочна, ляжыць у аснове такіх *частковых эквівалентных* ФА беларускай і рускай моў, як *лавіць мух* ‘рассеяна глядзець на што-н. з пустой цікавасцю; выяўляць няўважлівасць, рассянасць’; ‘марудзячы, прапускаць зручны момант’ – *ловить мух* *⟨ртом⟩* ‘быць вельмі рассяным, няўважлівым; не прымаць ніякіх мер; бяздзейнічаць’; *лавіць мух* – *считает мух* ‘быць рассяным, няўважлівым; гультаяваць, марнаваць час’.

¹¹ А. В. Гура, *Символика животных в славянской народной традиции*, Москва 1997, с. 448.

Здольнасць насякомых балюча кусацца, хутчэй за ўсё, стала падставай для ўзнікнення наступных ФА ў кожнай з трох моў: бел. *свая вош укусіць (укусіла)* каго ‘каму-н. прыйдзецца непасрэдна самому сутыкнуцца з жыццёвымі клопатамі, адчуць жыццёвыя цяжкасці’; руск. *словно блоха укусила* кого ‘хто-н. нечакана праявіў клопат’; англ. *sting like a wasp* (дасл. – джаліць як аса) ‘балюча кранаць’.

Куслінасць насякомых узятая і ў аснову ФА беларускай і рускай моў, што выступаюць эўфемізмамі лаянкавых выразаў. Так, агульнымі вобразамі для ФА беларускай і рускай моў з’яўляюцца вобразы мухі і камара (бел. *ядуць мухі з камарамі* каго ‘wokліч незадавальнення, здзіўлення, захаплення і пад.’; *бляха-муха* ‘wokліч незадаволенасці, абурэння, прыкрасці і пад.’; руск. *ешь ты мухи с комарами* ‘від жартаўлівай, несур’ёзнай лаянкі’; *едят тебя (его, её, вас, их) мухи* ‘жартаўліва-лаянкавае выражэнне прыкрасці, абурэння, здзіўлення’). Адметным для рускай мовы выступае вобраз вошы (*ядрэна вошь* ‘выказванне ганьбавання каму-н., незадавальнення кім-н.’).

З прыведзеных ФА выдзяляюцца: *частковыя эквіваленты*: *ядуць мухі з камарамі* каго – *ешь ты мухи с комарами, едят тебя (его, её, вас, их) мухи*; *поўныя аналагі*: *ядуць мухі з камарамі* каго, *бляха-муха* – *ядрэна вошь*.

Адразу дзве прыметы насякомых – куслінасць і здольнасць збірацца ў вялікай колькасці – знайшлі адлюстраванне ў ФА трох моў. Так, у ФА беларускай і рускай моў маецца вобраз асы (бел. *асінае гняздо* ‘прыстанішча, зборышча небяспечных, шкодных людзей’; руск. *осиное гнездо* ‘пра жыллё, зборышча шкодных, небяспечных для грамадства людзей’), у ФА англійскай мовы – шэршня (*a hornet's nest (a nest of hornets)* (дасл. – шэршневае гняздо) ‘тое, што хавае небяспеку’; *arouse (stir up) a nest of hornets / bring (raise, stir up) a hornet's (hornets') nest about one's ears / put one's hand (head) in (into) a hornet's (hornets') nest* (дасл. – будзіць (варушыць) шэршневае гняздо / будзіць (падымаць) шэршневае гняздо за вушы, сунуць руку (галаву) у шэршневае гняздо) ‘нажыць сабе многа ворагаў’).

З гэтых ФА выдзяляюцца: *поўныя эквіваленты* беларускай і рускай моў: *асінае гняздо* – *осиное гнездо*; *частковыя эквіваленты* беларускай і англійскай моў: *асінае гняздо* – *a hornet's nest (a nest of hornets)*; рускай і англійскай моў: *осиное гнездо* – *a hornet's nest (a nest of hornets)*; *безэквівалентная* ФА ў англійскай мове: *arouse (stir up) a nest of hornets / bring (raise, stir up) a hornet's (hornets') nest about one's ears / put one's hand (head) in (into) a hornet's (hornets') nest*.

Зусім іншую вобразную аснову вызначаюць ФА, якія ўзыходзяць да забабонных уяўленняў пра тое, што ў мух, сляпнёў, жукоў і іншых насякомых мог абарачацца д'ябал. Ён, пранікаючы ў рот, нос, вуха або ўкусіўшы чалавека, рабіў яго ашалелым, прымушаючы выходзіць з сябе або капрызнічаць¹². Агульным для ФА беларускай і рускай моў з'яўляецца вобраз мухі (бел. *якая муха ўкусіла* каго 'што здарылася з кім-н., як усё гэта растлумачыць? (выказванне здзіўлення з прычыны незразумелых паводзін каго-н.)'; *шалёная муха ўкусіла* <за вуха> каго 'хто-н., нечакана раззлаваўшыся, занадта гарачыцца'; руск. *какая муха укусила* кога 'незразумела, чым выкліканы такія дзіўныя паводзіны, што ж здарылася з кім-н.'; (будто, словно, точно) *муха укусила* 'неспадзявана нешта здарылася з кім-н., настолькі ён незвычайны ў сваіх учынках'). Адметным для рускай мовы з'яўляецца вобраз блыхі (*какая блоха укусила кого?* 'чым выкліканы такія дзіўныя, незразумелыя паводзіны; што здарылася з кім-н.?').

На аснове супастаўлення гэтых ФА выдзяляюцца: *поўныя эквіваленты*: *якая муха ўкусіла* каго – *какая муха укусила* кого; *частковыя эквіваленты*: *якая муха ўкусіла* каго – *какая блоха укусила кого?*; *поўныя аналагі*: *шалёная муха ўкусіла* <за вуха> каго – (будто, словно, точно) *муха укусила*.

На думку В. А. Цярноўскай, мадэль “мухі ў галаве” з'яўляецца чыстым варыянтам уласна міфалагічнай мадэлі, а ФА, якія яе прадстаўляюць, выступаюць *фрагментам тэксту, што адносіцца да міфалогіі вышэйшых ведаў*¹³.

Міфалагічныя ўяўленні пра насякомых як увасабленне чалавечай душы спарадзілі шэраг псіхічных характарыстык чалавека, якія знайшлі адбітак у фразеалогіі трох моў.

Праз ФА з кампанентам *муха* беларусы гавораць пра капрызнасць, злосць, непрыязнь (*мець мух у носе* 'быць упартым, капрызным, наравістым', з *мухамі ў носе* 'вельмі ўпарты, капрызны, наравісты', *мухі (муха) у носе* 'хто-н. вельмі ўпарты, капрызны, наравісты'; 'злосць, непрыязнь'), рускія – пра незадаволенасць, маркоту (*ровно (точно) муху проглотил* хто 'пра таго, хто незадаволены, мае засмучаны, кіслы выгляд'). У ФА англійскай мовы вобраз матылька скарыстоўваецца для перадачы нервовага стану (*get (have) butterflies in one's stomach*

¹² А. М. Мелерович, В. М. Мокиенко, *Фразеологизмы в русской речи. Словарь: около 1000 единиц*, Москва 2001, с. 423.

¹³ О. А. Терновская, *Ведовство у славян...*, с. 125.

(дасл. – мець матылькоў у страўніку) ‘нервавацца (звычайна зведваючы пры гэтым непрыемныя адчуванні ў страўніку)’, пчалы – дзівацтва, маніі, заскоку: *a bee in one's bonnet* (дасл. – пчала ў капелюшы) ‘дзівацтва; неадчэпная ідэя, манія; заскок’.

На гэтай жа аснове, відаць, узніклі ФА беларускай і рускай моў з кампанентам *муха*, якія называюць чалавека ў нецвярозым стане: бел. *пад мухай* ‘у стане ап’янення’; руск. *под мухой* ‘у стане ап’янення (часцей лёгкага ап’янення, падпіўшы)’; *с мухой в <голове>* ‘у стане лёгкага ап’янення’; *раздавить муху* ‘выпіць трохі спіртнога’.

На думку В. У. Вінаградава, гэтыя ФА *склаліся і распаўсюдзіліся спачатку ў жаргонна-прафесійным асяроддзі карцёжнікаў і ваенных, а затым уліліся ў гарадское прастамоўе. Выраз ‘з мухай’ у тэрміналогіі карцёжнай гульні ўласна азначаў ‘з выйгрышам, з удачай, з перамогай’*¹⁴.

У выніку выдзяляюцца ФА: *поўныя эквіваленты: пад мухай – под мухой; частковыя аналагі* (маюць тоесную або блізкую семантыку, розную структурна-граматычную арганізацыю, розны або суадносны ў адной лексеме кампанентны склад): *пад мухай – с мухой в <голове>, безэквівалентная* ФА ў рускай мове *раздавить муху*.

Семантыка трох ФА англійскай мовы з кампанентам *flea* ‘блыха’, звязаных з мадэллю “мухі ў галаве”, не прыраўноўваецца да пэўнага стану душы чалавека: *a flea in one's ear* (дасл. – блыха ў вусе) ‘рэзкі адказ; з’едлівая заўвага; рэзкі адпор’, *go away with a flea in one's ear* (дасл. – уцякаць з блыхой у вусе) ‘атрымаць рэзкі адпор’, *send smb. away (off) with a flea in his ear* (дасл. – выправадзіць каго-н. з блыхой у вусе) ‘зрабіць рэзкую заўвагу, даць рэзкі адпор каму-н., асадзіць каго-н.; выставіць, адшыць каго-н.’. Унутраная форма гэтых ФА, хутчэй за ўсё, звязана з пакутлівымі адчуваннямі (боль, злосць, раздражненне) чалавека, у вусе якога пасялілася блыха.

Вобразнае ўяўленне аб надакучлівасці насякомых, а таксама асацыяцыі паводле падабенства з’яў сталі асновай для ўзнікнення шэрагу ФА беларускай і рускай моў. Для дзвюх моў характэрны вобраз мухі (бел. *як мухі на мёд* ‘з вялікай ахвотай, неадчэпна (лезці, ліпнуць і пад.)’; руск. *как мухи на мёд* ‘пра вялікую колькасць людзей, якія імкнуцца ў ажыятажы куды-н., да каго-н.’; *липнуть как муха* ‘неадчэпна, назойліва чапляцца, надакучаць каму-н.’). Адметнымі для беларускай мовы з’яўляюцца вобразы вошы і асы (*як вош на струп*

¹⁴ В. В. Виноградов, *О серии выражений...*, с. 88–89.

(лезці) ‘настырна, назойліва’; *кідацца асой у вочы каму (кінучца асой у вочы каму)* ‘раптоўна накідвацца на каго-н. з папрокамі’).

З гэтых ФА выдзяляюцца: *поўныя эквіваленты*: як *мухі на мёд* – *как мухи на мёд*; *поўныя аналагі*: як *вош на струп* (лезці) – *как мухи на мёд*; *частковыя аналагі*: як *мухі на мёд*, як *вош на струп* (лезці) – *ліпнуть как муха*; *безэквівалентная* ФА ў беларускай мове *кідацца асой у вочы каму (кінучца асой у вочы каму)*.

Як вядома, пры нізкай тэмпературы некаторыя мухі ўпадаюць у спячку. Відаць, назіранні за паводзінамі мухі ў гэты перыяд іх жыцця ляглі ў аснову *поўных эквівалентных* ФА беларускай і рускай моў як *сонная муха* ‘вяла, павольна, без усякага жадання (рабіць што-н.); вялы, марудны, няжвавы’ – *как сонная муха* ‘вяла, ледзь-ледзь (рабіць што-н.)’.

Насякомыя з’яўляюцца разносчыкамі бруду і інфекцыі, што прадстаўлена ў ФА беларускай і рускай моў *карміць блох (вошай, клопоў)*, дзе ‘знаходзіцца ў цяжкіх, антысанітарных умовах’ – *кормит вшей (да клопов)* ‘аб вымушаным знаходжанні ў антысанітарных умовах’, якія з’яўляюцца *поўнымі аналагамі*.

Пэўныя асацыятыўныя прыметы асобных насякомых знайшлі адлюстраванне толькі ў фразеалогіі англійскай мовы: жвавасць, працавітасць пчалы – *(as) brisk as a bee* (дасл. – жвавы як пчала) ‘клапатлівы як пчолка (пра жвавага, працавітага чалавека)’; *(as) busy as a bee* (дасл. – заняты як пчала) ‘вельмі заняты, працавіты’, здольнасць мухі хутка лятаць – *on the fly* (дасл. – на мусе) ‘на ляту; на хаду, спешна; тайна, употайкі ад іншых; заняты, паспешлівы’, *there are no flies on* (дасл. – тут мух няма) ‘яго не ашукаеш, ён нападзатове; ён не дурань; ён поўны энергіі, бадзёрасці; ён абсалютна бездакорны чалавек; надзвычай добрай якасці, слепата жука – *(as) blind as a beetle* (дасл. – сляпы як жук) ‘падслепаваты; сляпы, які не заўважае, не бачыць, не разумее таго, што адбываецца навокал’), лёгкасць і прыгажосць матылька – *(as) light as a butterfly* (дасл. – лёгка як матылёк) ‘легкадумны’, *a social butterfly* (дасл. – свецкі матылёк) ‘пустая свецкая прыгажуня, пустая дзяўчына’, бадзёрасць блыхі – *(as) fit as a flea* (дасл. – бадзёры як блыха) ‘здоровы і бадзёры’, уменне павука плесці забытаную сетку – *a spider’s web* (дасл. – павуковая павуціна) ‘хітраспляценні, інтрыгі’, стракатанне і скакучасць коніка і цвыркуна – *(as) chirpy (lively) as a cricket* (дасл. – вясёлы (жвавы) як цвыркун) ‘жыццярадасны, поўны жыцця’, *(as) merry as a cricket* (дасл. – вясёлы як цвыркун) / *(as) lively (merry) as a grig* (дасл. – жвавы (вясёлы) як конік (цвыркун) ‘вельмі вясёлы, жыццярадасны, поўны жыцця’.

Англійская ФА (*as*) *lively (merry) as a grig* паходзіць ад выразаў (*as*) *merry as a cricket* і *merry grig*. Лексема *grig*, утвораная ад уласнага імя *Gregory*, раней мела значэнне ‘вясёлы сабутэльнік’. У сучаснай англійскай мове яна скарыстоўваецца для абазначэння такіх насякомых, як конік і цвыркун¹⁵.

Негатыўнае стаўленне да асобных насякомых адлюстравана ў фразеалогіі беларускай і рускай моў. Так, у беларускай мове зафіксаваны ФА *і (кожны) жук і жаба* ‘ўсе без выключэння; усякі, кожны чалавек’; *галава не на вошы* ў каго ‘хто-н. разумны, кемлівы, знаходлівы’, у рускай мове – ФА *колорадский жук* ‘пра крывадушнага, хітрага, каварнага чалавека’.

У ФА рускай мовы адлюстраваны асноўны для мухі спосаб перамышчэння – палёт – *муха пролетит – услышишь* ‘пра поўную цішыню’.

Звычайнае месцазнаходжанне клопоў паслужыла ўзнікненню англійскай ФА (*as*) *snug as a bug in a rug* (дасл. – утульна як клопу ў дыване) ‘вельмі ўтульна ўладжвацца’.

У фразеалогіі кожнай мовы адзначаюцца таксама ФА, у складзе якіх энтамонімы перадаюць розныя абстрактныя паняцці і з’явы жыцця, а таксама ўжываюцца для метафарычнага абазначэння чалавека або прадмета. У беларускай мове гэта ФА *з’есці павука* ‘зацяжарыць’, унутраная форма якой, магчыма, звязана з прымяненнем павука ў любоўнай магіі; у рускай – *дороже козуха вошка станет* ‘справа не варта патрачаных на яе намаганняў’, *шпанская муха (мушка)* ‘пластыр з высушанага і скрышанага жучка – шкодніка ліставых дрэў і кустоў, які ўжываўся раней у медыцыне’; у англійскай – *a fly in the ointment* (дасл. – муха ў мазі) ‘чалавек або рэч, які (якая) псуе прыемную сітуацыю ці падзею’ (мае біблейскае паходжанне), *a big bug* (дасл. ‘вялікі клоп’) ‘важная асоба; заправіла, завадатар’, *let that fly stick in (to) the wall* (дасл. – няхай муха наткнецца на сцяну) ‘не будзем больш размаўляць на гэту тэму’, *like a fly in amber* (дасл. – як муха ў бурштыне) ‘рэдка, дзіўны; які добра захаваўся’, *rise to the fly* (дасл. – падняцца да мухі) ‘клянуць, папасціся на вуду’.

Такім чынам, энтамонімы прадстаўлены ў фразеалогіі трох моў: 9 – у беларускай мове, 8 – у рускай, 13 – у англійскай. Самым частотным энтамонімам ва ўсіх трох мовах з’яўляецца энтамонім *муха* (гл. табл.).

¹⁵ E. Partridge, *A Short Etymological Dictionary of Modern English*, London 1977, p. 133.

№	Кампанент-энтамонім/дэрыват	Беларуская мова	Руская мова	Англіійская мова
		Колькасць ужыванняў у ФА		
1	муха / мушка	23 / –	22 / 1	10 / –
2	камар / камароў (камарыны)	3 / 1	5 / –	1 / –
3	блыха	5	2	5
4	вош / вошка	4 / –	2 / 1	–
5	жук	2	1	1
6	аса / асіны	1 / 1	– / 1	1 / –
7	мурашка	2	1	–
8	клоп	1	–	2
9	павук / павуковы	1 / –	–	– / 1
10	саранча	–	1	1
11	матылёк			4
12	пчала			3
13	цвыркун			2
14	конік			2
15	шэршань / шэршневы			2 / 3

Вобразы насякомых у моўнай свядомасці беларусаў, рускіх і англійчан выяўляюць такія агульныя асацыятыўныя прыметы, як малы памер, нязначнасць, безабароннасць, надакучлівасць, куслінасць, здольнасць збірацца ў вялікай колькасці, а ў беларусаў і рускіх – яшчэ санлівасць, расаднікі мікробаў.

Агульнасць асацыятыўных сувязей прадвызначае высокую ступень міжмоўнай эквівалентнасці ФА. Усяго ад агульнай колькасці ФА з кампанентамі-энтамонімамі ў трох мовах выдзелена 1 пара поўных эквівалентаў, у беларускай і рускай – 12 пар поўных і 5 пар частковых эквівалентаў, у беларускай і англійскай – 1 пара частковых эквівалентаў, у рускай і англійскай – 1 пара поўных і 3 пары частковых эквівалентаў. Сярод ФА-аналагаў у беларускай і рускай мовах выдзелена 5 пар поўных і 2 пары частковых аналагаў, у беларускай і англійскай – 1 пара поўных аналагаў. Безэквівалентных ФА ў беларускай мове выдзелена 17, у рускай – 6, у англійскай – 30.

Адрозныя асацыятыўныя прыметы насякомых, выдзеленыя чалавекам, падкрэсліваюць спецыфічнасць светаўспрымання носьбітаў бе-

ларускай, рускай і англійскай моў, а таксама ўказваюць на несупадзенне тэхнікі другаснай намінацыі ў кожнай з трох моў. Так, шэраг ФА беларускай і рускай моў мае адпаведнікі ў англійскай мове з вобразамі іншых класаў жывёл, напрыклад: бел. *рабіць з мухі слана* (*зрабіць з мухі слана*), *рабіць з камара каня* (*зрабіць з камара каня*) – руск. *делать из мухи слона* – англ. *turn geese into swans* (дасл. – ператвараць гусей у лебядзей); бел. *як мухі на мёд* – руск. *как мухи на мёд* – англ. *stick to smb like a leech* (дасл. – прысмактацца да каго-н. як п’яўка) ‘быць надакучлівым’; *cling (hang on, hold on, stick) like a limpet to smb* (дасл. – прыліпнуць (павіснуць, прысмактацца) як малюск да каго-н.) і інш.

STRESZCZENIE

W artykule autorka omawia wyniki analizy porównawczej jednostek frazeologicznych zawierających entomonimy w języku białoruskim, rosyjskim i angielskim. Przedstawia również uniwersalne i językowo specyficzne cechy asocjacyjne związane z insektami obecne w świadomości językowej Białorusinów, Rosjan i Anglików. Ponadto omawia ich znaczenie kulturowe, relacje międzyjęzykowe i ich typy.

SUMMARY

In the article the results of comparative-contrastive analysis of phraseological units with entomonyms in Belarusian, Russian and English are discussed. Universal and language-specific associative features denoting insects in linguistic consciousness of Belarusians, Russians and Englishmen are presented. Additionally, the author reveals their cultural content in entomonyms as well as interlanguage relations and their types.

НАВУКОВЫЯ ДЭБЮТЫ

Кацярына Ермаковіч

Мінск

Афганская тэма як новы віток праўды пра чалавека на вайне

Аб'ектыўна склалася так, што для беларускай літаратуры найбольш трывалыя поспехі надоўга былі звязаны з распрацоўкай вострых і набалелых праблем вайны. Так, падзеі Першай сусветнай вайны знайшлі адлюстраванне ў творчасці Янкі Купалы, Алеся Гаруна, Змітрака Бядулі, Максіма Гарэцкага. Пісьменнікі паказалі ўсю недарэчнасць вайны, звярнулі ўвагу на ўнутраны свет герояў, на раскрыццё характараў, “убачылі” новыя аспекты трагічнага, сярод якіх драматызм існавання мірнага жыхара на акупіраванай тэрыторыі. Трагедыя чалавека ў вірлівых варунках грамадзянскай вайны засталася па-за ўвагай беларускіх пісьменнікаў. Напрыклад, у творчасці Міхася Лынькова вайна, у якой “брат ішоў на брата”, разглядалася не як трагедыя, а як нешта рамантычнае, геройскае. “Плэннай” нівай для працы нашых літаратараў стала Другая сусветная і Вялікая Айчынная войны, якія па сваім маштабе з’яўляюцца агульнанароднымі, адным болам усёй нацыі. Таму зразумела такая пільная ўвага з боку не толькі гісторыкаў, дакументалістаў, але і мастакоў слова, якія спрабавалі зразумець паводзіны і ўчынкі людзей у ваенных перыпетыях. Асвятленне ваенных падзей у літаратуры беларускімі пісьменнікамі адбывалася ў ідэйна-эстэтычных пошуках, у імкненні зразумець і спасцігнуць дыялектыку жыццёвай і мастацкай праўды. Паступова ў ваенных творах на змену гераічнаму пафасу прыходзіла трагічнае асэнсаванне лёсаў людзей.

Важкі лік прад’явілі войны і ўзброеныя канфлікты ў краінах, дзе выконвалі інтэрнацыянальны абавязак грамадзяне Беларусі. На-

шы суайчыннікі ваявалі ў Алжыры, Анголе, Бангладэш, Венгрыі, В'етнаме, Егіпце, Кітаі, Лаосе, Ліване, Паўночнай Карэі, Сірыі, Эфіопіі. Драматычнай старонкай стала дзесяцігадовая вайна ў Афганістане (1979–1989 гады). Сотні нашых землякоў, маладых, яшчэ не зведаўшых радасць любові, якія пайшлі са зброяй у руках выконваць загад, не вярнуліся дамоў, не прынеслі ў свае сем'і шчасце жыцця, а засталіся назаўсёды маладымі. Імёны загінуўшых воінаў-інтэрнацыяналістаў у краінах, дзе вяліся баявыя дзеянні, вядомыя не ўсім, і словы “*подзвіг*”, “*мужнасць*”, “*ваенны абавязак*”, “*вернасць прысязе*” не заўсёды асацыіруюцца з тымі, хто ваяваў за межамі нашай краіны. Цяжка патлумачыць, які сэнс укладаецца ў ідыяматычны выраз “інтэрнацыянальны абавязак”. І звязана гэта ў першую чаргу, думаецца, з тым, што паняцце “Абараняць Радзіму” тут не спрацоўвала: абараняць **ад каго і чыю** радзіму? Чалавек трапляў на такую, “лакальную”, вайну зусім не падрыхтаваным: чужая тэрыторыя, нязвычныя кліматычныя ўмовы, урэшце, іншая тэрміналогія (душманы, інтэрнацыянальны абавязак).

Вялікая Айчынная вайна стала бядой агульнай, трагедыя ж вайны ў Афганістане была зразумелая адзінкам: калі ў Вялікай Айчыннай вайне прымалі ўдзел людзі рознага ўзросту, прафесіі, веравызнання і светаўспрыняцця, то ў Афганістане былі маладыя хлопцы, сярод якіх многія ішлі ўсяго толькі службы ў войска.

Мастацкая дакументалістыка вядома найперш творамі Святланы Алексіевіч. Афганскай вайне прысвечана “*кніга галасоў*”, як назваў яе Алесь Адамовіч, “*Цынкавыя хлопчыкі*”.

Пабыўшы там хоць месяц, хоць паўгода, адтуль вярталіся ўжо не хлопчыкі, а пасталелыя людзі, якіх *Афган вылечыў ад ілюзій веры ў тое, што ўсё ў нас правільна, што ў газетах пішуць праўду, што па тэлевізары кажучь праўду*¹. Адбывалася паскоранае “аздараўленне” ад ідэалагічных канонаў як асобных удзельнікаў (у хуткім часе ім быў нададзены статус афганцаў), так і грамадства ў цэлым. Разам з тым маладым хлопцам-“афганцам” вельмі важна было знайсці тэарэтычны падмурак, тлумачэнне мэт і задач знаходжання на чужой зямлі. Заўважым, хацелася знайсці такое тлумачэнне, з якім бы стасаваліся эпітэты “баявы”, “геройскі”, “мужны”, “адважны”. Адным словам, калі давядзецца “пакласці жыццё”, то каб гэта было недарэмна, каб помнілі, ушаноўвалі, былі ўдзячнымі наступныя пакаленні.

¹ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*. Пер. з рус. М. Гіля, прад. А. Адамовіча, Мінск 1991, с. 25.

Мала хто сам прасіўся на вайну ў Афганістан. Дарэчы, многія і не ведалі, куды іх адпраўляюць службы, аднак усе добра вывучылі: трэба выконваць свой абавязак абаронцы. Таму, часам, нават і не ўзнікала пытанняў, навошта і для чаго гэта, каму патрэбна. Сяржант з Маладзечаншчыны Віктар Посах у адным са сваіх вершаў (сам ён загінуў, дзённікавыя запісы з вершамі перадала маці ў школьны музей) быццам спрабуе вызначыць прычыну знаходжання на чужой зямлі:

Несломанной осталась воля,
И жизнью я не повержен,
И испытал немало горя,
Остался им непобежден.
Кого-то, может быть, оставим,
Не все вернемся, может быть.
Но **долг свой твердо понимаем** [вылучана – К.Е.],
Чтоб вы могли спокойно жить (28.12.1981).

У час Вялікай Айчыннай вайны людзі ведалі: яны абараняюць свой дом, сваіх дзяцей, сваю радзіму, а ў гэтай вайне маладыя ішлі на выкананне “інтэрнацыянальнага абавязку”, не заўсёды разумеючы, што значаць гэтыя словы.

Маёр, прапагандыст артпалка, успамінае сваю сустрэчу ў Доме афіцэраў: *Пытанні: “Раскажыце пра рамантыку службы ў Афганістане”, “Ці забівалі вы асабіста?” Асабліва дзяўчынкам падабаюцца крыважэрныя пытанні. Жыццё вакол шэранькае, казычуць сабе нервы. Але вось жа ні ў кога не павернецца язык пачаць гаворку пра рамантыку Вялікай Айчыннай вайны. Там была розніца ўзростаў – ваявалі сыны, бацькі і дзяды. А тут – адны хлопчужкі. Сляпыя і зачараваныя*². Сапраўды, словы Вялікаяй Айчыннай вайны мы ўжываем, як правіла, з азначэннем трагічнай, а ніяк не рамантычнай, бо чалавек або на свае вочы бачыў гэты страх, або мае родных, знаёмых, якія пацярпелі ад той вайны. А вось Афганская вайна – не такая далёкая па часе, зусім не зразумелая, магчыма, таму і здаецца рамантычнай... Такое лёгкае, павярхоўнае пытанне выклікана раўнадушшам грамадства, нежаданнем далучыцца разумова і эмацыйна да страшнай, жорсткай праўды пра чалавека на вайне, каб не парушыць камфорт душэўнага існавання. Усе ірваліся дадому, вярталіся з надзеяй, што іх чакаюць. *І раптам адкрыццё – нікому не цікава, што мы перажылі. У двары стаяць знаёмыя хлопцы: “А, прыбыў? Добра, што прыбыў”. Пайшоў*

² С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 87.

у школу. Настаўнікі таксама ні пра што не распытваюць³. Удзельнікамі Вялікай Айчыннай вайны былі ўсе: і тыя, хто ваяваў на фронце, і тыя, хто быў у партызанскіх атрадах, і тыя, хто дапамагаў і фронту, і партызанам, і падпольшчыкам на акупіраванай тэрыторыі. Усе былі павязаны болем страт, жаданнем помсты, верай у перамогу. Дыяпазон праўды пра мінулае ў бок ад гераічнага да трагічнага знаходзіў сваё ўвасабленне на старонках мастацкіх твораў. Дыялектыка жыццёвай і мастацкай праўды была відавочнай, зразумелай усім. Вайна ж Афганская падзяліла людзей на невялікую частку “носьбітаў інтэрнацыянальнага абавязку” і на тых, каго “ваенныя падзеі ў Афганістане не тычыліся”. Гэты гранатамётчык, відаць, меў патрэбу ў псіхалагічнай разгрузцы, яму важна было расказаць пра перажытае, распавесці так, каб яго пачулі (прыгадаем талстоўскага героя Мікалая Растова, які імкнецца расказаць пра перажытае ў вайне 1812 года). Разам з тым ён усведамляе “іншасць” гэтай вайны, прызнае той факт, што дома да вайны свае адносіны: *Маўляў, што вы такога гераічнага зрабілі? Прайгралі вайну?*⁴ Звернем увагу на тое, што салдат-афганец унутрана не можа пагадзіцца з бессэнсоўнасцю страты сяброў па зброі, ён нават не пытаецца, а сумна канстатуе: *А каму яна патрэбна была, гэтая вайна, – Брэжневу і ваенным генералам? Атрымалася, што мае сябры загінулі марна*⁵. З гэтым рытарычным пытаннем яму давядзецца жыць. Вяртанне да яго будзе прыводзіць да роспачных думак, што нічога нельга выправіць у жыцці і што, можа, лепш было памерці на полі брані, чым “апынуцца” ў мірным жыцці, выжыць як быццам было б лягчэй, чым загінуць.

Пасылаючы лісты дадому, многія пісалі, што ў іх усё добра, *толькі гораха ж надта*, супакойвалі бацькоў, родных, а разам з імі, думаецца, і сябе, бо не кожны прывыкаў да страху нават пасля вайны: *Яшчэ год [пасля вяртання на радзіму – К.Е.] баяўся выйсці на вуліцу: бронежылета няма, каскі няма, аўтамата няма, як голы. А ўначы сны... Хтосьці ў лоб цэліцца... Такі калібр, што паўгалавы знясе... Начама крычаў... Кідаўся на сцяну... Зазвоніць тэлефон – у мяне лоб халодным потам пакрыецца: страляюць... Радавы, мотастралок*⁶.

Васіль Быкаў у аповесці “Афганец”, паказваючы жыццё героя Сашы Ступака пасля Афганістана, засяроджвае ўвагу на такім, здавала-

³ Тамсама, с. 73.

⁴ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 73.

⁵ Тамсама, с. 73.

⁶ Тамсама, с. 25.

ся б, нязначным моманце, як прыезд сына да бацькі ў вёску. Ступак прыязджае да небагатага бацькі не столькі, каб наведаць яго, колькі ўзяць грошай ды чым-небудзь паласавацца. Бацька, герой Вялікай Айчыннай вайны, не меўшы, чым пакарміць, пазычае ў суседа бутэльку і гэтым частуе сына. Завязваецца размова, нібыта пра адно – вайну, але мужчыны не чуюць адзін аднаго, бо ў кожнага з іх была **свая** вайна, а таму і **сваё** яе разуменне: для бацькі – партызанская за Радзіму, для сына – Афганская з яе інтэрнацыянальным абавязкам: – *Во, дык і мы ж, гэта самае, – у працяг сынавай размовы загаварыў зап’яnelly бацька. – У партызанку. (...) – Во героі! У аднэй сям’і бацька і сын! – п’янавата дзівіўся Пятрок. – А што ж, яе матары! Будзе вайна – зноў пойдзем. Проціў нямецка-фашысцкіх, чачэнскіх, мерыканскіх захопнікаў*⁷. Звернем увагу, што ў нашых беларускіх рэаліях стала будзённай, звычайнай сустрэча за адным сталом удзельнікаў розных войнаў, што войны гэтыя сталі вызначальнымі, знакавымі ў іх лёсах, што побытавая ўладкаванасць перастала быць нормай мірнага жыцця (заядбанасць хаты, гаспадаркі, адсутнасць элементарнай ежы), што ў людзях прысутнічае пастаянная гатоўнасць да вайны.

Пабыўшы ў Афганістане, Ступак па-іншаму стаў глядзець на людзей, уладу, жыццё. Васіль Быкаў адзначае, што быў ён *чалавек маўклівы, але слухаў размовы іншых любіў, асабліва, калі размова ішла пра палітыку, ад якой цяпер залежала ўсё*⁸.

Герою важна было ведаць і даказаць (асабліва жонцы, з якой пасварыўся!), што *ўсё ж ён – не тля, ён чалавек з характарам, да таго ж – афганец*⁹ [вылучана – К.Е.]. Атрымліваецца, што жонка, дачка, суседзі, прыцелі павінны былі толькі за гэта любіць і паважаць “афганца”, толькі на гэта спісваць недахопы яго характару (маўклівасць, насцярожанасць, панурасць). Мала таго, у вырашэнні непаразуменняў з людзьмі Ступак бачыць адзін выхад: – *У Чачню нашых не пасылаюць. А то б я, мусіць, з’ехаў, – сказаў Ступак. – Ад жыцці такой*¹⁰. У Афганістане людзі марылі, каб як мага хутчэй трапіць дадому. А пабыўшы на радзіме, ужо дні праз два не ведалі, нашто яны тут, і жадалі вярнуцца назад.

Тыя, хто выжыў пасля Афганскай вайны, глядзелі на свет па-новаму, па-іншаму: ... *Да арміі любіў паляванне. Была мара: адслужу,*

⁷ В. Быкаў, *Афганец*, “Дзеяслоў” 2003, № 7, с. 19.

⁸ Тамсама, с. 15.

⁹ Тамсама, с. 13.

¹⁰ Тамсама, с. 18.

паеду ў Сібір і буду там паляўнічым. А цяпер штосьці ўва мне перамянілася. Пайшлі з сябруком на паляванне, ён застрэліў гуся, а пасля мы ўбачылі падранка. Я бег за ім... Ён страляў... А я бег, каб зловіць жывога... Я не хацеў забіваць... І ўжо не хачу забіваць...¹¹. Многія з іх як бы “пераадкрываюць” свой унутраны свет. Нарадзілася новае светабачанне. Змены тычыліся не толькі ўзаемаадносін з іншымі людзьмі, але адбыліся і ва ўзаемастасунках з прыродай, як бы змяніліся каштоўнасныя арыенціры асобы, аддаваўся прыярытэт **жывому** ў параўнанні з **нежывым**, **мёртвым**. Чалавек баяўся парушыць экалагічную раўнавагу ў грамадстве, пакрыўдзіць зменлівы свет **жывога**. Вышэйшую ацэнку атрымлівала тое, што нельга было заваяваць, купіць, падпарадкаваць. Тым, хто выжыў у вайне, стала дарагім багацце і разнастайнасць жыцця ва ўсіх яго праявах. Чалавек як бы нова вучыўся жыць з адчуваннем вечнасці, а значыць – і шчасця.

Былому афганцу страляць не хочацца. Перажытае падчас вайны і аналіз таго ў мірны час нярэдка прыводзяць герояў да духоўнага сталення. На вайне смерць “ворага” здавалася справядлівай, відаць, нават неабходнай. Пачуцця вінаватасці не існавала там. Аднак яно прыйшло, калі медсястра, гераіня дакументальнай аповесці С.Алексіевіч “Цынкавыя хлопчыкі”, збоку паглядзела на гэта. За аднаго нашага забітага мы забівалі часам цэлы кішлак. Там мне здавалася гэта справядлівасцю, тут я жажнулася, успомніўшы маленькую дзяўчынку, якая ляжала без рук і ног... Як зламаная лялька... А мы яшчэ здзіўляліся, што яны нас не любяць¹². Хацелася б закрануць яшчэ і такі аспект. Калі чытаеш твор за твораў афганскай тэматыкі, то са здзіўленнем спыняешся перад наступным: для тых, хто выконваў інтэрнацыянальны абавязак на чужой зямлі, вельмі важна было знайсці прычыны нянавісці да ворага (мусіць, каб апраўдаць забойства), а што яшчэ больш здзіўляе – чамусьці, многім вельмі хацелася, каб іх любілі. Міжвольна, па асацыяцыі, згадваеш Алеся Руневіча – героя рамана Янкі Брыля “Птушкі і гнёзды”, – якога ваенны лёс сутыкнуў з фраў Эльзай і яе сынам Куртам. Курт у форме гітлерюгенда хоча навучыцца стрыгчы на галаве палоннага Алеся. Калі ж гэта не ўдалося, “мілавідная мутэр” здзіўлена пытаецца, чаму той не паслухаў яе сына. Вялікі знаўца чалавечай душы Я. Брыль псіхалагічна дакладна занатоўвае, што герой яго маўчыць, як ужо некалі, яшчэ пры першай сустрэчы з немкай,

¹¹ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 116.

¹² Тамсама, с. 275.

ён прамаўчаў на пытанне: *“Чаму ж вы не паддаліся без бою?.. Наш фюрэр не хоча вайны!..”*¹³. Гэтак і медсястра, адна з гераінь С. Алексіевіч, не можа знайсці адказ, чаму *даеш жанчыне лекі, а яна не паднімае на цябе вачэй. Яна табе ніколі не ўсміхнецца*¹⁴, чаму мірныя жыхары могуць атруціць ваду ў калодзежы. Са скрухай заўважаеш, што адсутнасць неапраўданай любові выклікае пачуццё помсты, нічым не матываванай нянавісці, нават да ні ў чым не вінаватай прыроды. *Ненавіджу гэты мяккі, лёгкі пясок, што абпальвае, як агонь. Ненавіджу гэтыя горы. Ненавіджу гэтыя нізкарослыя кішлякі, з якіх у любы момант могуць стрэліць*¹⁵, – з нейкай нават паэтызацыяй адмоўнага пачуцця канстатуе жанчына. Прычыны нянавісці ў час Вялікай Айчыннай вайны ўзнікалі самі па сабе, рэчаіснасць увесь час давала іх: вывезлі ў Нямецчыну сястру, брата, сяброў, спалілі хату, загінуў на фронце блізкі, быў павешаны за сувязь з партызанамі. Каб забіваць, трэба ненавідзець. На вайне ў Афганістане прычын для нянавісці не знаходзілася. Хаця, калі верыць гераіні Святланы Алексіевіч, “замяняльнікам” гэтых прычын стала палітычная вучоба: *Нас вучылі ўвесь час: свяшчэнны абавязак, мяжа павінна быць замкнёна*¹⁶. Падмацоўвалася нянавісць суб’ектыўнымі ўяўленнямі, мроямі пра тое, як выпадковы афганец з карзінай дыняў мог ноччу выразаць палаткі салдат, падкласці прыгожую запальнічку, якая разрывалася ў руках... Калі чалавек здольны прааналізаваць свае не самыя лепшыя ўчынкі і паводзіны, “убачыць” сваё “вар’яцтва” ў адносінах да іншых (нават у ваенны час), думаецца, у яго ёсць шанц жыць у суладдзі не толькі з грамадствам, але і са сваёй душой, сумленнем. Аднак ёсць і тыя, для каго і ў мірны час пошукі адказу на пытанне: “Як жыць далей?” застаюцца рытарычнымі. І яны зноў вяртаюцца да таго, што ім неабходна забіваць. Атрымліваецца своеасаблівае кола, у якім цяжка зразумець, дзе пачынаецца ці заканчваецца жыццё. Для такіх людзей знікаюць агульначалавечыя каштоўнасці, важным становіцца не дом, сям’я, урэшце, здабыча ежы, а, як для быкаўскага Ступака, *дзе раздабыць зброю*?”¹⁷ Гэтае пытанне-жаданне набывае яшчэ большую моц, калі Ступак сустракаецца са сваім былым саслужыўцам-афганцам, а цяпер служачым аховы Шпаком. Са злосцю, зайздрасцю да колішняга знаёмага,

¹³ Я. Брыль, *Птушкі і гнёзды*, [у:] *Збор твораў*. У 5 т., Мінск 1980, т. 3, с. 83.

¹⁴ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 274.

¹⁵ Тамсама, с. 274.

¹⁶ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 274.

¹⁷ В. Быкаў, *Афганец*, с. 35.

у нейкай ступені нараканнем на лёс герой яшчэ раз пацвярджае для сябе словы, што “Бог не роўна дзеле”. Нават сярод тых, хто выжыў у дзесяцігадовай Афганскай вайне, адбылося размежаванне, падзел на “ступакі” і “шпакоў”. Ён, *ардэнаносец Ступак, вярнуўся на сваю “паштовую скрынку”, як і раней, укалваць станочнікам, а гэты прапаршчык Шпак, што праседзеў два гады у Кабульскай камендатуры, глядзі куды сігануў! Вышэй чым у КДБ*¹⁸, – з прыкрасцю адзначае герой аповесці “Афганец”. Аднак, нягледзячы на тое, што раней Ступак не паважаў і недалюбліваў свайго саслужыўца, нават пасмейваўся з яго, бачыў яго недалёкасць, ён усё ж такі прымае прапанову Шпака і ідзе службыць у ахову да Самога, першага чалавека ў дзяржаве, што забяспечвала б яму і матэрыяльны дабрабыт, і здзяйсненне задуманага забойства. Такім чынам Ступак вырашае для сябе праблему “Як жыць?”, няхай пакуль і на нейкі час. Атрымліваецца, што спажывецкія каштоўнасці пачалі выходзіць на першы план, выціснуўшы каштоўнасці духоўныя.

На вайне людзі выконвалі загад, а ў мірным жыцці прыйшлося навучыцца адказваць за сябе і самастойна думаць. Ступаку падабалася, што ў войску не патрэбна было думаць, што армія вучыла дысцыплінаванасці і падпарадкаванасці, але там не вучылі жыць “па-за вайной”. І гэта раздражняла, бо камфортнае існаванне ў мірны час аказвалася былым вайскоўцам ужо не пад сілу. Вось і атрымлівалася, што лепш было б, відаць, загінуць, чым выжыць і вярнуцца дадому.

Адзін з герояў дакументальнай кнігі С. Алексіевіч “Цынкавыя хлопчыкі” ўспамінае наступнае: *Нас вучылі: застанеца жывым той, хто стрэліць першым. (...) я быў прывучаны страляць туды, куды нам загадаюць. Страляў, не шкадуючы нікога. Мог забіць дзіця*¹⁹. Магчыма, таму для іх слова забіваць усяго толькі азначала проста націснуць на курок.

Паступова з’яўляецца новы тып чалавека, народжанага Афганскай вайной, які становіцца непрыстасаваным да жыцця і якому неабходна навучыцца жыць па-новаму. Вайсковец-афганец не ўмее жыць у мірны час, для яго сям’я не з’яўляецца найвялікшай каштоўнасцю, па сутнасці, як і само жыццё. Ён пастаянна параўноўвае сваё сённяшняе існаванне з ваеннымі варункамі, як гэта адбываецца з быкаўскім Ступаком, у якога неаднойчы ўзнікае думка-асацыяцыя: ... *усё роўна, як*

¹⁸ Тамсама, с. 44.

¹⁹ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 269.

калісьці ў Афганістане²⁰. Адзначым, што да такіх людзей адносіць сябе і Ступак, прычым характарызуецца ён з рознага пункту погляду і адпаведна гэтаму называецца. Герой В.Быкава час ад часу называе сябе “запасніком-афганцам”, “беспрацоўным афганцам”, калі ж спатрэбіся зброя, то нават сярод базарнага натоўпу ён шукае *пэўны тып – маладога, засяроджанага ў сабе чалавека, можа “афганца” або “чачэнца”*²¹.

Папярэдняя літаратура, зрэшты, і само жыццё, не сутыкалася з такой з’явай, як наёмніцтва. Былі тыя, хто абараняў Айчыну, веру, партыйна-класавыя інтарэсы... На Афганскай вайне сярод воінаў-інтэрнацыяналістаў з’явіліся найміты, якія хацелі зарабіць на кватэру, большую, чым у суседа, дарагую машыну, мэблю, хацелі свабодна набыць пучэўку ў Сочы, да Чорнага мора, хацелі спазнаць свет, выпрабаваць сябе, адным словам, стаць першымі, заўважнымі ў грамадстве, якім было ўсё адно, хто пераможа. Менавіта яны пасля той вайны зрабілі непрыёмальны для нармальнага чалавека вывад: *шмат вайны на ўскрайках былой імперыі. Аказваецца, усюды патрэбны тыя, хто ўмее страляць. І плацяць лепш, чым нам плацілі ў Афгане. (...) Забіваць – таксама прафесія. Я – прафесіянал. Я раблю гэта лепш, чым што-небудзь іншае*²². Тым не менш, наёмнік усё ж усведамляе саромнасць падобнага прафесіяналізму. Набываючы чарговы білет “назад, на вайну”, яму важна ўсведамляць: бацькі будуць думаць, што ён недзе далёка працуе будаўніком.

Людзей у Афганістане найперш аб’ядноўвала не адна Радзіма, не адзіны, мала каму зразумелы інтэрнацыянальны абавязак, а страх, які “прымушаў” жыць і пасля вайны. Кажуць, існуе афганскае брацтва, аб’яднанае аднымі мэтамі і пытаннямі. Але герой С. Алексіевіч сцвярджае, што няма такога, ёсць толькі нейкая суполка, у членаў якой *адна праблема: пенсіі, кватэры, добрыя лякарствы, пратэзы, мэбля...*²³. Знікнуць гэтыя патрэбы, не стане і гэтага ўяўнага брацтва. Аднак усё ж кожны з іх баіцца, што ён мала зразумелы грамадству, моладзі, можа, нават і самому сабе, бо яны *быццам прыраўняны да ўдзельнікаў Вялікай Айчыннай вайны, але тыя Радзіму абаранялі, а мы? Мы як тыя немцы – так сказаў мне адзін хлопец*²⁴.

²⁰ В. Быкаў, *Афганец*, с. 16.

²¹ Тамсама, с. 31.

²² С. Алексіевіч, *Зачараваныя смерцю*. Пер. з рус. М. Гіля, Мінск 1993, с. 80.

²³ С. Алексіевіч, *Цынкавыя хлопчыкі*, с. 271.

²⁴ Тамсама.

“Афганцы”, адмежаваныя грамадствам, сталі і самі адмяжоўвацца ад людзей, родных. Успомнім Ступака, які жыве ў гаражы, праклінае жонку і, калі яму дрэнна, злуецца на дачку. У той жа час ён сам не жадае наладзіць з імі адносіны. Або радавы сам адкрыта зазначае: *Хто там са мной не быў, не бачыў, не перажыў – той мне ніхто*²⁵. Думаецца, гэтыя людзі самі не жадаюць навучыцца жыць без Афганістана. І дапамагчы ім у гэтым ніхто не зможа...

Тэма Афганскай вайны не знайшла належнага адлюстравання ў беларускай літаратуры па розных прычынах. Адной з іх, відавочна, з’яўляецца “прыблізная” праўда пра яе, “прыблізнае” яе асэнсаванне нашым грамадствам, што ўспрымаецца найперш як нешта рамантычнае, гераічнае і ў меншай ступені асацыіруецца з трагедыяй.

Вайна ў Афганістане наклалася па часе з працэсамі дэмакратызацыі, дэідэалагізацыі грамадства, пераасэнсавання мінулага. І гэта стала дадатковым выпрабаваннем для вайскоўцаў, пераважна маладых хлопцаў. Асобны чалавек адчуў сябе неабароненым, расчараваным у жыцці, нават адчуванне ўнутранай свабоды прынесла разгубленасць, бо цяпер адказнасць за яго жыццё неслі не ідэалагічныя каноны, партыйныя ўстаноўкі, не вайсковыя камандзіры, цяжар выбару стаў чалавеку не па плячы. Самым моцным стала жаданне забыцца на ўсё, выкінуць са свядомасці мінулае. Калі ж і гэта не атрымлівалася, то заставалася адно – працягваць ваяваць, цяпер ужо на любых войнах, да скону. Чалавек выносіў з вайны толькі “крайнасці” (прыстасавацца да ўмоў мірнага жыцця ці ісці туды, дзе ваявалі). “Сярэдзіна” не бачылася, не ўяўлялася і нават не мроілася. Навучыцца жыць з асэнсаваннем “сябе не на вайне” ўдавалася вельмі нямногім, гэта значыць у лепшым выпадку – прыстасавацца, патроху жыць, можа, нават па прынцыпу “мая хата з краю”, завесці сям’ю, гадаваць дзяцей. Але гэта прыблізны жыццёвы варыянт. Сапраўдная ж літаратура не мае права на прыблізнасць. Дыялектыка жыццёвай і мастацкай праўды творыцца як таямніца мастацтва слова, абавязковым падмуркам якой выступаюць усе нюансы праўды пра чалавека. І яшчэ адна важная ўмова: творы афганскай тэматыкі не павінны пісацца “па падабенству”, арыентавацца на тэксты пра 1-ю Сусветную і Вялікую Айчынную войны, каб пазбегнуць пагрозы другаснасці.

Відавочна, што дакументальныя, мастацкія тэксты пра Афганскую вайну 1979–1989 гадоў утрымліваюць яшчэ адзін віток праўды пра чалавека.

²⁵ Тамсама.

S T R E S Z C Z E N I E

W artykule autorka zwraca uwagę na fakt, że białoruska proza o tematyce wojennej przeszła ewolucję – od bohaterskiego patosu po tragedię człowieka, ofiarę czasu wojny.

Szczególnie trafnie z perspektywy artystycznej autorka omawia problemy związane z przedstawieniem II wojny światowej. Podkreśla, że przedmiotem literatury jest także udział obywateli Białorusi w konfliktach zbrojnych i wojnach oraz ich losy w okresie powojennym. Dziesięcioletnia wojna w Afganistanie najbardziej wiarygodnie została przedstawiona w książce-dokumencie Swietłany Aleksijewicz „Cynkowiye malcziki”. W artykule analizą objęto także powieść „Afganiec” Wasilija Bykowa. Podkreślono destrukcyjny wpływ „międzynarodowej powinności”.

S U M M A R Y

In the article its author emphasizes the fact that Belarusian prose devoted to war has undergone evolution from heroic pathos to tragedy of man – a victim of the post-war period.

The problems connected with the presentation of World War II have been described in a relevant way. The participation of Belarusian citizens in armed conflicts and their life in post-war period have also been described in literature. Ten year long war in Afghanistan has been presented in the most accurate way in Svetlana Aleksijevich's book "Tsinkoviye malchiki". In the article the author also analyzes the novel "Afganets" by Vasiliy Bykov. He emphasizes destructive influence of "international debt".

Мария Полякова
Катовице

“Интимный дневник” Сергея Ковалева на фоне современной порнотопии

На рубеже веков многие люди науки и искусства пытаются проанализировать и описать состояние современного социума. Зачастую последние поколения характеризуются как потребительское общество. Это находит отражение не только в обыденной, бытовой жизни людей, но и в интимных сферах. Личные отношения, подход к таким темам как секс, эротика или порнография приобретают черты, типичные для консументского мира. Интересно, что в порнографии – пожалуй, в одном из самых крайних проявлений восприятия интимных отношений как продукта – эти отношения четко просматриваются, естественно, в большом упрощении. Так, Леонид Ионин, один из известных социологов и философов, писал в своей работе: [...] *восприятие порнографии или, точнее, восприятие тех или иных изображаемых и описываемых фактов как порнографии меняется во времени, меняется с изменением социального контекста*¹.

Принимая во внимание основные черты потребительского общества, можно сделать вывод, что интим в наше время стал своеобразным продуктом, ведь нельзя не заметить, как личная жизнь все большего количества людей, сексуальные отношения становятся чаще и чаще темами публичных разговоров в массмедиях, Интернете. Эротика же и даже “мягкая” порнография – это уже обычный элемент

¹ Леонид Ионин, *Укрощенная эротика*, “Человек” 1992, № 3. Доступно на <http://www.aqarum.ru/psih/psex/ps8.html>, дата доступа 15.08.2011.

многих реклам. Такой подход во многом повлиял на жизнь нескольких поколений, в значительной степени меняя смысл слов “личный” и “интимный”, а понятия сокровенность, задушевность, некогда тесно связанные с ними по значению, настолько, как кажется, устарели, что воспринимаются как реликтовые понятия. Это в некоторой степени отражено в исследованиях Стивена Маркуса², который сравнивал порнографию семидесятых годов прошлого столетия с порнографией викторианской эпохи – времени воздержания и ограничений. В своей работе исследователь предложил термин порнотопия, который обозначает соединение определенных черт порнографии и своеобразных идей утопии:

[...] порнотопия отражает в преувеличенном ли, в искаженном ли виде – социальные обстоятельства своего времени. [...] В нынешнее время, в эпоху экономики, ориентированной на максимальное потребление, порнотопия – это воплощение совершенного, т.е. мгновенного, бесконечного и постоянного потребления.

Если бы со всеми человеческими потребностями оказалось бы так же, как в порнографии с половой потребностью, то это был бы рай для производителей и продавцов. В порнотопии сексуальная потребность – единственная потребность, а сексуальность – универсальный товар – единственное, что потребляют порнотопийцы, причем потребляют безостановочно. Поэтому порнотопию можно рассматривать как идеальный тип потребительского общества. Современная порнография соответствует современным социоэкономическим отношениям на Западе³.

Итак, в порнотопии, где все является объектом продукции и потребления, искусство тоже не может не измениться, становясь также продуктом в мире массовой культуры. Крайним примером этого может послужить возникшее явление китч – понятие, определяющее псевдоискусство, опошляющее и занижающее значение и смысл эстетических ценностей, элитного, так называемого “высокого” мастерства. Одним из интересных примеров пьесы, в которой драматург изображает данные тенденции, является произведение «Интимный дневник»⁴ Сергея Ковалева.

² Здесь мы имеем в виду прежде всего работу: Steven Markus, *Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*, Frankfurt 1979.

³ См. подробнее в работе Леонида Ионина: *Укрощенная эротика*, “Человек” 1992, № 3.

⁴ Пьеса опубликована в 2009 г. в журнале “Дзесьлоў”, № 2, в этом же году поставлена в Республиканском театре белорусской драматургии реж. Виталием Борковским.

«Интимный дневник» – это одна из очень немногих пьес автора, в которой он представил современное общество, причем, как подчеркивает сам драматург, прежде всего его интересовал образ литературных кругов. Это обуславливается, по словам Ковалева, не только собственным опытом и наблюдениями именно за этой средой, но и желанием создать пьесу, в которой бы естественно звучал белорусский язык⁵: *Калі Трышчан ды Іжота размаўляюць па-беларуску – гэта зразумелы для ўсіх элемент гульні, стылізацыі. Калі ж нейкі наркаман размаўляе па-беларуску – у гэта цяжка паверыць. Таму і было выбрана літаратурнае асяроддзе, у якім наша мова гучыць натуральна*⁶.

Пьеса выразительно делится на две части: первая история происходит в начале века – в 1915 году в Крыму – случай из жизни великого белорусского поэта Максима Богдановича, а вторая – в наши дни в редакции минского литературного журнала. Это подчеркивает разницу не только между иными типами общества, но и прежде всего демонстрирует контраст в отношениях между людьми двух эпох, в том числе и интимных: *Напэўна, гэта самая нязвыклая мая п’еса, створанная на небяспечнай мяжы добрага густу і банальнай пошласці, узнёслай эротыкі і парнаграфіі. Мне ўяўляецца метафізічны дыялог паміж нашым цынічным часам і рамантычным часам паэта, паляроідны партрэт майго пакалення на фоне пажоўклых фотаздымкаў з музейнага альбома...*⁷

При поверхностном анализе можно было бы предположить, что темой пьесы является актуальная дискуссия вокруг найденных записок Максима Богдановича, где поэт описывает натуралистическим способом свои физиологические реакции во время интимных отношений с женщиной. Здесь необходимо отметить, что эти краткие по форме записи не были литературно обработаны автором, а следовательно не предназначались им для публичного рассмотрения. Однако, несмотря на это, до сих пор ученые и литераторы спорят о том, должен ли этот “дневник” увидеть свет или все-таки нужно оказать уважение к личной жизни писателя и не выносить на широкую публику подробности интимных переживаний поэта. Так, например, в дискуссии молодых

⁵ Отметим, что Сергей Ковалев является на данный момент одним из немногих драматургов, пишущих свои произведения по-белорусски.

⁶ Из интервью Ольги Барабанщковой с Сергеем Ковалевым: *Драматург на Парнасе?* “Настаўніцкая газета” за 20.03.2004, (в:) *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва*, ред. А. Лиопа, А. Баровец, Минск 2009, с. 396.

⁷ Сергей Ковалев, *Пасля гісторыі, або практыкаванні ў свабодзе*. Предисловие к сборнику пьес *Сёстры Псіхей*, Мінк 2011, с. 11.

литераторов с известным историком Виталием Скалабаном появляется следующее мнение:

С. Патаранский. А какое, по вашему мнению, должно пройти время, чтобы печатать дневники автора? Ведь “Интимный дневник” Максима Богдановича до сих пор не напечатан.

В. Скалабан. Конкретное время никто не определит. Жаль, что дневник Богдановича до сих пор не напечатан. Институт литературы мог включить этот документ в Полное собрание сочинений Богдановича. Я на последнем “круглом столе” по вопросам текстологии предложил, чтобы Институт литературы вместе с музеем Богдановича издали этот документ факсимильно. Можно пригласить хорошего художника, чтобы тот проиллюстрировал. И вопрос был бы закрыт. Еще и деньги можно было бы заработать – на издание книжек наших молодых талантов.

Л. Рублевская. Но ведь дневник, не предназначавшийся для печати, – это слишком интимно... Все равно что печатать историю болезни.

В. Скалабан. В случае с Богдановичем – да...⁸

Однако на конференции, прошедшей в апреле этого года и посвященной 120-летию со дня рождения Максима Богдановича, писатель и краевед Михаил Козловский высказался категорически против публикации “Интимного дневника” поэта: *Наша грамадства пакуль не падрыхтавана да такой інфармацыі, і будзе яе смакаваць, а я б гэтага не хацеў*⁹. Схожая точка зрения, как кажется, присуща и Сергею Ковалеву, который вкладывает в уста героя своей пьесы следующие слова:

Мы абураліся жаданнем супрацоўнікаў музея прыўлашчыць Багдановічаву спадчыну, увясці цензуру... Слушна абураліся. Але калі я сядзеў на экзамене, слухаў адказы студэнтаў, я раптам уявіў, як яны, такія вось Гануські, будуць чытаць інтымны дзённік Багдановіча і якія камэнтары яны будуць даваць... Нешта ўва мне зламалася... Знікла пэўнасць... (Цвёрда.) Карацей, я таксама супраць публікацыі дзённіка¹⁰.

Выше мы уже отметили, что интерпретировать пьесу только как дискуссию вокруг издания дневника, а скорее даже личных записок

⁸ Из дискуссии-интервью, опубликованной Людмилой Рублевской, *Блеск и нищета архивов имен*, “Советская Белоруссия” за 05.01.2007. Доступно на <http://pda.sb.by/post/56010/>. Дата доступа 15.08.2011.

⁹ Из описания конференции в Молодеченской центральной библиотеки им. М. Богдановича. Доступно на <http://molib.iatp.by/index.php?page=news&n=8>. Дата доступа 15.08.2011.

¹⁰ Здесь и далее цитирую по: Сергей Кавалёв, *Интымны дзённік*, (в:) *Сёстры Псіхеі*, Мінск 2011, с. 154.

Богдановича, нельзя, это подтверждает и сам Ковалев: *«Інтимны дзёння» найпрасцей прачытаць як п'есу-дыскусію паміж прыхільнікамі публікацыі эратычнага дзёння Максіма Багдановіча і праціўнікамі такой публікацыі. Але калі змест п'есы вычэрпваўся толькі гэтай праблемай, не варта было б яе пісаць*¹¹.

Вне сомнений, первая история, рассказывающая о курортном романе известного поэта и вторая, построенная вокруг рассуждений об издании записок Богдановича, помогают автору показать, насколько изменился подход к интимным сферам жизни людей, раскрыть перемены, произошедшие в восприятии “личного” и “сокровенного”. Для этого в каждой истории выступает по шесть героев, которые образуют своего рода пары, что подчеркнуто их возрастом:

Максим, поэт, 23 года и Петра, литературный критик;
 Стыля, крымский художник, любитель выпить, около 30 и Лявон, модный прозаик;
 Клава, курортница, 28 лет и Калиса, художник-дизайнер;
 Вольга, младшая сестра Клавы, 20 лет и Вероника, журналистка;
 Дарья Тимофеевна, хозяйка пансиона, более 50 и Ядвига Антоновна, корректор;
 Салтыков, муж Клавы, служащий банка, более 30 и Макс, издатель и бизнесмен, встречается с Калисой

Кроме общего возраста персонажей, драматург в авторских ремарках отмечает:

Абедзве гісторыі разыгрываюць тыя самыя шэсць акцёраў адпаведнага веку. У канцы спектакля частка акцёраў выходзіць на паклон у строях герояў першай гісторыі, частка – у строях герояў другой, што дапамагае глядачу звязаць дзве гісторыі ў адно цэлае пад назвай “Інтымны дзёння” (104).

Именно поэтому интересным и, как кажется, раскрывающим особенности изменений в обществе, произошедшие за сто лет, и прежде всего в отношении к интиму и личной жизни, является рассмотрение перемен в героях «Интимного дневника».

Первыми персонажами, которых мы рассмотрим, являются Дарья Тимофеевна и Ядвига Антоновна. Здесь за кажущимся сходством: обе женщины одного возраста похоже комментируют нравы молодых героев, современность, кроется огромная разница в подходе к понятиям

¹¹ Сяргей Кавалёў, *Пасля гісторыі, або практыкаванні ў свабодзе...*, с. 11.

чести, достоинства – ценностям, которые в современном мире вызывают чаще всего циничную насмешку. Так, Дарья Тимофеевна отдает Максиму, решившему уехать из пансионата раньше срока, деньги за неделю:

Бярыще, бярыще. У дарозе спатрэбяцца. Вы – студэнт, чалавек бедны, а я – дама з гонарам, муж мой быў гвардзейскім афіцэрам. Мне чужыя грошы не патрэбны (Прымушае Максіма забраць грошы) (130).

У Ядвиги Антоновны, одинокой женщины, воспитывающей дочь-студентку, подход к денежному вопросу совершенно другой: она выкрадывает дневник Богдановича из сейфа редакции и продает его Максиму:

Дзе мне, адзінокай маці, узяць такія грошы?.. Нехта раскажаў Максу пра выпадак з Ганусьей. Ён прыехаў да мяне і прапанаваў грошы на навучанне дачка ўзамен за дзённік. Хіба я магла адмовіцца? (164)

Героиню совершенно не интересует философско-этическая сторона происходящего, настолько она сосредоточена на материально-бытовой сфере, однако в пьесе, как кажется, у остальных персонажей такое поведение не вызывает особого осуждения:

Пётра: [...] вас, як ужо казаў, я не звольню. (Па-філасофску). Сталася тое, што мусіла стацца. Можаце ісці, Ядзвіга Антоноўна (164–165).

Такая реакция молодого человека доказывает бесполезность и бессмысленность вообще вспоминать о чести и достоинстве. В современном мире такой поступок не кажется чем-то из ряда вон выходящим, даже наоборот, каждый по-своему может объяснить кражу и даже сочувствовать одинокой женщине. С Ядвигой Антоновной тесно связывается косвенная героиня – ее дочь Гануся. Девушка в пьесе является своеобразным собирательным персонажем, который олицетворяет собой современную студенческую молодежь, для которой искусство, литература, учеба – нечто совершенно не нужное. Кроме этого, судя по тому, как Гануся, зная, насколько тяжело матери одной зарабатывать на них двоих, даже не старается удержаться на дневном отделении, можно сделать вывод и о ее внутреннем облике:

Пётра: [...] Тое, што сарамлівая Ганусенька спісвала на экзамене – гэта паўбяды. Тое, што паводле яе слоў паэма Янкі Купалы “Курган” пачынаецца словамі “Паміж пяскоў Егіпецкай зямлі...”, – таксама яшчэ не катастрофа. Але абмяркоўваць з сяброўкай у час лекцыі сексуальныя здольнасці прафесара на першай лаўцы – гэта ўжо занадта! (152–153)

Гануся, естественно, получает двойку без возможности пересдачи и именно это вынуждает мать – Ядвигу Антоновну – к краже и продаже дневника Богдановича, чтобы все-таки обеспечить дочери высшее образование. Однако в вышеприведенной цитате обращает на себя внимание не столько факт невежества студентки, сколько ее поведение и темы разговоров во время занятий. И, если Петра и профессора открытое обсуждение тем секса возмущает, то Вероника подходит к этому как к чему-то совершенно нормальному:

Вераніка: Ядзвіга Антоноўна такая смешная. Апякуецца дачкой, як дарэвалюцыйнай гімназісткай. А Гануся – сучасная, эмансипаваная дзяўчына. Неяк у рэдакцыі, без маці, яна расказвала нам з Калісай пра твайго Паўла Сямёнавіча.

Пётра: Спадабаліся ягоныя лекцыі?

Вераніка: Дзе там. Прафесар так павольна гаворыць, што студэнткі не могуць даўмецца, як ён займаецца сексам. “Мусіць, адзін штуршок у мінуту”, – падсумавала Гануся (145).

Действительно, если принять во внимание то, что в окружающем мире секс и соответствующие откровенные изображения никого уже не удивляют, то поведение людей, которых все-таки смущает такая тематика, должно выглядеть смешным и непонятным. Именно так представляется конфронтация Ядвиги Антоновны и Лявона, который не только пишет свое автобиографическое произведение, можно сказать, в порно-жанре, но даже сохраняет настоящие имена и фамилии героинь:

Лявон: [...] герой ёсць – я. Астатнія ўсе – гераіні. І назва клёвая: “Я і мятлушкі. З прыватнага жыцця Лявона К.” [...]

Ядзвіга Антоноўна: [...] Можаче з мяне смяяцца, называць мяне старамодной, але за некаторыя публікацыі ў нашым часопісе мне сорамна. [...]

Я спадзяюся, Лёня, за ваш раман мне не давядзецца чырванець?

Лявон: Не спадзявайцеся, Ядзвіга Антоноўна: давядзецца ды яшчэ як. [...] імёны і прозвішчы гераінь – сапраўдныя.

Ядзвіга Антоноўна (не верыць): Як сапраўдныя? (Запытальна глядзіць на Лявона).

Лявон: Клaryса праўду кажа. Раман дакументальны. У гэтым ягоная ўнікальнасць. [...]

Ядзвіга Антоноўна (з жахам): Але ж гэта...амаральна. Якая ж гэта літаратура?

Лявон: Шчырая літаратура. А ўявіце, колькі ў майго рамана будзе чытачоў. Усе, пра каго напісана, – раз. Іхнія сябры і знаёмыя – два. І ўрэшце прачытаюць усе астатнія, каб пераканацца, што пра іх нічога не напісана... (137–140)

Этот диалог показывает не только то, что практически все табу и нравственные нормы в современном обществе уже отпали, что частная, интимная жизнь легко становится достоянием широкой публики, но затрагивает и интересную проблему состояния литературы:

Пётра: Сусветная літаратура даўно прайшла праз этап эксібіцыянізму і прылюднага аўтарскага самараспранання... [...] Што да сексуальных сцэнаў – гэта проста агульнае месца, сваеасаблівы код, па якім пазнаецца прыналежнасць тэксту да сучаснай літаратуры. Раней чытач такія сцэны нецярпліва вышукваў, цяпер – абьякава прамінае, як літаратурны штамп (140).

Здесь необходимо отметить, что в литературе, тем или иным образом, отражаются тенденции, процессы, уже устоявшиеся изменения в окружающем мире. Из вышеприведенного высказывания следует, что в принципе интим или секс перестали быть темами личными, сокровенными. Более того, тот, кто не перешел эту границу, чаще всего становится объектом циничных насмешек, как в случае с Ядвигой Антоновой.

Совершенно по-другому выглядят отношения героев из первой истории: здесь, например, Стыля – любитель выпить и соблазнитель приезжих женщин, постоянно пристыживается за свой образ жизни Дарьей Тимофеевной. Художник, несмотря на богатый опыт героя-любовника, не позволяет себе вдаваться в какие-либо подробности своих связей. Более того, в его рассуждениях на тему Клавы и Вольги нет ни цинизма, ни вульгарности:

Стыля: [...] калі задумацца, усё заканамерна. Цікаўнага да жыцця маладога паэта прыцягвае яскрава выяўленая жаночкасць, а стомленага жыццём мастака – дзявочая нявіннасць. (Рашуча). Аднак досыць пра гэта. Спадзяюся, кожны з нас захавае ў таямніцы сябрава прызнанне?

Максім: Вядома! Слово гонару! (109)

Тем более невинно и даже наивно в сравнении с современными реалиями выглядят отношения Максима – поэта-романтика – и Клавы. Молодого человека мучает то, что его возлюбленная – замужняя женщина, но он уступает своей и ее страсти. Это приводит к роману, который любовники стараются скрыть, хотя отметим, что оба они находятся в Крыму на лечении от туберкулеза и оба понимают, что эта неожиданная любовь может быть последней в их жизни. Своеобразным контрастом здесь является Вольга – студентка медицинского института. Ее некоторые высказывания, поведение кажутся слишком жесткими и не соответствующими общей атмосфере. Она, с одной стороны,

осуждает старшую сестру, а с другой – ревнует ее к Максиму. Так, например, Вольга, незамеченная целующимися Максимом и Клавой, начинает им читать из учебника анатомии:

Калі самец заўважае самку, яго арганізм выдзяляе дадатковы бялок, які трапляе ў мозг. Мозг адразу накіроўвае сігнал да палавога органа, што выклікае з’яву гэтак званай эрэкцыі... [...] Адпаведна ў арганізме самкі, калі яна прагне стасунку з самцом, выдзяляецца спецыяльная вільгаць... (119)

Такое дословное описание физиологических процессов вызывает обескураженность, чувство стыда и неловкости у Максима и рассерженность у Клавы. Однако Вольга, эпатируя своим цинизмом в отношении поэзии и подходом к теме любви, сводя ее к физиологии, в конечном итоге все-таки проявляется как человек чувствительный, заботливый и даже не лишенный романтизма:

Вольга: [...] (З бодем) Няўжо вы не зразумелі, што вы – апошнія каханне ў яе жыцці? Апошняя, хаця і недазволена, радасць, апошні цёплы восеньскі дзень перад вечнай зімой... (Замаўкае) (131).

Эта реакция девушки была вызвана высказыванием Максима, сомневающегося в чувствах Клавы, которая попросила его не встречаться больше, чтобы не ранить приехавшего к ней мужа:

Максім: [...] вы мелі рацыю. Усе нашыя высокія пачуцці можна звесці да простага фізіялогіі. Дарэчы, я пад вашым уплывам нават паспрабаваў апісаць усе свае адчуванні натуралістычным метадам. Але неяк няўдала. (Вінавата ўсміхаецца). Кепскі з мяне натураліст (131).

Своеобразная попытка драматурга объяснить появление записок Богдановича показывает прежде всего подход молодого человека к своей личной жизни, к собственным интимным переживаниям и их роль в творчестве поэта. Примечательным в этом отношении является диалог между Клавой и Максимом:

Клава: Я вырасла ў мяшчанскім асяроддзі, і ў мяне ніколі не было знаёмых паэтаў. Але, калі я чытала Севяраніна, Блока, Ясеніна, мне заўсёды здавалася, што гэта вельмі небяспечныя людзі.

Максім (здзіўлена): Чаму небяспечныя?

Клава: Бо яны кожную падзею, выпадак, сустрэчу ператвараюць у літаратуру. Здаецца, у іхнім жыцці няма нічога свайго, асабістага. Усё навокол – толькі тэма для вершаў. Вось мы расстанемся, і ты таксама напішаш пра мяне вершык? [...]

Максім: Так... Калі ты дазволіш (118–119).

Изображение личных, интимных ощущений названными поэтами и одним из современных писателей, приведенное во второй истории, углубляет контраст и просто шокирует:

Вось упэўненая жылістая рука гладзіць ейныя лыткі, клубы, потым мокрае прамежжа. Сярэдні палец трапляе ў вільготную похву й казыча, казыча, казыча. Жанчына знемагае і пакутуе ад унутраной гарачыні, цяжка дышае, трымаючыся за халодныя поручні ложка. Раптам заўважае, што нехта сядзе ёй на грудзі так, што яе галава апынаецца паміж потных валасатых ног нахабнага вершніка. Да ейных вуснаў дакранаецца нешта пругкае й цёплае. [...] (138)

Такая конфронтация чувственно-романтического восприятия интима, выраженного в особе Богдановича и современных авторов, сосредотачивающих внимание прежде всего на физиологических подробностях, не может не отражать изменившихся норм, социальных отношений. В мире Максима нет места потребительскому характеру связи с женщиной, как в порнотопии лявонов и ганусек нет места сокровенности и задушевности. Секс, ставший своеобразным продуктом в современном обществе, обнаженные тела, постоянно появляющиеся в телевидении, Интернет, позволяющий быстро и легко получить доступ к эротике и порнографии, стерли, как кажется, бесповоротно чистоту, возвышенность в чувствах, превращая их в китч. Пьеса «Интимный дневник» Сергея Ковалева не только показывает в сравнении изменившиеся ценности, человеческие отношения, она вся проникнута ностальгией и тоской по ушедшему романтизму. Именно поэтому хочется закончить эти рассуждения последними строками стихотворения Максима Богдановича, а вместе с тем и последними словами произведения Сергея Ковалева:

Хто мы такія?
Толькі падарожныя, – папутнікі сярод нябёс.
Нашто ж на зямлі
Сваркі і звадкі, боль і горыч,
Калі ўсе мы разам ляцім
Да зор?

STRESZCZENIE

Autor artykułu omawia obraz współczesnego społeczeństwa przedstawiony w utworze Siergieja Kowalowa „Dziennik intymny”. Rozważania oparto na analizie formy utworu i cech jego bohaterów, które pokazują konflikt między dwoma epokami – początkiem XX wieku i współczesnością. Analiza odrzuca pornotopię jako zjawisko socjologiczne wskazując na specyficzne cechy relacji intymnych między ludźmi różnych epok.

SUMMARY

In the article the picture of modern society described in Sergey Kovalev's "Secret Diary" is discussed. Reflexions are based on the analysis of the form of the work and the characters' features which show the confrontation of two epochs – the beginning of the 20th century and the present day. The analysis rejects sociological phenomenon of pornotopy revealing specific features of intimate relations between people of different times.

Віялета Нікіцюк-Пэрковска

Беласток

Тэма Вільні ў творчасці Наталлі Арсенневай і Казіміры Іллаковіч

Ці можа быць штосьці мілейшым чалавеку за родны кут – дзе ён нарадзіўся, узрастаў, перажываў свае радасці і трывогі дзіцячай і юначай пары? Не дзіва, што думкі паэта, асабліва калі ён на чужыне, ірвуцца з нязведанай сілай да роднай зямлі і даюць яму найвышэйшыя моманты натхнення і творчасці! Прадметам паэзіі з’яўляецца ў славян часта тое, што найбольш захоплівае пачуццё і ўяўленне паэта – родны кут.

Тэма Вільні ў міжваенную пару не новая ні для польскай, ні для беларускай паэзіі. У польскую літаратуру горад Гедыміна ўпісаў найперш Ян Каханоўскі, потым – Адам Міцкевіч, Вітальд Гулевіч, Чэслаў Мілаш і многія іншыя. У беларускай паэзіі Вільня апета ў творах Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Уладзіміра Жылкі, Максіма Танка і шэрагу сучасных паэтаў.

Для паэзіі 20–30-х гадоў XX стагоддзя характэрным было апісанне Вільні як вобразы маці або самой Радзімы. Вільня ў беларускай, як і ў польскай паэзіі – звычайна прыгожая, прывабная ў любую пару часу. Асаблівай ўвагі заслугоўваюць творчыя стасункі з Вільняй двюх паэтэс: Наталлі Арсенневай (1903–1997) і Казіміры Іллаковіч (1892–1983). Для абедзвюх Вільня была горадам, дзе прайшло іх дзяцінства і які па розных прычынах прыйшлося ім пакінуць і ніколі туды ўжо не вярнуцца настала.

Выдатная беларуская эміграцыйная паэтэса Наталля Арсеннева, аўтарка верша “Малітва”, цяперашняга неафіцыйнага гімна Беларусі, зусім яшчэ маладою, разам з мужам, афіцэрам польскай арміі, аказ-

ваецца ў 1922 годзе ў Польшчы. На гэты час яна ўжо вядомая ў беларускіх літаратурных колах, і двума гадамі раней дэбютавала ў “Нашай Ніве”. Вершы яе друкаваліся таксама ў “Нашай думцы”, “Беларускіх ведамасцях”, “Маладым жыцці”, “Крыніцы”, “Нашым шляху”, “Студэнцкай моладзі ў беларускім руху”, “Беларускім зване”, “Нашай будучыні”, “Студэнцкай думцы”, “Сялянскай ніве” і іншых выданнях. На літаратурную дзейнасць багаславіў сваю вучаніцу сам будучы класік беларускай літаратуры Максім Гарэцкі, на той час настаўнік Беларускай гімназіі ў Вільні, якому юная Наталля адважылася паказаць свае вершы.

Наталля Арсеннева жыла ў Польшчы па 1938 год. Увесь гэты час яна не забывала пра сваю радзіму і любімую Вільню. Амаль кожны з яе вершаў успрымаецца як своеасаблівая формула выяўлення любові да роднага краю – Бацькаўшчыны-Беларусі і яе жыхароў. Куды б жыццё пазней ні кінула паэтэсу, у якіх бы мясцінах, краінах ёй ні наканавана было апынуцца, яе сэрца заўсёды знаходзілася на радзіме свайго дзяцінства. Вершы Наталлі Арсенневай гучаць гімнам дарагім краявідам Айчыны¹.

У Польшчы ў гэты ж час жыве і творча працуе яшчэ адна жыхарка Вільні – Казіміра Іллаковіч, між іншым, унучка аднаго з заснавальнікаў віленскага Таварыства філаматаў, сябра Адама Міцкевіча, паэта Тамаша Зана. Паэтэсы, Наталля і Казіміра, што цалкам верагодна, маглі ведаць адна пра другую і нават быць знаёмымі асабіста.

Казіміра Іллаковіч, ці проста – Ілла, яе творчы псеўданім і як яе называлі блізкія і знаёмыя, перакладчык і асабісты сакратар Іосіфа Пілсудскага, з’яўляецца аўтаркай больш чым 30 зборнікаў паэзіі. Творчасць К. Іллаковіч надзвычай цесна звязана з біяграфіяй самой паэтэсы. Беднае дзяцінства, ранняе сіроцтва, маладосць, праведзеныя на крэсавай вёсцы – усё гэта знайшло сваё адлюстраванне ў яе творчасці. Як пісаў Ян Ратайчак: *z utworów Iłakowiczówny dość wiernie można odczytać bieg jej życia, miejsca, w których bywała, ludzi, z którymi się spotykała, dlatego też często podmiot liryczny, występujący w jej wierszach, można skojarzyć z postacią samej autorki*².

Н. Арсеннева па волі лёсу большую частку сваіх дзён змушана правяла на эміграцыі. Зразумела, жыццё па-за радзімай не было лёгкім.

¹ Л. Савік, *Жывем айчынай мы. Наталля Арсеннева 1903–1997*, [y:] Л. Савік, *Пакаліканьня, Літаратура беларускага замежжя*, Мінск 2001, с. 44–45.

² J. Ratajczak, *Posłowie*, [w:] K. Iłakowiczówna, *Poezje*, Białystok 1996, s. 2.

Чужыны яна ніколі не прымала з любоўю і, нягледзячы на шматлікія цяжкасці, паэтэса ўсё сваё жыццё служыла айчыне беларускім словам. Ніколі не забывала яна пра родны край. Не магла дыхаць паветрам Айчыны, але марамі была на Беларусі заўсёды, уласна сама несла ў сабе Беларусь. Дакладна адзначае Ян Чыквін: *Асноўнай тэмай Наталлі Арсенневай стаецца жыццё лірычнага “я” ва ўяўленай айчыне. Тое жыццё паэтэса любіць проста дзеля самога жыцця, у шматстайных яго праявах знаходзячы крыніцу чалавечай радасці і творчай інспірацыі*³.

У творчай спадчыне Арсенневай, як і Іллаковіч, ёсць шмат вершаў, ужо сама назва якіх сведчыць аб тым, што яны прысвечаны любімай зямлі. Тут, як прыклад, можна прывесці верш “Край”, напісаны ў 1924 годзе і змешчаны ў першай кнізе Н. Арсенневай “Пад сінім небам”:

Сэрца імкнецца
Ў край, што яшчэ прыгажэйшым здаецца,
Сумны, а родны ізноў.

Сонца там росы усьмешкаю сушыць,
Вечер там кветкі ласкае, варушыць,
Кветкі ў шырокіх лугох.

Хвойкаў там шумам шумяць верхавіны,
Дзіўна-жахліва трапечуць асіны,
Ў цёмных, зялёных барох...

Бор там... Магутныя сосны-асілікі,
Белы бярэзьнік, высокі ды хілікі
Ягаднік, мох між сасон...⁴

Пачуццё любові да радзімы, туга па дарагіх краявідах нараджае радкі, у якіх, здавалася б, самыя звычайныя з’явы набываюць арэол выключнасці. Апынуўшыся на чужыне, маладая паэтэса ў сваіх малях вандруе па родных мясцінах, зачараваная іх незвычайнай прыгажосцю. Адсюль, з не такой і далёкай Польшчы, айчына паўстае перад ёй зямлёй абетаванай. Надзвычай выразна гучаць у вершы два апошнія

³ Я. Чыквін, *Між Вільняй і Рочэстэрам (Творчасць Наталлі Арсенневай)*, (у:) *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 42.

⁴ Н. Арсеннева, *Пад сінім небам*, Вільня 1927, с. 9.

радкі, якія ўспрымаюцца, як своеасаблівая прысяга паэтэсы ў вернасці Беларусі: (...) *сэрца цябе не забудзе ніколі, / Родны мой край!*⁵

Лірычная гераіня Арсенневай, як у вершы “Лятуценні”, часта пераносіцца ў краіну сваіх нарадзінаў, якая *сьніцца мне ночнай часінай*⁶. На Радзіме *блакітнае неба, цьмянае сонца ціхое, пралескі*. Апісанню роднага краю ўласціва надзвычайная цеплыня. Аўтарка многа разоў карыстаецца словам “наш”, з чаго вынікае, што яна ўнутрана зрошчаная з Вільняй на ўсё сваё жыццё.

Казіміра Іллаковіч рана засталася зусім адна, што ў значнай ступені вызначыла два матывы ў яе творчасці – ранняя роства з маці і родная Вільня. Найбольш літвінскімі матывамі прасякнуты яе зборнікі “Popiół i perły” (1930), “Ballady bohaterские” (1934) і “Słowik litewski” (1936). Асабліва відавочна гэтыя матывы выяўляюцца, калі ў назву верша выносяцца тапаграфічныя рэаліі: “Do Wilna”, “Kamienie wileńskie”, “Do Litwy”, “Wilno – 1549”. Спосаб паказу Вільні ў вершах Іллы зусім іншы, чым у яе сучаснікаў. Няма тут захаплення архітэктурнымі асаблівасцямі горада. У яе вершах Вільня паказана праз прызму цяжкай сямейнай сітуацыі, якая выяўляецца праз беднасць, нястачу, хваробу маці:

O miasto, twoje mury dziecku nie były przychylnie!
Pamiętam nędzę srogą na jakimś poddaszu w Wilnie
i ciężką matki chorobę, i nudne gderanie niańki,
i cerkwi nad miastem kopuły jak kolorowe bańki,
generalskie srogie wąsiska, kozackie czerwone lampasy...
...Surowe, ubogie dzieciństwo, dalekie, dalekie czasy...⁷

Сіроцтва, бяда – гэтыя словы найбольш трапна апісваюць дзяцінства паэтэсы. Хвароба маці і нянька выклікаюць у Іллы вобраз дому, у якім ніколі яна не спазнала сямейнай цеплыні, шчаслівай бесклапотнасці маленства. Успамінаючы дзяцінства, Іллаковіч карыстаецца словамі *dalekie, dalekie czasy*. Гэтым паўторам слоў паэтэса, здаецца, хоча яшчэ больш аддаліць той цяжкі для яе перыяд жыцця, але тым самым якраз набліжае яго.

У вершы акрамя вобраза дому ўзнікае вобраз роднай Вільні, да якой Іллаковіч часта вяртаецца ў сваіх думках. Цяжкія абставіны і прыгажосць горада ўзаемадзейнічаюць, пераплятаюцца, саперні-

⁵ Тамсама, с. 12.

⁶ Н. Арсеннева, *Між берагамі*, Нью-Ёрк–Таронта 1979, с. 8.

⁷ К. Іллаковичówna, *Z głębi serca*, Warszawa 1928, s. 91.

чаюць. Вільня для Іллы – гэта і цэрквы з купаламі як *kolorowe bańki*, і касцёлы з высокімі вежамі, і навакольныя лясы са звярынай. Аднак яна прызнаецца: *Oglądam tylko widoki i czytam o tobie księgi*⁸. Такім чынам, нягледзячы на непрыхільнасць жыццёвых абставін, якімі суправаджаўся досыць кароткі час, праведзены ёю ў Вільні, паэтэса любіць родны горад, імкнецца як мага больш даведацца пра яго. Іллу вабіць слаўнае мінулае сталіцы колісь вялікай дзяржавы, што адкрываецца перад ёй дзякуючы найперш кнігам. Вільня вабіць яе сваёй таямнічасцю і ўпісанасцю ў яе ж лёс. Напрыканцы верша паэтэса гаворыць: *O Wilno nieznajome, o Wilno moje rodzone...*⁹

Вобраз Вільні, упрыгожанай чужоўнымі касцёламі і цэрквамі, стварае ў вершы “Восень у Вільні” (1921 г.) Н. Арсеннева:

Клёны апалі, і золата й хварбы
Крыюць зямлю дарагім дываном.
Поўныя жмені лістоў тых узяў-бы,
Восенскім сплёў-бы іх, пышным вянком.
Таюць аблогі ў небе высокім,
Хвалі туману над Вільняй стаяць.
Месца мярэсціцца ўнізе, далёка,
вежы касцёлаў у неба глядзяць,
цэркваў блішчаць залатыя галовы (...) ¹⁰

Арсеннева карыстаецца тут выразам: *хвалі туману над Вільняй стаяць* – гэтыя словы пазней, калі яна расстанецца з дарагім горадам, загучаць і як метафара: туман засланне Вільню, край стаецца недасяжным, паэтэса не можа яго пабачыць.

Айчына ў творчасці К. Іллаковіч заўсёды паказваецца як штосьці рухомае, нестабільнае. Апісваючы бацькаўшчыну, паэтэса часта карыстаецца эпітэтамі “*nie moja*”, “*wędrowną*”.

Ojczyzny mej wędrownej – rozwarte pokoje.
A wszystko w niej tak własne, a takie nie moje,
Wieczyście niespokojne, przejezdne, ruchome¹¹

Дык дзе ж айчына паэтэсы? Магчыма нават, што айчынай Ілла лічыць ўвесь свой жыццёвы шлях. І пры апісанні Айчыны Ілла,

⁸ Тамсама.

⁹ Тамсама.

¹⁰ А. Арсеннева, *Між берагамі*, с. 15.

¹¹ К. Iłakowiczówna, *Placzący ptak*, Warszawa 1927, s. 163.

відаць, невыпадкава карыстаецца процілеглымі словамі: *własne – nie moje*. Варта тут прывесці развагі Ч. Бараноўскай:

Łlakowiczówna na przeciągu całego swego życia zmieniła bardzo wiele miejsc zamieszkania, ale nie potrafiła odnaleźć innej ojczyzny oprócz tej, którą porzuciła, będąc jeszcze podlotkiem. Jednakże cały pejzaż, który pozostał gdzieś w niezmierzonej dali, na zawsze utkwiał w sercu poetki, która, ogarnięta nostalgią za krajem lat dzieciństwa, mogła w dowolnej chwili odmalować w swej wyobraźni przepiękne obrazy przyrody, domów i dworków, czyli ojczysty pejzaż ziemi litewskiej bądź łotewskiej¹².

У адным з вершаў лірычная гераіня ператвараецца ў вецер і пераносіцца ў знаёмую вымраеную краіну. Хоча быць зняволенай хатамі, дамамі, дварамі, затрыманай дахамі:

Chaty, w miesiącu jasne na wzgórzu pochyłem,
w sadach pod Kazimierzem, stare Wilna domy,
przelatuję nad wami z kurzawą i pyłem.
Chaty, domy i dwory, znajomym zapachem
owińcie mnie jak siatką, pochwyćcie w niewolę,
ogrodźcie mię ścianami, przytrzymajcie dachem¹³

Жыццё ў залатой клетцы здаецца гераіні лепшым, чым яе цяперашняя свабода. Паэтэсе надакучыла ўжо безупыннае блуканне па чужых краях:

Niech się za każdym podmuchem wichrowym nie latam,
niech się z każdym szatanem bezdroża nie bratam,
niech się wkorzenie w brzozę, żytem wrosnę w pole¹⁴

Лірычная гераіня, нібы марнатраўная дачка, імкнецца ў родныя мясціны, гатовая зліцца з прыродай, стаць часцінкай яе.

Сваеасаблівай візітоўкай кожнай краіны з'яўляецца найперш краявід. І агульнавядома, што горад Гедыміна Маці-прырода ўпрыгожыла вельмі шчодро. Горы, пагоркі, раўніны, лясы, паркі, рэкі, азёры, разнастайная расліннасць – усё гэта стварае непаўторна маляўнічы віленскі пейзаж.

¹² Cz. Baranowska, *Tematyka regionalna w poezji Kazimierzy Łlakowiczówny*, Wilno 2007, s. 33.

¹³ К. Łlakowiczówna, *Placzący ptak*, s. 163.

¹⁴ Тамсама.

Наталля Арсеннева хацела зразумець жывую душу прыроды, па магчымасці выправіць яе нібыта асіметрычныя з'явы, згарманізаваць і наблізіць іх да чалавека. Нават восень, ноч і вечар ужо ў раннім слоўным мастацтве паэткі мелі ў сабе зародкі станоўчага. Паэтка дэкаларуе сваю любоў да роднага краю праз захапленне някідкаю, дынамічнаю і рухомаю, у адрозненне ад паўднёвай, яркай, але статычнай прыроды¹⁵.

Тэма прыроды – класічная для літаратуры. І, здавалася б, ці магчыма сказаць аб ёй нешта такое, што сапраўды прыцягне ўвагу? Наталлі Арсенневай аказалася гэта па сілах. Яна не раз падкрэслівала, што беларускі віленскі краявід адпавядае яе характару, што яна з ім атаясамліваецца. *Захопленая хараством, чарамі прыроды, у гадах маёй ранняй творчасці асабліва, я не чулася ні самотнаю, ні сумнаю, ні няпэўнаю. У лесе, у палях, “пад сінім небам” я была спакойнаю і вольнай, як нідзе*¹⁶.

Пры тым прырода для Наталлі Арсенневай – гэта найперш восеньскія краявіды і восеньскія настроі. Яна і пачынала свой шлях як паэтка восені: першым, напісаным па-беларуску, быў якраз верш пра восень. Вобраз восені ад самых пачаткаў стаўся для яе найбліжэйшым і найлюбімым. Восень – пара сенажаці, збірання вяснова-летняга плёну, здзяйснення лёсу. Перадаючы хараство восені, паэтка не шкадуе фарбаў і адценняў:

Жоўтыя клёны, у фарбах асіны,
Грозьдзі крываваыя ў вещьці рабіны,
Сіняе неба... Ў начныя часіны
Дождж з дагараючых зор.
(...)
Восень, прыбраўшыся ў кроў і у сонца,
Ў золата – лісьце, ў жамчуг-валаконцы,
З ліры сваёй здабывае бяз конца
Струнаў глухі перабор.
(...)
Родзіцца песьня і ў небыт сплывае
Разам з лістамі, што клён абтрасае,
З сонцам, што ў чырвані дрэў дагарае,
З першаю кропляй дажджу...¹⁷

¹⁵ М. Мікуліч, *Мая песня – натхненне, жыцця майго чар... Паэзія Наталлі Арсенневай загоднебеларускага перыяду*, “Тэрмапілы” 2008, № 12, с. 345

¹⁶ Н. Арсеннева, *Аўтабіяграфічны нарыс*, [у:] Юрэвіч Лявон, *Беларуская мемуарыстыка на эміграцыі*, Нью-Ёрк 1999, с. 153.

¹⁷ Н. Арсеннева, *Пад сінім небам*, Вільня 1921, с. 35.

Блізкіх па настрою, духу, падобных гімнаў восені, прыродзе надзвычай шмат у першым зборніку Н. Арсенневай “Пад сінім небам”. Гэта вершы: “Крыніца”, “Пралескі”, “Васількі”, “Красавік”, “Май”, “На сенажаці”, “У лесе”, “Вячэрні абразок” і інш. Н. Арсеннева натхнёна апявае прыгажосць і хараство сваёй радзімы. Галоўным пачуццём другога зборніка паэтэсы – “Жоўтая восень” – таксама з’яўляецца замілаванне роднымі краявідамі. Н. Арсеннева, здаецца, была прасякнута рухам прыроды, зменамі ў ёй – вычуваннем еднасці з жывёльным і раслінным светам.

У сваю чаргу дрэвы, трава, рэкі, кроплі расы – гэта найчасцейшыя элементы прыроды, якімі напоўнены вершы Іллы. *Wiersze o klonowych lub brzoźowych liściach, o starych parkach, cmentarzach zarosłych drzewami, o wielkich lasach i o zwyczajnym drzewie za oknem uświadamiają, jak bardzo wrażliwa była ona na świat natury. Poetka jakby wchłonęła w siebie nadzwyczajne piękno kraju ojczystego i przez całe życie opiewała go w swojej poezji*¹⁸.

Прырода ў вершах Іллаковіч з’яўляецца партнёрам чалавека. Паэтэса надзвычай высока адчувае яе прыгажосць. У вершах Іллы шмат “арсеннеўскай” канкрэтыкі, аб чым сведчаць вядомыя ёй з дзяцінства, з Вільні, ліпа, клён, бяроза, дуб, таполя, бук, а таксама шмат кветак, птушак, насякомых. Прырода часта паказваецца як штосьці ўзнёслае, святое, хоць пры тым паэтэса бачыць і непрывабны яе воблік: “zgnięła pogoda”, “pyły”, “bajora”, “tuman”, “kałuże”, “miedze ubożuchne”, “kurz”. Заўсёды, аднак, лірычная гераіня вершаў паэтэсы адчувае вялікую сувязь з краявідам і беражліва нясе ў сваёй душы яго хараство, адметнасць праз усё жыццё.

Як піша А. Дурэйка: *Іллаковіч kochała przyrodę, w której się wychowała, tworzyła z nią całość. Potrafiła dostrzegać niewielkie, drobne rzeczy, jak „motyl trąca motyla”, swoje rzeki, ale i „nasze dziewczęta”. Poetka (...) nie pisze wierszy, tylko jakby wierszowane obrazki, mocno skondensowane treściowo. Odnosi się wrażenie, iż zjawiska, które opisuje, miejsca, które charakteryzuje, są bardzo namacalne, rzeczywiste, obserwowane jakby bez perspektywy czasowej*¹⁹.

У вершы “Lato” паэтэса апісвае летні краявід. Перад вачыма Іллы з’яўляюцца нівы, вядомыя ёй з дзіцячых гадоў, поўныя прыгожых кветак і суніц. Яна чуе пах малін, мёду і нават балота:

¹⁸ Cz. Baranowska, *Tematyka regionalna w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, s. 16.

¹⁹ A. Durejko, *Pejzaż inflancki w twórczości Kazimierzy Iłakowiczówny*, [w:] *Husaria tradycji*, 2009, s. 3.

Rowy poziomkowe, ukwiecone rowy,
zapach błotny, miodowy, zapach malinowy,
żuczki, muszki, puszki, słomki,
olbrzymie, ukryte poziomki²⁰

У вершы “Rzeczulka” паэтэса зноў вяртаецца думкамі на радзіму, у часы юнацтва:

Znowu mam suknie i włosy dziewczęce:
zbiegam, pod struny twe podkładam ręce...
Na trzcinach lekkie chwieją się motyle,
twarz potrącając, którą do cię chylę
pośród gęstwiny, co gorącym bucha...²¹

Берагі ракі ў яе вершы ўквечаны незабудкамі, а сама рака адна-часова з’яўляецца і спявачкай, і дударом. Паэтэса карыстаецца тут назвай кветак *niezaropinajki*, і, магчыма, не выпадкова, як бы хоча сказаць, што ніколі не забываецца пра родны край.

Іллаковіч выяўляе тут шмат пачуццяў. Рэчку, якая вядомая ёй з дзіцячых гадоў, называе сястрычкай. *Mimo odległości, jaka dzieli poetkę od stron rodzinnych i czasu, który tak bezlitośnie szybko mija, poetka stara się doszukać ciszy, pragnie usłyszeć coś, co by mogła oznajmić jej płynąca rzeczulka*²².

Прырода для Казіміры Іллаковіч заўсёды была таямнічай. Яна не магла абыякава прайсці нават каля простага пустазелля. М. Велна піша, што паэтэса была *sentymentalna i melancholijna; w jej wierszach mają starą, dawną urodę pola lnu, puszcze litewskie, zakurzone piaszczyste gościńce, stare parki dworskie i piękne stawy, zboża i kartofliska*²³.

Найбольш у прыродзе Ілла любіла дрэвы, і яны часта з’яўляюцца героямі яе твораў. У вершы “Drzewo przy drodze”, які ўвайшоў у зборнік “Płaczący ptak” (1927), паэтэса ўзгадвае:

Drzewo, całe oblepione cierpkim drobnym owocem,
stoisz tuż przy tej drodze, gdzie przebiegam tak często
[nocą]²⁴.

²⁰ K. Iłakowiczówna, *Poezje wybrane*, Warszawa 1995, s. 16.

²¹ Тамсама, с. 148.

²² Cz. Baranowska, *Tematyka regionalna w poezji Kazimierzy Iłakowiczówny*, s. 18.

²³ M. Welna, *Wierność życiu*, [w:] K. Iłakowiczówna, *Poezje*, Lublin 1989, s. 16.

²⁴ K. Iłakowiczówna, *Poezje wybrane*, Warszawa 1995, s. 170.

Іллаковіч успамінае тут ўсё тое, на што спаглядала калісьці малой дзяўчынкай з вяршыні старога дрэва пры дарозе. Яна бачыла ўздоўж чыгуначных шляхоў рэчку, скошаную траву, чараду гусей і качак. Паэтэса аднак дадае слова *посц*, якое можа абазначаць, што вяртаецца да іх у сваіх снах, або ноччу, калі ей не спіцца:

Wydzieram się z ciała, biegnę tamtędy, obejmuję cię,
znajoma jabłonko dzika, i płaczę...

Адчуваюцца тут вялікія горыч, боль, гора па страце Айчыны. Лірычная гераіня спяшаецца знутры сябе туды, дзе пачынала яна спазнаваць свет. Своеасаблівым сімвалам яго стаецца дзікая яблыня. Гэты вобраз, безумоўна, пацвярджае, што паэтэса кепска адчувае сябе ўдалечыні ад Радзімы, сярод чужых людзей.

Сапраўды, тэма Вільні і яе ваколіц не з'яўляецца выпадковай ні ў творчасці Наталлі Арсенневай, ні ў Казіміры Іллаковіч. У абедзвюх паэтэс біяграфія песна звязана з Вільняй, якую яны лічаць сваёй бацькаўшчынай. Да канца сваіх дзён яны засталіся кранальна вернымі сваёй малой айчыне. Аднак трэба адзначыць, што спосаб паказу Вільні ў паэтэс вельмі адрозны. Н. Арсеннева ў сваіх творах апявала найперш яе прыгажосць, а К. Іллаковіч, апрача захаплення родным горадам, апісвала і менш прывабныя бакі прыроды, на што значны ўплыў мела, напэўна, яе цяжкая жыццёвая сітуацыя дзіцячага перыяду.

STRESZCZENIE

Motyw Wilna jest dość klasyczny dla polskiej i białoruskiej poezji dwudziestolecia międzywojennego. Natalia Arsienniewa i Kazimiera Illakowiczówna odkryły na nowo niezwykle duszę grodu Gedymina. Obie, pomimo tego, że było im dane spędzić w Wilnie jedynie dzieciństwo, przez całe życie w swojej poezji pozostały wierne małej Ojczyźnie. Każda z nich ukazywała rodzimy krajobraz w sposób niezwykle indywidualny, charakterystyczny tylko dla niej.

SUMMARY

The theme of Vilnius is quite standard in Polish and Belarusian poetry of the 20th century. Natalia Arsienniewa and Kazimiera Illakowiczovna rediscovered the signal spirit of Gedymin town. Although they both spent only their childhood in Vilnius, in poetry they were faithful to their small motherland. They depicted native landscape in an individual way.

РЭЦЭНЗІІ І АНАТАЦЫІ

Сінтэз пройдзенага шляху

Уладзімір Конан, *Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі. У трох тамах. Том 1. X ст. – 1905 г., Мінск 2010, сс. 439*

Жыццёвы шлях філосафа, літаратуразнаўцы, культуролага Уладзіміра Конана завяршыўся цэласным асэнсаваннем тысячагадовай гісторыі беларускай духоўнасці, культуры – уласна глыбокім разглядам шляху эстэтычнага здзяйснення беларускага народа на розных этапах яго шматвяковага развіцця.

У ноч з 5-га на 6-е чэрвеня доктар філасофскіх навук Уладзімір Конан на 78-м годзе жыцця адышоў у вечнасць. Яшчэ аднаго шчырага, руплівага падзвіжніка беларускай нівы прывітала ў горнім Іерусаліме апякунка зямлі беларускай Еўфрасіння Полацкая – гэта ж якраз 5-га чэрвеня святкуецца дзень памяці Прападобнай. Народны паэт Беларусі Ніл Гілевіч у праніклівым слове ў вянок памяці У. Конана, надрукаваным у часопісе “Наша вера” (2011, № 2), падкрэсліў, што *пры высачэзным аўтарытэце і зайздроснай для навукоўца вядомасці Уладзімір Міхайлавіч Конан быў чалавекам легендарнай сціпласці. У той жа час ён быў надзелены высокім пачуццём чалавечай і нацыянальнай годнасці. Зрэшты, гэта жыло ў ім непадзельна, было адным і тым жа, бо па-за нацыянальным, па-за родным беларускім духам свайго чалавечага існавання ён не ўяўляў.*

Шчодры навуковы плён пакінуў У. Конан па сабе: манаграфіі: “Развіццё эстэтычнай думкі ў Беларусі: 1917–1934 гг.” (1965), “Адам Бабарэка: крытыка-бібліяграфічны нарыс” (1976), “От Ренессанса к классицизму: Становление эстетической мысли в Белоруссии в XVI–XVIII вв.” (1978), “Проблемы искусства и эстетики в общественной мысли Белоруссии начала XX века” (1985), “Святло паэзіі і цені жыцця: Лірыка Максіма Багдановіча” (1991), “Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору” (1992) і інш., некалькі соцен артыкулаў у энцыклапедычных, разнастайных калектыўных выданнях.

Разглядаемая ж кніга – галоўная праца жыцця У. Конана – з’явілася гісторыка-тэарэтычным падсумаваннем шматгадовых даследаванняў аўтарам беларускай эстэтыкі, філасофіі, мастацкай літаратуры, традыцыйнай народнай культуры, беларускай культурнай традыцыі ад Сярэднявекі да канца XIX стагоддзя. Кампетэнтнае ажыццяўленне такога фундаментальнага дасле-

давання вымагала выразнай даследчай метадалогіі, вопытнасці, на што звяртае найперш увагу сам аўтар у лапідарнай і як жа канцэптульна важкай сваёй прадмове. З’яўляючыся адным з пачынальнікаў у Беларусі даследавання гісторыі беларускай эстэтыкі як напрамку гуманітарнай навукі, У. Конан падкрэслівае:

Аднак арганічны сінтэз філасофскай эстэтыкі з філалагічнымі і мастацтвазнаўчымі метадамі даследавання беларускай эстэтычнай думкі адбываўся нялёгка, спачатку на выбарачным, а не на сістэмным узроўні. Гэтыя незакончанасць і фрагментарнасць былі абумоўлены аднабаковай традыцыйнай савецкіх даследаванняў у галіне тэорыі і гісторыі эстэтыкі, філасофіі. Пры даследаванні філалагічных і мастацкіх крыніц карысталіся пераважна метадам эксплікацыі – філасофскім тлумачэннем нефіласофскіх тэкстаў. Перавод мастацкіх сюжэтаў, вобразаў і матываў у сістэму філасофскіх і эстэтычных паняццяў не быў застрахаваны ад прыблізнай інтэрпрэтацыі (3, 4).

Пераадоленне прыблізнасці ў асэнсаванні мастацка-эстэтычнай матэрыі дасягаецца, нагадвае У. Конан, сыходзячы і з багатага ўласнага вопыту, і з класічных урокаў Г. Гегеля, праз засваенне філосафамі метадаў філалагічных даследаванняў. Ён перакананы: *Метадалагічны сінтэз тэарэтычнай эстэтыкі, літаратурна-мастацкай крытыкі, літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства і сёння застаецца рэальнай перспектывай абнаўлення эстэтыкі як філасофіі і гісторыі айчынных і сусветнай мастацкай культуры* (4).

Само месцазнаходжанне Беларусі ў цэнтры Еўропы, на стыку ўсходнеславянскага і заходняга макрарэгіёнаў – Pax Slavia Orthodoxa і Pax Slavia Latina – абумовіла поліфанічны характар яе гістарычнага і грамадска-культурнага тыпаў развіцця, культурна-канфесійнай структуры. І стварэнне гісторыі эстэтычнай думкі такой складанай культурнай прасторы ў цэласным яе часавым вымярэнні вымагала ад вучонага своеасаблівага “раманнага” мыслення з яго шырокім ахопам рэчаіснасці, а таксама сутнаснага пункту погляду, каб у асобным убачыць, выдзеліць рысы, якімі абумоўліваецца агульны працэс у яго вызначальных заканамернасцях. Так, У. Конан сыходзіць з таго, што на ўсіх этапах развіцця беларускай мастацкай культуры, філасофскай і эстэтычнай думкі, пачынаючы ад Кірылы Тураўскага (XII ст.) і да В. Дуніна-Марцінкевіча (XIX ст.) *яшчэ захаваўся спецыфічны для кожнай эпохі сінкрэтызм этнічных культур у межах агульных, больш шырокіх цывілізацыйных макрарэгіёнаў, чым рэгіёны этнічныя* (6, 7). Напачатку даўняй Беларусі (Полацкае, Тураўскае, Пінскае, Смаленскае, Мінскае, Навагрудскае княствы) уваходзіла ва ўсходнеславянскі макрарэгіён, а пазней спрычынілася да ўтварэння Вялікага Княства Літоўскага, да цесных стасункаў з Польшчай, урэшце напрыканцы XVII стагоддзя беларускія землі аказаліся ў складзе Расійскай імперыі. Перад даследчыкам стаяла задача выяўлення ўзроўню этнацыянальнай самаідэнтыфікацыі, якая была неаднолькавай як для асобных творцаў культуры, так і для розных відаў, родаў і стыляў мастацкай творчасці: *Гэты этнічны сінкрэтызм ўлічваецца ва ўсіх раздзелах першага тома “Гісторыі эстэтычнай думкі Беларусі”* (7).

Кожнаму з сямі раздзелаў манаграфіі У. Конана ўласцівы метадалагічна новы падыход пры асэнсаванні разглядаемых культурна-гістарычных эпох. Можна сказаць, ім зроблены кардынальныя ўдакладненні гістарычнай тыпалогіі ў галіне беларускай эстэтыкі. Даследчык пераадолюе стратныя для беларускай культуры стэрэатыпы, згодна з якімі звычайна на працягу XIX і амаль усяго XX стагоддзяў даўняя Беларусь бачылася толькі правінцыяй Вялікай Русі, а значыць і сваім развіццём укладалася ў рамкі расійскай перыядызацыі. Пры такім падыходзе ў найлепшым выпадку паспяхова апісваліся, аналізаваліся асобныя з’явы, факты. Творчасць жа, напрыклад, Кірылы Тураўскага, Сімяона Полацкага запісвалася найперш у актыў рускай літаратуры. Нават моваю спадчыны Францыска Скарыны агістарычна аб’яўлялася не старабеларуская, а – мова руская, амаль у сучасным разуменні слова. Такім чынам, асобныя з’явы, факты аказваліся вырванымі з свайго культурна-гістарычнага кантэксту і прымусова асаджанымі на чужую, суседскую глебу. Ды і месца, роля беларускага народа ў Вялікім Княстве Літоўскім, другой беларускай дзяржаўнасці, нягледзячы на тое, што менавіта беларуская мова была афіцыйнаю моваю гэтай вялікай еўрапейскай дзяржавы, была моваю трох рэдакцый славытых Статутаў ВКЛ, скажаліся, замоўчваліся на працягу доўгіх гадоў. Дзякуючы самаахвярнай працы такіх падзвіжнікаў, як Уладзімір Конан, як гісторык Мікола Ермаловіч, які так шмат зрабіў у другой палове XX стагоддзя, каб вярнуць беларусам іх слаўнае гістарычнае мінулае, звязанае з ВКЛ, аднаўляецца гістарычная справядлівасць.

Развіццё гэарэтычнай і творча-мастацкай эстэтыкі Беларусі даследуецца ў “Гісторыі...” У. Конанам у адпаведнасці з перыядызацыяй культурных эпох паводле эстэтычных асаблівасцей і, вядома, з улікам важнейшых этапаў гісторыі. Разглядам гістарычнага і духоўнага партрэта эпохі распачынаецца гаворка пра Рэнесанс, эстэтыку і філасофію культуры другой паловы XVII – першай паловы XVIII стагоддзя, а таксама эпохі Асветніцтва. У сваю чаргу зварот да эпохі Сярэднявечжа (X–XV стст.) запатрабаваў канцэнтрацыі на асноўных паняццях і катэгорыях эпохі. У. Конану належыць шэраг цікавых даследаванняў творчай спадчыны адной з знакавых асоб беларускага культурна-гістарычнага кантэксту, а менавіта Францыска Скарыны. Якраз з дзейнасцю гэтага вялікага асветніка зямлі беларускай звязвае даследчык пачатак рэнесансавай культуры ў Беларусі. Асаблівая ўвага звяртаецца таксама ў “Гісторыі...” на пратэстанцкую эстэтыку, прадстаўленую Сымонам Будным і Васілём Цяпінскім. Кожная культурная эпоха носіць асабовы характар. Так, барока, несумненна, звязана з Сімяонам Полацкім, эстэтычныя погляды і філасофія якога здаўна цікавілі аўтара “Гісторыі...” і канцэнтравана прадстаўлены ў манаграфіі.

Вельмі дарэчы ў чацвёртым раздзеле сваёй працы У. Конан удакладняе семантыку паняцця асветніцтва як светапогляднай плыні і тыпу культуры. Ён звяртае ўвагу, што ў адрозненне ад французскіх асветнікаў, атэістаў і матэрыялістаў, асветнікі Рэчы Паспалітай былі прадвеснікамі нацыянальна-вызваленчага паўстання 1831–1832 гадоў у Польшчы, Беларусі і Літве. *Не выпадкова “ўсмірыцел” Польшчы (Польшчай у Расіі тады называлі федэратыўную Рэч паспалітую) абвясцілі Віленскі ўніверсітэт “гняздом пайўстанцаў”*

і адразу пасля падаўлення паўстання разбурылі гэты цэнтр асветніцтва ў Цэнтральна-Усходняй Еўропе (248). Асобна падкрэслівае У. Конан ролю ў заснаванні Віленскай школы асветніцкай эстэтыкі філолагаў, прафесараў паэтыкі і рыторыкі, літаратурных крытыкаў і публіцыстаў Піліпа Галянскага, Ейсебіуша Славацкага, Лявона Бароўскага і філосафа Анёла Доўгіра. Нараджэнне новай беларускай літаратуры ён акрэслівае канцом ХУІІ – пачаткам ХІХ стагоддзя і звязвае з пералічанымі прафесарамі і Адамам Міцкевічам, Янам Чачотам і іншымі філаматамі. У пятым раздзеле “Эстэтыка і этыка фальклору” аддаецца належнае народнай творчасці як глыбокай крыніцы ў працэсе станаўлення новай мастацкай традыцыі. У. Конан упэўнены: (...) *класічны фальклор, як і ўсякая іншая мастацкая класіка, ніколі не састарэе, бо ў ім закладзены магчымасці ўсёй наступнай мастацкай культуры як пэўнага рэгіёна, так і сусветнай культуры* (327).

Разгляду эстэтыкі і філасофіі культуры беларускага нацыянальнага адраджэння ў ХІХ стагоддзі прысвечаны перадапошні раздзел “Гісторыі...”, які сведчыць аб тым, што будзіцелямі народнай свядомасці, гістарычнай памяці беларускага народа, як і большасці славян, былі найперш майстры пяра. У падраздзелах “Ранні беларускі рамантызм”, “Літвінска-крывіцкая плынь”, “Беларуская плынь”, “Пачатак нацыянальнага сінтэзу: Кастусь Каліноўскі, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Францішак Багушэвіч” пераканаўча акрэсліваюцца галоўныя лініі развіцця, станаўлення новай беларускай літаратуры, нацыянальнай ідэі.

Сапраўды, фундаментальную задачу выканаў У. Конан, прааналізаваўшы ў першым томе “Гісторыі...” каля дзесяці стагоддзяў развіцця культуры Беларусі. Бліскача, думаецца, удалося яму вырашыць яшчэ адну задачу, вызначаную даследчыкам у прадмове: *Спадзяюся, што пераканана чытача гэтай кнігі: сучасная беларуская нацыя мае за сабой драматычную, але ў духоўным аспекце творчую гісторыю ад Сярэдневякоўя і Рэнесансу, калі пачыналася яе дзяржаўнасць і самабытная культура, якая сваёй традыцыяй упісваецца ў хрысціянскую цывілізацыю. Усім зместам два першыя раздзелы гэтай кнігі абвяргаюць дылетанцкія або палітычна тэндэнцыйныя сцверджанні тых, хто адмаўляе рэтраспектыўную глыбіню гісторыі беларускай культуры і дзяржаўнасці* (5, 6). Трэба спадзявацца таксама, што неўзабаве пачынецца свет наступнага том “Гісторыі...”. Працу над трэцім томам У. Конан, на жаль, не паспеў завяршыць, але, магчыма, ён будзе падрыхтаваны дзякуючы пакінутым накідам, ранейшым публікацыям вучонага, унёсак якога ў развіццё беларускай эстэтычнай думкі, духоўнасці немагчыма пераацаніць.

Галіна Тварановіч
Беласток

Дынаміка мастацкай канцэпцыі чалавека ў вірлівых варунках жыцця на мяжы тысячагоддзяў

Чалавечае вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры. Навук. рэд. М. А. Тычына, Мінск 2010, сс. 460

Вядомая біблейская ісціна, што праўда без любові – ёсць падман. Менавіта яна згадалася падчас прачытання навуковага выдання Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі “Чалавечае вымярэнне ў сучаснай беларускай літаратуры”. Аўтары манаграфіі (М. А. Тычына, Я. А. Гарадніцкі, Г. М. Кісліцына, Л. Г. Кісялёва, Т. А. Аляшкевіч) выпраменьваюць той якасці любоў да мастацтва слова, якая дазваляе вызначыць змест, месца і значэнне мастацкага вобраза чалавека ў сучаснай беларускай літаратуры.

У сённяшніх разважаннях пра чалавека ў прыгожым пісьменстве з вялікай частотнасцю ўжываецца эпітэт “новы”: “новая проза”, “новы герой”, “Новая Літаратурная Сітуацыя”, “новая літаратурная эпоха”... Павароты да новага з пэўнай перыядычнасцю адбываліся ў гісторыі літаратуры. Літаратуразнаўства заўсёды было і, нягледзячы на павевы новыя і яшчэ навейшыя, застаецца чалавечазнаўствам. Цэласнае ўяўленне пра вобраз чалавека ў творы і прынцыпы яго адлюстравання – вельмі істотныя для разумення новага часу, для літаратуразнаўчага ўзбагачэння.

Самая страшная катастрофа пасля вайны, пасля Чарнобыля – антрапалагічная, знішчэнне чалавечнасці ў чалавеку. Прыцемкі духоўнасці, катастрофізм адчування, грамадскі рэйтынг пісьменніка ўпаў. Мастацкая літаратура страціла свой уплыў на грамадства, перастала быць уладаркай думак. У многім яна ператварылася ў нешта вельмі спецыфічнае, што цікавіць толькі вузкае кола літаратуразнаўцаў.

У творах сучаснай беларускай літаратуры дамінуюць песімістычная настрэвасць, адчуванне сэнсастраты. Мастацтва слова творацца як канстатацыя негатывных фактаў рэчаіснасці без жыццесцвярдзальнага пафасу.

На хвалях беларусізацыі і дэмакратызацыі апошніх дзесяцігоддзяў радавалі працэсы абнаўлення літаратуры, прыярытэтнымі становіліся ідэі нацыянальнага адраджэння, гуманізацыі чалавека і жыцця. Літаратуразнаўцы, выкладчыкі, настаўнікі па-новаму перачытвалі класічныя творы, развіталіся з тэорыяй сацыялістычнага рэалізму, бачылі нацыянальныя характары ў кантэксце сусветнага эстэтычнага вопыту.

Кансерватыўнымі падаваліся звароты сталых пісьменнікаў савецкага перыяду да такіх паняццяў, як станоўчы герой, аўтарскі ідэал. Літаратуру і літаратараў схілялі адмовіцца ад выхаваўчай, пазнавальнай, нават эстэтычнай функцыі мастацтва слова. Сімволіка, складання метафары, фантазмагорыя, плынь свядомасці запаланілі прыгожае пісьменства.

Спасціжэнне ўнутранай змястоўнасці характару чалавека – гэта і ёсць эстэтычны крок мастацтва слова. На пачатку трэцяга тысячагоддзя час вымагае новага погляду на чалавека ў грамадстве. Прынцып імітацыі, адлюстравання жыцця ў мастацкіх формах адыходзіць на другі план, як і сацыяль-

на-побытавы пачатак. Асноўная ўвага надаецца душэўна-духоўнаму жыццю персанажа.

Кніга мае класічную “акадэмічную” кампазіцыю: “Уводзіны”, пяць раздзелаў і “Заклучэнне”. Такое ўражанне, што адсутнічае нейкая прадуманая паслядоўнасць у выкладанні матэрыялу. М. А. Тычына, як навуковы рэдактар, удала выраўльвае сітуацыю, калі ва “Уводзінах” ставіць задачы даследавання, гаворыць пра назначэнне работы, яе тэарэтычную і практычную каштоўнасць, бачыць асноўную ідэю калектыўнай працы ў свярджэнні лёсавызначальнасці паняцця “чалавечае вымярэнне” ў Новай Літаратурнай Сітуацыі, а ў “Заклучэнні” падводзіць вынікі навукова-даследчай працы. Думаецца, у нейкай ступені кампазіцыйная нязладжанасць ні ў якім разе не змяншае навуковую вартасць літаратуразнаўчых разважанняў даследчыкаў, глыбінны аналіз мастацкіх тэкстаў, што сталі этапнымі ў літаратурным працэсе апошніх дзесяцігоддзяў, даследавання сутнасці гісторыка-культурнай дынамікі мастацкай канцэпцыі чалавека.

Разам з тым, некаторыя старонкі манаграфіі напісаны ў “жанры справа-задачи”, калі выдатны літаратуразнаўца і крытык Міхась Тычына піша, што *выкананне дадзенага праекта дазволіць наступнае* (с. 30), а далей па пунктах ідзе пералік “дазваляў”: “раскрыць”, “абагуліць”, “распрацаваць”, “вызначыць”, “стварыць”... Чамусьці аўтар раздзела “Ад “антрапалагічнага крызісу” да “антрапалагічнага пераходу” (М. А. Тычына) напрыканцы раздзела ізноў пералічае задачы, што стаялі перад ім як даследчыкам (с. 166). Лагічна б чыталіся вывады, назіранні пасля столькіх прааналізаваных твораў мастацкай літаратуры, творчых індывідуальнасцяў рознай стылёвай і праблемна-тэматычнай накіраванасці.

Беларуская літаратура на фоне іншых літаратур вызначалася сялянскімі асновамі жыцця, своеасаблівай “заземленасцю” інтарэсаў герояў, насычанасцю бытам, падрабязнасцямі прыватнага жыцця. Бытапісальніцтва стала моцным бокам псіхалагізму М. Гарэцкага, К. Чорнага, І. Мележа, І. Пташнікава, В. Быкава, В. Адамчыка, А. Жука... Разам з тым, на нейкім этапе развіцця бытапісальніцтва стала тормазам літаратуры. Даследчык М. А. Тычына некалі слухна “ахрысціў” яго “беларускай цягамоцінай”, бо густата жыццёвых рэалій, амаль дакументальная апісальнасць быту перашкодзілі філасофска-мастацкаму абагульненню.

Аналіз тэкстаў прозы і паэзіі апошніх дзесяцігоддзяў, на думку М. А. Тычыны, паказвае, што *сучасная беларуская літаратура перажывае пераходны перыяд, пазначаны, як лічаць вучоныя-гуманітары, “антрапалагічным пераходам”, які выявіўся ў пераакцэнтацыі інтарэсу з даследавання быцця (“якое яно ёсць насамрэч”) на вывучэнне сэнсу чалавечага існавання, у пошуку вобразна “цэласнага” чалавека* (с. 167). Перыядызацыя літаратуры, падзел на этапы, іх характарыстыка – заўсёды не вельмі ўдзячная справа, бо невядома, калі завяршаецца адзін перыяд і распачынаецца наступны. Тым больш, каб “у пошуках” не страціць набытую яшчэ класікамі нацыянальную адметнасць. *Між тым менавіта ў нацыянальнай адметнасці народа, у тым, што ён успрымае свет з пункту погляду набытага гістарычнага вопыту і бачыць нявыкарыстаныя магчымасці чалавечага розуму, якія не бачаць па зразуме-*

лых прычынах іншыя народы, у тым ліку і блізкія суседзі, і тойца невычэрпная крыніца творчай энергіі (с. 88).

Сёння можам гаварыць пра час вялікай “паводкі” ў жыцці і літаратуры. Змяніўся характар творчага працэсу, літаратурныя творы ператвараюцца ў своеасаблівы “прадукт”, пашыранае разуменне тэксту як сістэмы змястоўна-фармальных дачыненняў абмяжоўвае ролю аўтара як стваральніка тэксту. Я. А. Гарадніцкі ў раздзеле “Сацыялогія літаратуры на сучасным этапе: суб’ектна-аб’ектныя дачыненні творчага працэсу” пераканаўча даводзіць, што *вывучэнне ўмоў узнікнення, спосабаў функцыянавання і ўзнаўлення літаратурных твораў, чым займаецца сацыялогія літаратуры, складае вельмі істотную частку прадмета літаратуразнаўчага даследавання* (с. 198). Аўтар раздзела выказвае заклапочанасць ступенню сацыяльнай адаптацыі мастацтва слова, бачыць выхад у выпрацоўцы літаратуразнаўчай метадалогіі даследавання і прагназавання спосабаў уваходжання сучаснай літаратуры ў агульны сацыякультурны кантэкст.

Літаратура перастае неспі адказнасць за душу чалавека. Яна яго, чалавека, не выпраўляе, не робіць яго лепшым або горшым. Няма былой пафаснасці, што вымагала гаварыць пра грамадзянскае служэнне свайму народу, як амаль няма і таго народа, якому трэба слугаваць. Постмадэрнізм у беларускім пісьменстве лагічна вымагае працы крытыкаў і літаратуразнаўцаў у постмадэрнісцкім рэчышчы.

Цэласнае ўяўленне пра вобраз чалавека і прынцыпы яго адлюстравання ў мастацкім творы вельмі важныя для разумення літаратуры нашай эпохі. Літаратура – з’ява зменлівая, і любыя канчатковыя меркаванні пра героя нашага часу будуць беспадстаўнымі. Існуе некалькі шляхоў, па якіх ідуць даследчыкі. Адзін з іх **апісальны**, гэта значыць, “збіранне” характэрных рысаў герояў сучасных твораў, і ён плённы, калі завяршаецца сінтэзам разважанняў. Магчымы і **шлях праблемнага вывучэння ўвасаблення чалавека** ў мастацтве слова, які ўяўляе шэраг апорных пунктаў, індыхатараў, дзе больш ярка, адчувальна выступае ўнутраная канкрэтнасць характару. Мае свае перспектывы і **шлях вывучэння паэтыкі характару** на матэрыяле асобных твораў майстроў слова.

Г. М. Кісліцына, аўтар раздзела “Вобраз чалавека ў сучаснай беларускай прозе”, выбірае першы шлях, аналізуючы творы апошніх гадоў А. Федарэнкі, С. Балахонава, А. Глобуса, В. Быкава, Ф. Сіўко, А. Наварыча, Е. Вежнавец, Ю. Станкевіча. Па сутнасці, бярэ бягучы дзень нацыянальнай прозы для таго, каб атрымаўся цэласны погляд на праблему чалавека. На думку даследчыцы, *літаратура сацыялістычнага рэалізму, закліканая адлюстроўваць перамогі сацыялістычнага ладу, не магла, ды і не хацела падымаць пытанні неўладкаванасці, абсурднасці свету, асуджанасці чалавечага існавання, выбару і свабоды – гэта супярэчыла яе логіцы. Нявыяўленым, недагавораным застаўся і нацыянальны вобраз чалавека, які быццам растварыўся ў калектыўным абліччы “гома савецікус”* (с. 227). Г. М. Кісліцына час ад часу пры характарыстыцы “новага” ў прозе дня сённяшняга звяртаецца па дапамогу да замежнага літаратуразнаўства. Ёю тлумачацца такія паняцці, як “маска аўтара”, “сімулякр”, “тэатральнасць персанажаў”, “правакацыя”,

“сецелітаратура” і інш. Змястоўнымі атрымаліся старонкі, дзе Г. М. Кісліцына спрабуе знайсці адказ на пытанне, чаму на мяжы тысячагоддзяў Васіль Быкаў, адзін з яркіх рэалістаў нацыянальнага пісьменства, звярнуўся да такога ўніверсальнага для сусветнай літаратуры жанру, як прыпавесці. *Пісьменнік пераканаўча даводзіць: усе беды беларусаў крыюцца ў нацыянальным характары, у якім Быкаў бачыць не толькі звыклых і прыемных “працавітасць” і “талерантнасць”, але і пэўную душэўную глухату, заўсёдную, нейкую ірацыянальную абачлівасць, генетычную боязь свабоды... Усе гэтыя якасці беларуса Быкаў старанна прэпарыраваў, па-мастацку і дэталёва расклаўшы на складнікі, і бязлітасна прад’явіў на суд у кнізе “Пахаджане” (с. 246–247).*

Асабліваю цікавасць у даследаванні “чалавечага вымярэння” ў літаратуры выклікае раздзел Л. Г. Кісялёвай “Роля чытача ў літаратурным працэсе”. У 1988 годзе ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы НАН Беларусі ўжо было калектыўнае даследаванне “Сучасная літаратура і чытач” як спроба паглядзець на праблему функцыяніравання кнігі ў гістарычным плане, выявіць уплыў адукацыі, прафесіі, узросту чытача, прасачыць жыццядзейнасць, меру “прэстыжнасці” розных жанравых форм. Праз 20 гадоў выходзіць калектыўная манаграфія групы супрацоўнікаў Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы НАН Беларусі “Сучасная літаратура: каардынаты ідэйна-мастацкага пошуку” з раздзелам А. М. Лапаты-Загорскага “Пісьменнік і чытач: літаратурнае ўздзеянне на грамадскую свядомасць”. Трэба сказаць, што названыя манаграфіі знаходзяцца па-за ўвагай даследчыцы. На матэрыяле літаратуры другой паловы XIX – першай чвэрці XX стагоддзяў яна акрэслівае этапы фарміравання нацыянальнага чытача, вылучае фактары ўплыву на інтэрпрэтацыю мастацкага тэксту (сацыякультурны кантэкст, роля нацыянальнай прыналежнасці, узросту рэцыпіента, полу чытача). Раздзел багаты на трапныя назіранні, цікавыя думкі, абагульненні. Пераканаўча ўспрымаюцца старонкі раздзела Л. Г. Кісялёвай, дзе перачытваецца творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, А. Міцкевіча. Напрыклад, ведучы гаворку пра ролю ідэалагічнай пазіцыі чытача ва ўспрыняцці твора, даследчыца спыняецца на спадчыне беларускага літаратуразнаўства савецкай эпохі. Яна падае ўзор прачытання “Пінскай шляхты” В. Дуніна-Марцінкевіча з “пераключэннем коду”. Ідэалагічна тэндэнцыйная інтэрпрэтацыя падавала п’есу класіка як высмейванне пыхлівых шляхціцаў, якія пабіліся за шляхецтва, і становога прыстава Кручкова, што нахабна абабраў іх да ніткі. Як лічыць Л. Г. Кісялёва, *дзеянне ... разгортваецца вакол казання. Менавіта закаханыя звяртаюцца да “найяснейшай кароны” на дапамогу... Гэта адзін з самых сімпатычных тыпаў В. Дуніна-Марцінкевіча правучвае дурнаватых, але таксама вельмі сімпатычных шляхціцаў, дае ўрок вартаму жалю, а таму ізноў жа сімпатычнаму Куторгу – бо Кручкоў на баку маладых і закаханых. А тое, што ён па ходзе справы не забываецца пра сваю кішэню, дык гэта выклікае толькі зазірэнне, бо робіцца з камічнай віртуознасцю (с. 348).*

З кожным раздзелам манаграфіі пашыраецца выкарыстанне новых літаратуразнаўчых паняццяў, тэрмінаў у асноўным за кошт запазычанняў з еўрапейскай навукі пра літаратуру, а таксама з мастацкай практыкі беларускіх пісьменнікаў. Як прыкладам адбываецца ў раздзеле Т. А. Аляшкевіч “На

мяжы паміж гукам і сэнсам: агульначалавечыя модулі і вектары паэзіі Алеся Разанава”. Творчасць паэта-мыслара застаецца літаратурна-мастацкай, яна дысцыплінарна не выбудоўваецца ў філасофскую катэгорыю ці пэўную філасофскую традыцыю.

Т. А. Аляшкевіч тлумачыць жанравую сістэму творчасці Алеся Разанава, дае характарыстыку, семантыку, прынцыпы пабудовы квантэм, пункціраў, версэтаў, вершаказаў, аналізуе гукавую палітру мініяцюр, спрабуе ўвесці тэрмін “жанравая фонасемантыка”.

На ўсіх этапах эвалюцыі паэтычнай сістэмы Алеся Разанава адзначаецца дынаміка жанравага мыслення аўтара. З’яўленне новых жанраў актывізавана, з аднаго боку, індывідуальнымі творчымі пасыламі, з другога – інтэнсіўнымі пошукамі такой паэтычнай формы, у якой можна было б выкарыстаць максімальна ўсе аспекты змястоўнасці формы. Жанр выступае своеасаблівай формай зносін Алеся Разанава з чытачом. Паэт выбірае найбольш прыдатныя для рэалізацыі эстэтычнага эфекту жанры – фармальна лаканічныя і змястоўна насычаныя (с. 407).

Бясспрэчна, прэпарыраванне “тэхнікі” паэзіі не прыводзіць аўтаматычна да спасціжэння таямніцы мастацкага свету, таго “ледзь-ледзь” (Л. М. Талстой), з якога і пачынаецца, і на якім трымаецца прыгожае пісьменства. Што “новае”, “патаемнае” адкрылася ў нацыянальным характары пры чытанні аўтарскіх жанраў культавага паэта нашай Беларусі? Праўда, у мастацтве слова больш плённыя пошукі і пытанні, а не вынікі і адказы.

Пры чытанні раздзелаў навуковага даследавання час ад часу лавіла сябе на думцы, што давядзеца яшчэ не раз вяртацца да прачытанага і сам-насам, і са студэнтамі-філолагамі БДПУ імя Максіма Танка, дзе працую выкладчыкам. У гэтым сэнсе калектыўнае даследаванне – добры падручнік і энцыклапедычны даведнік у галіне сучаснай літаратуразнаўчай тэрміналогіі. Манаграфія ў многім забяспечвае навукова-тэарэтычнае асэнсаванне сучаснага літаратурнага працэсу. Акадэмічныя навукоўцы яшчэ раз нагадалі пра традыцыйны спосаб спасціжэння і Новай літаратурнай сітуацыі, і змены культурнай парадэгмы, фактычна ўсяго наватарскага – праз мастацкую трактоўку вобраза чалавека.

Вольга Козіч
Мінск

Фальклор “краіны паміж Дунаем і Татрамі” вачамі беларускай даследчыцы

Швед И. А., *Словацкий фольклор: формы, жанры, поэтика*, Брест 2010, сс. 413

Манаграфія Іны Анатольеўны Швед “Словацкий фольклор: формы, жанры, поэтика” – лагічны вынік вялікай вышуковай працы яе аўтаркі ў галіне

даследавання традыцыйнай духоўнай культуры славян, рэканструкцыі старажытнай карціны свету, выяўленай у розных жанрах і відах фальклору беларускага, рускага, украінскага, славацкага і іншых народаў. Адразу адначасна тэарэтычную актуальнасць і навукова-практычную значнасць абранай для даследавання праблематыкі. У выданні прадстаўлены аналіз важных міфалагічных і мастацка-эстэтычных з’яваў славацкага фальклору, які разглядаецца ў шырокім еўрапейскім кантэксце. Аўтар рэцэнзаванай працы робіць першую ў айчынным фалькларыстыцы спробу вырашыць такія важныя пытанні, як вызначэнне генезісу і развіцця сістэмы формаў, жанраў і паэтыкі славацкага фальклору, раскрыццё адметнасці славацкай фальклорнай традыцыі, якая ўяўляе сабой зліццё рознаэтнічных, рознарэгіянальных, рознаканфесійных элементаў. Зварот да такога складанага аб’екта, як сістэма відаў і жанраў славацкага фальклору, патрабавала выкарыстання метадаў комплекснага і сістэмнага аналізу, якія грунтуюцца на тэарэтыка-метадалагічнай аснове фальклорна-этнаграфічных, этналінгвістычных і культуралагічных дысцыплін.

Праца лагічна пачынаецца з агляду напрацовак славацкіх і іншых народазнаўцаў у сферы збірання і вывучэння славацкага фальклору, абрадавай дзейнасці, раскрываюцца асаблівасці развіцця сучаснай славацкай фалькларыстыкі. Другі раздзел прысвечаны вызначэнню функцыянальна-жанравых асаблівасцяў славацкай народнай песні: песні, функцыянальна звязаныя з пэўнымі падзеямі (каляндарна-абрадавыя песні зімовага, веснавага і летняга цыклаў, сямейна-абрадавыя песні, песні, звязаныя з працай на прыродзе, калыханкі); песні, функцыянальна не звязаныя з пэўнымі падзеямі (танцавальныя песні, баллады, наратыўныя песні); песні, якія стаяць на мяжы вуснай і пісьмовай традыцыі. Аўтарам пераканаўча даведзена, што славацкая песенная традыцыя найбольш поўна захавалася ў параўнанні з фальклорам суседніх славакамі народаў. Характэрна, што шэраг разгледжаных у манаграфіі песенных жанраў з’яўляецца часткай не толькі латэнтнага, але і маніфеставанага рэпертуару. Аналізуючы заканамернасці і адметнасці развіцця песеннага фальклору славакаў, даследчыца акцэнтуюе ўвагу на тым, што яго спецыфіку адлюстроўваюць развітыя формы пастушаскага музычнага стылю, уключэнне песень аўчароў і разбойнікаў у калядкавы рэпертуар і прадстаўленні з батлейкай, а таксама адметная структура сістэмы наратыўных песень, сярод якіх толькі эпизадчна сустракаюцца легендарныя песні, між тым шырока прадстаўлены гістарычныя сюжэты з антытурэцкай скіраванасцю, песні пра разбойнікаў і інш. Цікава чытаецца раздзел пра лугавыя песні (*trávnice*), якія не маюць у суседніх культурах непасрэдных жанравых паралелей і адносяцца да найбольш захаваных пластоў славацкіх традыцыйных спеваў на прыродзе. І. А. Швед канстатуе, што траўніцы, якія выконваліся ў перыяд касбы і згібання сена, служаць не толькі знакам гэтай працы, але і стылізаваным сродкам камунікацыі. Даследчыца з тонкай назіральнасцю, навуковай доказнасцю паказвае, што гэтыя песні вызначаюцца шматслойнай паэтыкай і ў іх уласна спевы (“лугавы напеў”) становяцца для чалавека партнёрам у дыялогу (або замяняюць голас прыроды), выступаюць аб’ектам персаніфікацыі (голос, песні аддзяляюцца ад чалавека і антрапамарфізуюцца). Сёння траўніцы, як

адзначае І. А. Швед, – жанр з тэрытарыяльна абмежаванай прадстаўленасцю – узведзены да формы агульнанацыянальнага сімвала. Асобна аўтарам разглядаюцца песні, што знаходзяцца на мяжы вуснай і пісьмовай традыцый – ярмарачныя і паломніцкія, прычым большую палову іх складаюць песні, прысвечаныя Божай Маці. Як пераконвае даследчыца, эвалюцыя і стыль ярмарачных песень – сачыненняў свецкага характару – цесна звязаныя з песнямі паломнікаў – тыпова барочнымі творамі пра людскую марнасць і надзею на лепшае жыццё пасля смерці. Слушна заўважана, што ярмарачныя песні характарызуюцца інфарматыўнай, азнаямляльнай функцыяй (натуралістычнае апісанне розных няшчасцяў, злачынстваў, прыродных катастроф, ацэнка модных навінак і пад.).

У трэцім раздзеле манаграфіі аўтарка засяроджваецца на раскрыцці функцыянальна-жанравых асаблівасцей славацкай народнай прозы. Асобна разглядаюцца казкавая проза (казкі пра жывёл, чарадзейныя казкі, рэалістычныя казкі, народныя жарты і анекдоты) і няказкавая проза (гістарычныя і мясцовыя паданні, вусныя апаведы з жыцця, дэманалагічныя апаведы). На аснове аналізу прэзентатыўнага матэрыялу робіцца выснова пра тое, што ў кампазіцыйных і стылістычных адносінах славацкія казкі маюць шмат агульнага з венгерскай і балканскай традыцыямі; шэраг архаічных рыс (у прыватнасці, трохступеньчатая градацыя, старажытны моўны стыль) збліжаюць славацкія казкі з усходнеславянскай казкавай традыцыяй. Глыбокае, праніклівае асэнсаванне славацкага казкавага фонду дазволіла Іне Анатольеўне заключыць, што яго адметнасцю з’яўляецца тэматычны цыкл пра цыганоў, у якім да славацкай рэальнасці адаптаваны міжнародныя сюжэты пра махляра і хітруна. Як вынікае з аналізу дэманалагічных аповедаў, якія становяцца прадметам усебаковага разгляду аўтаркі, наратывы аб прыходзе нябожчыкаў у свет жывых, дзейнасці ведзьмаў і чарадзеяў аказаліся аднымі з найбольш устойлівых і частотных у пражайтным фальклорным рэпертуары славакаў. Звернута ўвага на тое, што хоць славацкія дэманалагічныя апаведы захавалі архаічныя рысы і маюць шмат агульнага з народнай дэманалогіяй розных славянскіх традыцый, ім уласцівая нацыянальная адметнасць, у прыватнасці ў выяўленні такіх персанажаў, як мора, стрыга, басорка, рэвенант, светланосы, багінка, Руна і інш. Вялікую цікавасць уяўляюць паслядоўны выклад гісторыі развіцця і раскрыцця адметнасцяў славацкіх аповедаў з жыцця, характар якіх можа быць як трагічным, так і гумарыстычным. Спецыфічнай з’явай вуснай славацкай прозы з’яўляюцца наратывы пра Славацкае народнае паўстанне; прычым, як паказвае аўтар, узыходзяць яны да ранейшых традыцый (апаведы, казкі пра разбойнікаў, апаведы пра Першую сусветную вайну і інш.).

У асобным раздзеле робяцца грунтоўныя навуковыя назіранні адносна малых формаў і жанраў славацкага фальклору. Разглядаюцца парэміі, у якіх мадэлююцца асабістае і працоўнае жыццё соцыума, унутраныя ўзаемаадносіны ў ім, перадаюцца традыцыйныя веды з розных галін чалавечай дзейнасці, ацэньваюцца члены калектыву паводле тых ці іншых якасцяў, вызначаецца месца чалавека ў грамадстве. Вялікая ўвага надаецца славацкім прыказкам і прымаўкам, якія ўзніклі ў межах абраду, з’яўляюцца яго згорнутымі тэкстамі і змяшчаюць звесткі пра рытуальны рэквізіт. Сярод славацкіх загадак

І. А. Швед вылучае традыцыйныя, якія ў сваёй тэматыцы ўтвараюць кола элементаў архаічнай мадэлі свету, і новыя, што функцыянуюць у прафанным кантэксце і паступова абагачаюцца элементамі займальнасці і дасціпнасці.

Апошні раздзел манаграфіі прысвечаны разгляду функцыянавання замоў і заклінанняў у сістэме рытуальна-магічнай практыкі славакаў. Вывучаюцца пашыраныя ў славацкай традыцыі тэксты вербальнай магіі, якія актуалізаваліся з мэтай забяспечыць здароўе чалавека і свойскіх жывёл, удачу ў гандлі, сеянні, вырошчванні ўраджаю садавіны і агародніны, жывёлагадоўлі, выпяканні хлеба, браджэнні віна, збіванні масла, а таксама атрымаць поспех у кавалераў, танцораў, хлопцаў з чужых вёсак, абараніцца ад дэманаў ці прымусяць іх служыць чалавеку і інш.

Праца характарызуецца актуальнасцю, навізнай, адэкватнасцю метадаў прадмету даследавання, абгрунтаванасцю высноў. Ёй уласцівы канцэптуальны, праблемны падыход да абранай тэматыкі. Неабходна падкрэсліць, што дакладнасць навуковых назіранняў, абгрунтаванасць высноў забяспечана якаснай рэпрэзентатыўнасцю шырокага фальклорнага, этнаграфічнага і гістарычнага матэрыялу, абагульненнем вялікай колькасці тэарэтычнай і факталагічнай літаратуры, тэматычна звязанай з мэтай даследавання.

Матэрыялы і вынікі манаграфіі «Словацкі фальклор: формы, жанры, поэтыка» адкрываюць новыя даследчыя перспектывы, дазваляюць істотна паглыбіць разуменне славацкай народнай культуры, пашырыць уяўленні пра сувязі беларускага і славацкага фальклору, даюць магчымасць адказаць на многія спрэчныя пытанні, звязаныя з фарміраваннем эстэтычных крытэрыяў, мастацкай свядомасці славянскіх народаў, узнікненнем і развіццём шматгранных з'яў у духоўнай культуры еўрапейскіх народаў. Важнае значэнне матэрыял працы мае для далейшай распрацоўкі агульных тэарэтычных пытанняў, звязаных з параўнальным вывучэннем фальклору розных славянскіх народаў, рэканструкцыяй чыннікаў традыцыйнай культуры славяна-балцкага рэгіёна.

Манаграфія прызнанай даследчыцы-фалькларысткі, безумоўна, карысная і цікавая для студэнтаў, выкладчыкаў, навукоўцаў, і ўсіх, хто цікавіцца традыцыйнай культурай славян.

Арсень Ліс
Мінск

Актуальнае лексікаграфічнае выданне

Николаева О. М., *Современный русско-белорусский словарь* / О. М. Николаева, Т. Н. Трухан; под ред. А. А. Лукашанца, Минск 2011, сс. 576

На сучасным этапе ўсё больш актыўнага выкарыстання беларускай мовы ў сферах грамадскага жыцця актуальнымі становяцца слоўнікі самай рознай накіраванасці, якія садзейнічаюць практычнаму авалоданню нацыянальнай мовай, – тлумачальныя, арфаграфічныя, арфаэпічныя і інш. Безумоўна, асоб-

нае месца сярод разнастайных відаў слоўнікаў займаюць перакладныя двух- і шматмоўныя выданні. У краіне, дзе актыўна функцыянуюць дзве дзяржаўныя мовы, перекладныя слоўнікі, побач з тлумачальнымі, становяцца магутным сродкам арганізацыі нацыянальнай мовы, сродкам захавання моўнай традыцыі, адлюстроўваючы развіццё самой нацыі і яе духоўнага складу, грамадскага ладу, навукі і мастацтва на канкрэтным гістарычным этапе. Зразумела, што ва ўмовах беларуска-рускага двухмоўя, якое сёння вызначаецца як дзяржаўнае, блізкароднаснае, незбалансаванае і шматкампанентнае*, лексікаграфічныя выданні перакладнога характару – вельмі неабходная друкаваная навуковая і вучэбная прадукцыя.

Рэцэнзуюмы “Современный русско-белорусский словарь”, падрыхтаваны кандыдатамі філалагічных навук В. М. Нікалаевай і Т. М. Трухан пад навуковай рэдакцыяй доктара філалагічных навук, члена-карэспандэнта НАН Беларусі, прафесара А. А. Лукашанца, належыць да сферы агульных перакладных двухмоўных лексікаграфічных прац. У ім прадстаўлены звыш 30 тысяч найбольш ужывальных і актуальных рээстравых слоў з іх беларускімі эквівалентамі. У самой назве гэтага Слоўніка адлюстроўваецца навуковая пазіцыя аўтараў, асноўнай задачай якіх з’яўляецца паказ стану лексічнага фонду дзвюх блізкароднасных моў на пачатку ХХІ стагоддзя ў адпаведнасці з сучасным разуменнем нормы, а таксама ўдакладненне аб’ёму значэнняў, сфер ужывання, сучасных граматычных, акцэнталагічных і стылістычных характарыстык адпаведных рускіх і беларускіх слоў.

Асноўнае назначэнне Слоўніка, як адзначаецца ва ўводзінах да выдання, – быць агульнадаступным даведнікам пры перакладзе з рускай мовы на беларускую.

У сваіх асноўных рысах Слоўнік працягвае традыцыі айчынных акадэмічнай лексікаграфіі. Слоўнікавы артыкул уключае рускае рээстравае слова, яго значэнне (пры неабходнасці), указанне сферы функцыянавання, спалучальнасць, граматычныя, акцэнталагічныя і стылістычныя даныя; да беларускіх эквівалентаў, акрамя пералічаных характарыстык, прыводзяцца яшчэ і формы роднага склона.

Выданне ў пэўнай ступені адрозніваецца ад існуючых айчынных перакладных слоўнікаў падобнага тыпу. Акрамя агульнаўжывальнай лексікі асноўнага фонду (у тым ліку вядомых тэрмінаў з розных навуковых галін, а таксама слоў, што характарызуюць спецыфіку і культуру розных гістарычных эпох), рээстравая частка (рускі лексікон) слоўніка ўключае шэраг дастаткова новых, актуальных для нашага часу лексем, для якіх падаюцца беларускія адпаведнікі. Гэтая лексіка ўвайшла ў маўленчы ўжытак у канцы ХХ – пачатку ХХІ стст. у сувязі са зменамі ў грамадскім жыцці, з развіццём разнастайных галін навукі і тэхнікі. Такім чынам у сучасных мовах з’явілася шмат слоў, што

* Лукашанец А. А. *Русский язык в условиях государственного белорусско-русского двуязычия: статус и проблемы исследования*, (у:) *Типология ўзаемасувязей беларускай і рускай моў і праблемы нацыянальнай самаідэнтыфікацыі*. Матэрыялы Міжнар. навук. канф. (Мінск, 19–20 крас. 2011 г.), Мінск 2011, с. 202.

абазначаюць новыя з’явы і рэаліі з розных паняццёвых сфер – эканомікі, рэлігіі, навукі, астралогіі, публіцыстыкі, медыцыны, інфарматыкі. Уключэнне новай лексікі ў сучасны перакладны слоўнік прадстаўляецца вельмі важным, паколькі яе моўнае і маўленчае выкарыстанне з’яўляецца істотным для сучасных носьбітаў як рускай, так і беларускай моў. Так, напрыклад, у Слоўніку можна знайсці шырокаўжывальныя на сённяшні дзень рускія словы *сайт, принтер, ноутбук, саммит, монитор, канапе, фликер, фристайл, инаугурация, ноу-хау, ксерокопировать, паркинг, шоу-бизнес, соучредитель, электорат, конвертация, сервис-карта* і г.д. і іх беларускія эквіваленты. У рээстр Слоўніка таксама ўключаны так званыя “абноўленыя” лексемы – даўно засвоеныя мовамі словы, але якія на сучасным этапе атрымалі семантычныя і стылістычныя змяненні ў сувязі з абазначэннем імі рэалій сучаснага грамадскага жыцця і перайшлі з пасіўнага ў актыўны моўны запас (*инфляция, гимназия, лицей, губернатор*).

Як станоўчы момант трэба адзначыць падачу да новых і агульнавядомых лексем у якасці ілюстрацыі актуальных, запатрабаваных у мове і маўленні словазлучэнняў рускай мовы і іх беларускіх адпаведнікаў, якія адлюстроўваюць сучаснае вуснае і пісьмовае словаўжыванне. Зразумела, што слоўнікавая фіксацыя падобных спалучэнняў слоў таксама запатрабавана часам, паколькі многія лексічныя адзінкі на сучасным этапе развіцця моў мяняюць і пашыраюць сваю спалучальнасць, фарміруючы новыя значэнні і ўстойлівыя словазлучэнні ў мовах (у рускую частку Слоўніка ўключаны, напрыклад, такія адзінкі, як: *персональный компьютер, переходной балл, рассрочка платежей, кодовый замок, сервисное обслуживание, размораживать банковские счета, учредитель компании, форс-мажорные обстоятельства, депутатская неприкосновенность, компьютерный вирус, нештатная ситуация, политика неприсоединения, бартерный обмен, денежная компенсация, краткосрочный заём, въездная виза, денежная реформа, брешь в бюджете, контактный телефон* і шмат інш.). Для многіх слоў у якасці ілюстрацыі падаюцца і самыя звычайныя, агульнавядомыя, шырока распаўсюджаныя ў вуснай ці пісьмовай мове словазлучэнні (уведзены, напрыклад, такія часта ўжывальныя спалучэнні рускіх слоў, як: *пробить штрафной, учётная карточка, минеральные удобрения, кольцевая дорога, комнатная температура, конечная станция железной дороги, произвольная программа, крупный учёный, лицевой нерв, полная луна, офисная мебель, охрана окружающей среды, перечислять деньги на текущий счёт* і г.д.). Такія словазлучэнні-адпаведнікі паказваюць рэальнае ўжыванне падобных моўных адзінак у маўленчай практыцы, таму ўключэнне ў Слоўнік рускіх спалучэнняў ці фраз і іх перакладаў на беларускую мову прадстаўляецца дарэчным і неабходным для карыстальнікаў.

Барта асобна падкрэсліць, што ў выданні ўпершыню ў айчынай лексікаграфіі прадстаўлены пераклады на беларускую мову многіх новых для сучасных блізкароднасных моў спалучэнняў слоў, якія адносяцца да актуальных у наш час сфер жыцця – эканомікі, публіцыстыкі, юрыспрудэнцыі, інфарматыкі, напрыклад: *інавацыйныя тэхналогіі, інвестыцыйны банк, знешні заём, персанальны камп’ютар, біржа навукі, інфармацыйныя тэхналогіі,*

школа бізнесу, міратворчая місія, дэпазітны банк, дысконтная (дысconto-вая) аперацыя, камерцыйная дзейнасць, кампенсцыйныя выплаты, кансал-тынгавыя паслугі, міжнародныя канцэсіі, лабіраваць праграму рэформ (рэ-формаў) і інш.

У якасці ілюстрацыйнага матэрыялу ў Слоўніку выступаюць таксама фразеалагізмы, прыказкі і прымаўкі. Варта адзначыць, што, на карысць чы-тачам, фармальна-семантычная характарыстыка і сама аднесенасць іх да канкрэтнага віду ўстойлівых адзінак удакладнены аўтарамі рэцэнзуемага Слоўніка згодна з данымі сучасных спецыяльных даведнікаў, паколькі скла-дальнікі асобных лексікаграфічных выданняў нярэдка беспадстаўна лічаць фразеалагізмамі ці прыказкамі (прымаўкамі) моўныя выразы зусім іншага па-радку. Увядзенне ўстойлівых адзінак у перакладны слоўнік, на наш погляд, вельмі важна, паколькі гэта садзейнічае раскрыццю багатых экспрэсіўных і во-бразных магчымасцей абедзвюх блізкароднасных моў і паказвае агульнае і ад-рознае ў іх фразеалагічных фондах.

Да ліку істотных адметнасцей Слоўніка трэба аднесці ўважлівую рас-працоўку сэнсавай часткі лексічнага складу. Варта адзначыць, што аўтары падышлі да яго складання адказна і творча. Да значнай колькасці рускіх лексем прыведзены дадатковыя новыя значэнні. Так, напрыклад, у сэнсавы аб'ём слова *корзина* разам з асноўным значэннем уключаны яшчэ два, якія сфарміраваліся ў наш час: '2. (в магазине самообслуживания)' і '3. (в бас-кетболе)'. У дадзеным слоўнікавым артыкуле прадстаўлена і ілюстрацыя – распаўсюджанае зараз устойлівае словазлучэнне *минимальная потреби-тельская корзина* і яго беларускі адпаведнік *мінімальны спажывецкі кошчык*. У Слоўніку ўдакладнена само тлумачэнне шэрагу рускіх рээстравых слоў (*светильник, сверхъестественный, распластать, свернуться, ночник* і г.д.), а таксама аб'ём значэнняў зыходных адзінак у адпаведнасці з данымі сучас-ных тлумачальных слоўнікаў рускай мовы, паколькі ў існуючых пераклад-ных слоўніках нярэдка фіксуецца не ўласцівы рускім лексічным адзінкам значэнні або адценні значэнняў (гэта датычыць, напрыклад, лексем *волос, вопросительный, суша, размазать, развалины, пятно, зубец, кольцо, косяк, копить, сказание, оправа* і г.д.). У сувязі з гэтым адпаведна семантычнаму аб'ёму зыходнай адзінкі значна ўдакладнены і набор беларускіх эквівалентаў. Такім чынам, з аднаго боку, у многіх выпадках ліквідуецца неапраўданая ва-рыянтнасць слоўнікавай беларускай эквівалентыкі. Так, напрыклад, аўтарамі Слоўніка справядліва зняты беларускі перакладны варыянт *сіняк* (які мае знач. 'пасінаеа месца на целе, твары як след ад удару') да рускага слова *ссадина* ў знач. 'неглубокая ранка на теле; место, где оцарапана, содрана ко-жа', які традыцыйна фіксуецца як эквівалент у гэтым слоўнікавым артыкуле ў двухмоўных выданнях; відавочна, што значэнне слова *сіняк* не адпавядае значэнню рускай адзінкі. З другога боку, у многіх артыкулах рэцэнзуемага Слоўніка прапануюцца дадатковыя беларускія сінонімы-адпаведнікі, неабход-ныя для перадачы сэнсавых адценняў рускай лексемы, якія ёсць у мове, але чамусьці не падаюцца ў якасці перакладных эквівалентаў у лексікаграфічных выданнях такога тыпу (гл., напрыклад, артыкулы *роскошь, рубанок, смычок, сверчок, завтрак, обрыв, прошлыйгодний, половодье, дубрава, хворост, засуха,*

клетчатый, полый, отцовский і інш.). У асобных выпадках аўтарамі зняты няправільныя беларускія пераклады (так, напрыклад, для слова *мужайка* ў многіх перакладных слоўніках памылкова падаюцца семантычна неадпаведныя беларускія лексемы *поплаў* і *наплавец*; для слова *полынья* – *праталіна*) або падабраны больш дакладныя, у параўнанні з фактычнымі дадзенымі іншых перакладных (папярэдніх і новых) выданняў, беларускія эквіваленты (напрыклад, да рускіх слоў *хлопья, дублёнка, сдоба, наводнение, покушаться, кнопка* і інш.).

Важным, на наш погляд, з’яўляецца і тое, што ў многіх слоўнікавых артыкулах у выпадку поліэквівалентнасці беларускай часткі аўтары з дапамогай ілюстрацыйных міні-кантэкстаў паказваюць спецыфіку ўжывання прадстаўленых адпаведнікаў, паколькі традыцыйны звычайны пералік іх праз коску ці кропку з коскай, як правіла, не дае дакладнай інфармацыі пра магчымасць іх узаемазамяняльнасці – выкарыстанне сінонімаў у адным і тым жа кантэксте або ў розных. Такія звесткі неабходныя асабліва для тых, хто яшчэ не ў поўнай меры авалодаў беларускай літаратурнай мовай. На такім прынцыпе складальнікамі Слоўніка распрацаваны, напрыклад, артыкул *можнатый*, дзе звычайна ў беларускай частцы перакладных выданняў падаецца просты пералік эквівалентаў *мазнаты, касматы, калматы, кудлаты, кашлаты*, якія нельга, аднак, назваць поўнымі сінонімамі – тымі, што могуць ужывацца ў аднолькавых кантэкстах. Аўтары Слоўніка ілюструюць прыведзеныя лексемы ўжывальнымі беларускімі словазлучэннямі з гэтымі адпаведнікамі, што дапамагае ўбачыць розніцу ў іх моўным выкарыстанні (*мазнаты звер, мазнаты (касматы) ручнік, калматыя бровы, кашлатая елка*).

Адзначым таксама, што ў Слоўніку больш строга і паслядоўна кваліфікуюцца арфаграфічныя, граматычныя і арфаэпічныя нормы рускіх лексем, што адпавядае сучасным патрабаванням напісання і вымаўлення слоў рускай літаратурнай мовы і з’яўляецца неад’емнай часткай двухмоўнага слоўніка новага пакалення з зыходнай рускай мовай. Вельмі істотным для характарыстыкі рэцэнзуемага Слоўніка трэба лічыць той факт, што выданне падрыхтавана з улікам новых правіл беларускай арфаграфіі. Таму ў ім зацікаўлены карыстальнікі знойдзе сучаснае нарматыўнае напісанне тых ці іншых беларускіх лексічных адзінак, узгодненае з Правапісам беларускай мовы, новая рэдакцыя якога ўступіла ў сілу 1-га верасня 2010 г. (гл., напрыклад, напісанне слоў *адзіжыя, сэрвіс, дзевяты, сямнаццаць, камп’ютар, кітэр* і да т.п.).

Варта згадаць яшчэ і аб спецыяльным дадатку Слоўніка “С прописной или строчной?». Ён уключае рускія ўласныя назвы і ўстойлівыя ўжывальныя словазлучэнні, што пішуцца з малой і вялікай літар, і іх беларускія адпаведнікі, напісанне якіх у абедзвюх мовах нярэдка выклікае пэўныя цяжкасці, напрыклад: *Белорусская железная дорога – Беларуская чыгунка, Дворец Республики – Палац Рэспублікі, лауреат Нобелевской премии – лаўрэат Нобелеўскай прэміі, Олимпийские игры – Алімпійскія гульні, олимпийский чемпион – алімпійскі чэмпіён, Полоцкий Софийский собор – Полацкі Сафііскі сабор, палата депутатов – палата дэпутатаў* і інш.

Дзякуючы ўдумліваму навуковаму падыходу складальнікаў Слоўніка да распрацоўкі фактычнага матэрыялу, дадзенае лексікаграфічнае выданне мо-

жа службыц надзейным спадручным дапаможнікам у засваенні разнастайных лексіка-фразеалагічных багаццяў сучаснай беларускай мовы. Інфарматыўна насычаны і адначасова даступны ў падачы двухмоўнага матэрыялу, Слоўнік цалкам апраўдвае сваё назначэнне – з’яўляцца сучасным даведнікам па перакладзе з рускай мовы на беларускую, а таксама па нарматыўным ужыванні слоў, словазлучэнняў і ўстойлівых выразаў абедзвюх блізкароднасных моў.

Безумоўна, рэцэнзуемы “Современный русско-белорусский словарь”, падрыхтаваны кваліфікаванымі спецыялістамі ў галіне супастаўляльных даследаванняў, знойдзе свайго карыстальніка; ён разлічаны на шырокае кола чытачоў, у тым ліку на вучняў сярэдніх школ і ліцэяў, студэнтаў ВНУ і настаўнікаў, на ўсіх тых, хто актыўна карыстаецца двюма дзяржаўнымі мовамі нашай краіны.

Ірына Ялынцава
Мінск

Перагарнуць старонкі класікі

Ала Петрушкевіч, *Некаторыя старонкі беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя*. Дапаможнік па курсе “Беларуская літаратура XX стагоддзя”, Гродна 2010, сс. 156

Навуковая дзейнасць Алы Петрушкевіч звязана з даследаваннем гістарычна-літаратурнага працэсу у беларускай літаратуры XX стагоддзя. Пабачылі свет яе літаратуразнаўча-крытычныя кнігі “Іду па слядах” і “Пра творы і творцаў. Літаратурна-крытычныя, метадычныя артыкулы”. Ала Петрушкевіч вядомая таксама як паэтка, аўтарка паэтычнага зборніка “Пярсцёнак”. І вось летась была выдадзена чарговая кніга актыўнага літаратурнага крытыка, даследчыка.

Пачатак XX стагоддзя ў гісторыі беларускай літаратуры акрэсліваецца як класічны перыяд. Гэты час характарызуецца высокім уздымам літаратурна-грамадскай актыўнасці, вынікам якога стаецца ўзнікненне спачатку ў Пецябурзе, затым у Мінску і ў Вільні моцных асяродкаў беларускага адраджэнскага руху. Вакол яго гуртуецца беларуская моладзь, якая захоплена ідэяй беларушчыны. Створаная на пачатку XX стагоддзя ў асяроддзі газеты “Наша Ніва” беларуская літаратура, падкрэслівае Ала Петрушкевіч, *акрэсліла праблемы развіцця нашага прыгожага пісьменства на цэлае стагоддзе наперад (ды ці адно)* (3).

У чатырох частках-раздзелах кнігі “Некаторыя старонкі...” разглядаюцца жыццё і творчасць Алаізы Пашкевіч, Янкі Купалы, Максіма Багдановіча, Сяргея Палуяна, Гальяша Леўчыка, Наталлі Арсеневай, Змітрака Бядулі, а таксама дзейнасць “Нашай Нівы” і “нашаніўцаў” у розных аспектах.

Першы раздзел кнігі прысвечаны асэнсаванню творчага шляху паэтэсы-рэвалюцыянеркі Алаізы Пашкевіч, вядомай пад літаратурным псеўданімам

Цётка. Усё сваё кароткае жыццё аддала гэта шчырая патрыётка змаганню за народную волю. А. Петрушкевіч падкрэслівае, што ў многіх справах, як грамадска-палітычнага, так і літаратурна-мастацкага плану таго часу, яна першая праяўляла сваю ініцыятыву: друкавала ўласныя творы, актыўна працавала для станаўлення беларускага друку, стварыла падручнікі для беларускіх дзяцей, часопіс “Лучынка”. І менавіта з аналізу гэтых падручнікаў (“Беларускі лементар, або Першая навука чытання”; “Першае чытанне для дзетак беларусаў”; “Гасцінец для малых дзяцей”) беларускай асветніцы, педагога пачынаецца агляд яе творчасці. Потым Алаіза Пашкевіч прадстаўляецца як аўтарка зборніка вершаў “Скрыпка беларуская”, як пісьменніца – адна з пачынальнікаў беларускай нарысістыкі (“З дарогі”) і прозы. Празайчная творчасць Цёткі – цікавая з’ява ў беларускай літаратуры, бо напісана яна *майстрам паэтычнага слова* (27). Узнёсла, прыгожа гучыць выснова пра асобу Алаізы Пашкевіч і яе творчасць: *І свеціць яркім полымем зорка асветы, “Лучынка”, запаленая ёю. Алаіза Пашкевіч – Апосталка беларускага Адраджэння, наш гонар і слава. Новая беларуская Еўфрасіння, нясе свой крыж пакутаў, змагання, міласэрнасці. Жанчына-легенда Беларусі* (9–10).

Другі раздзел кнігі А. Петрушкевіч “З Купалавым словам” прысвечаны народнаму паэту Беларусі, прароку нацыянальнага адраджэння, які *самы ўганараваны з усіх беларускіх творцаў* (30) як на Беларусі, так і далёка па-за яе межамі. Апрача шматлікіх помнікаў на Беларусі, помнік беларускаму песняру ўзведзены таксама і ў Амерыцы ў 1973 годзе, а ў Германіі ў 1945–50-х гадах працавала Беларуская гімназія імя Янкі Купалы. На пачатку А. Петрушкевіч засяроджваецца на ранніх паэмах Янкі Купалы. Творы “Зімою”, “Нікому”, “Калека”, “У Піліпаўку”, “За што” разглядаюцца двухбакова – як з пункту погляду прысутнасці ў іх біблейскіх матываў, так і матыву бяседы-вяселля. Гэты апошні аспект разглядаецца і ў пазнейшых фальклорна-рамантычных паэмах Янкі Купалы, а таксама ў драматычных творах: “Адвечная песня”, “Паўлінка”, “Раскіданае гняздо”, “Тутэйшыя”.

Даследчыцу А. Петрушкевіч цікавяць пытанні: *Ці мела мажлівасці Беларусь абраць свой шлях, ці мела яна з чаго выбіраць і што ўрэшце магло атрымацца з ейнага выбару* (50). Адказ на гэтыя хваляючыя праблемы, а таксама пошук для Маладой Беларусі шляхоў, каб заняла сваё належнае месца сярод іншых дзяржаў, А. Петрушкевіч шукае разам з Я. Купалам у яго п’есах “Паўлінка” і “Раскіданае гняздо”. На жаль, пытанне ці беларусы, якія ў значнай ступені зрабіліся ледзь не жабракамі, будуць здольныя ў будучыні стаць гаспадарамі на сваёй зямлі, вельмі актуальнае і ў сённяшні час.

Раздзел кнігі А. Петрушкевіч пад загалоўкам “Максім Багдановіч і ягоным шляхам красы і светласці” адрозніваецца ад папярэдніх тым, што ў шматлікіх падраздзелах праводзіцца аналіз творчасці не толькі наймаладога беларускага класіка, але і іншых таленавітых творцаў, якія жылі і тварылі ў той самы перыяд. Першыя два падраздзелы прысвечаны вялікаму Максіму Багдановічу, які быў *Богам дадзены заняўдбанаму Краю Пазт* (68). Цікавымі бачацца разважанні Алы Петрушкевіч адносна матыву балю, бяседы-вяселля, які выступае ў *той ці іншай ступені больш чым у трыццаці творах* (69) Максіма Багдановіча. Вопытная даследчыца разглядае такія дамінуючыя матывы

ў паэзіі беларускага класіка, як вобразы вянка, абрад вячання, элементы балю (віно, звон, дзікі хмель), элементы бядседы (напачатку запрашэнне на бал, спевы, бал-танец, бал-оргія).

У рэцэнзаванай кнізе набліжаюцца да чытача таксама малавядомыя вершаваныя пасланні Максіма Багдановіча, якія даюць аўтарцы падставы сцвердзіць, што *Паэтам заставаўся ва ўсім і лісты пісаў вершам. Безумоўна, ягоныя паэтычныя пасланні ёсць гэткай жа класікай беларускай паэзіі, як і ўсё, створанае мастаком* (78).

У падраздзеле пад загалоўкам “Водгукі трагедыі: Нашаніўцы пра Сяргея Палуяна” А. Петрушкевіч звяртае ўвагу на асаблівае месца гэтага паэта ў жыцці і творчасці многіх паэтаў і пісьменнікаў пачатку XX стагоддзя. Матэрыял узбагачаецца змешчанымі тут фрагментамі эмацыянальнага артыкула Вацлава Ластоўскага “Памяці Сяргея Палуяна”, а таксама аналізам твораў іншых “нашаніўцаў” (Максіма Багдановіча, Янкі Купалы, Цішкі Гартнага), прысвечаных памяці рана памерлага паэта.

Як зазначае А. Петрушкевіч, дыскусію аб шляхах развіцця беларускай літаратуры распачаў сваім артыкулам “Не адным хлебам”, надрукаваным у “Нашай Ніве” ў 1913 годзе, Змітрок Бядуля. На думку даследчыцы, паказальным у тэматыцы пра сутнасць мастацтва і мастака з’яўляецца твор гэтага ж пісьменніка “Велікодныя яйкі”. *Асабліва драматычным канфліктам* (88), выдзяляецца ён сярод іншых твораў Змітрака Бядулі. Мастаком тут з’яўляецца маленькі хлопчык Сцяпанка. Ён здольны адчуваць красу прыроды, прыгажосць шматлікіх колераў. Таямнічы свет фарбаў вабіць малога да такой ступені, што калі адбіраюць у хлопчыка адзіную на цэлы год радасць – магчымасць размаляваць велікодныя яйкі, ён рэжа свае пальчыкі і кроўю малое пісанкі. Слушна канстатуе даследчыца: *Невыпадкова і тое, што кроў “вялікага мучаніка” праліта якраз у тым часе, калі пралілася кроў Хрыста. Мастацтва ж уваскрасіла яго. Таму і фінал апавядання светлы, поўны надзеі* (92).

Пра нялёгкую долю творцы А. Петрушкевіч разважае таксама на прыкладзе творчасці Гальяша Леўчыка. Паэту, нягледзячы на намаганні, удалося ўбачыць у друку толькі адзіную сваю кніжку “Чыжык беларускі”. Аналізуючы вершы Г. Леўчыка, гродзенская даследчыца заўважае, што ён імкнецца знайсці аснову, на якую чалавек мог бы абаперціся, пабудаваць сваё шчасце. Пошукі накіраваны ў розныя бакі: да чалавечага сэрца, красы, кахання, а ў канцы да філасофіі метадызму. Разглядаюцца тут як вершы, так і паэмы ў прозе (“Хараство” і “Чалавек”).

У падраздзеле “Услед за ўлюбёным паэтам” аўтарка рэцэнзаванай кнігі даказвае, што творчасць Максіма Багдановіча была ўзорам паэтычнага майстэрства і паўплывала ў значнай ступені на творчасць выдатнай беларускай эміграцыйнай паэтэсы Наталлі Арсенневай. А. Петрушкевіч знаходзіць шматлікія кропкі судакранання паміж жыццём і творчасцю паэтаў. Найперш іх феномен заключаецца ў тым, што М. Багдановіч і Н. Арсеннева ўзгадваліся ў рускамоўным асяроддзі. Яны мусілі самі сабе, насуперак усім неспрыяльным абставінам, адкрываць прыгажосць беларускай мовы і культуры. Абодвух творцаў аб’ядноўвае таксама незвычайнае суладдзе тэматыкі, вобразаў і колераў. Хаця ў Н. Арсенневай былі і іншыя паэтычныя настаўнікі,

аднак услед за М. Багдановічам яна *вымалёўвала залатыя ўзоры на сінім небе сваёй паэзіі, прайшла шлях ад апявання залатой восені да ўслаўлення залатой Беларусі* (109).

У апошнім падраздзеле трэцяй часткі “Я была такой шчаслівай...” Загадка пра маці паэта” даследчыца набліжае чытачу вобраз маці М. Багдановіча. Аналізуючы ўспаміны Адама Ягоравіча Багдановіча, лісты ягоныя і Марылькі, імкнуча разгадаць, якой асобай яна была ў прыватнасці. А. Петрушкевіч адважылася на разважанні накшталт таго, якім быў бы паэт, каб яго маці не памерла так рана. Ці слушным з’яўляецца выказванне Дануты Бічэль, што сваёй смерцю маці нарадзіла паэта?... *Бо паэт і сірата – сінонімы. Бо паэт пачынаецца з трагедыі. А яна гэту трагедыю заслانیла б. Магчыма, гэта быў бы талент, але – выпеставаны, прыгладжаны, цяплічны* (116).

Чацвёрты раздзел “Наша Ніва” і нашаніўцы” складаецца з чатырох падраздзелаў. Як зазначае А. Петрушкевіч у падраздзеле “Нашаніўцы ў трылогіі Якуба Коласа “На ростанях”: вобразы і прататыпы”, у гэтым творы ўпершыню ў гісторыі беларускай літаратуры з перспектывы амаль паўстагоддзя апісваецца дзейнасць першых легальных беларускіх газет “Нашай Долі” і “Нашай Нівы”, а таксама тых, хто стварыў іх: Аляксандра Уласава, Івана і Антона Луцкевічаў. Я. Колас у XVII раздзеле апошняй часткі трылогіі “На ростанях” просіць прабачэння сваіх славурых “нашаніўцаў”, калі сказаў пра іх нешта не так, як было ў сапраўднасці, апраўдваючыся вялікім прамежкам часу. Аднак даследчыца сумняваецца, ці пісьменнік мог сабе дазволіць на шчырасць, калі заканчваў свой твор у 1948–1954 гадах.

У другім падраздзеле “Падвоеная катастрофа – асноўны сэнсавы нюанс у зборніку навэлаў Зоф’і Налкоўскай “Медальёны” і лірыцы беларускіх паэтаў: Янкі Купалы, Змітрака Бядулі, Максіма Багдановіча” праводзіцца аналіз твораў, якія былі створаны дзеля таго, каб усе даведаліся пра жахі вайны, а таксама – як перасцярога, каб гэта не паўтарылася. Агульная ідэя твораў З. Налкоўскай, З. Бядулі (напрыклад: “І будзе на палях трывожная работа”, “Вайна”, “Балада”, “Рассяўся туман”), М. Багдановіча (напрыклад: “Разрытая магіла”, “Мы доўга плылі ў бурным моры”), Я. Купалы (напрыклад: “Прыстаў я жыць”, “Спёка”, “Загнаннік”, “У бяссонную ноч”) у тым, што выратаванне чалавецтву могуць прынесці толькі высокая духоўнасць, вера, чалавечае брацтва, дабрыня, ахвярнасць у імя іншых.

“Наша Ніва”, як сцвярджаюць многія крытыкі, была створана найперш, каб выхаваць пачуццё гонару за сваю мову, гісторыю і культуру. Цікавымі з’яўляюцца заўвагі А. Петрушкевіч, адносна таго, што мэтай выдавецкага органа было і знаёмства чытачоў са слыннымі сынамі польскай культуры. На падставе ўважлівага аналізу зместу беларускай газеты даследчыца сцвярджае, што “*Наша Ніва*” *нямала зрабіла для папулярызавання ведаў пра знакімых дзеячаў польскай культуры, асабліва ж увага ўдзялялася тым, хто меў непасрэднае дачыненне да Беларусі, з павягай і спагадай ставіўся да беларускага людю* (145).

Апошні падраздзел заключнага раздзела кнігі Алы Петрушкевіч “Зоська Верас – адна з пачынальнікаў беларускай дзіцячай літаратуры” сваёй тэматыкай робіць тэматычны кругазварот. Як пачынаецца рэцэнзуемая кніга

разглядам жыццi і творчасцi змагаркi за шчаслівую Беларусь – Алаізы Пашкевіч, так і заканчваецца аналізам дзейнасцi асобы, якая пераняла ад яе эстафету – Зоські Верас, жанчыны, якой таксама балеў лёс малых сірот і наогул абяздоленых, пакрыўджаных людзей. Робіцца тут аналіз адзінай кніжкі Зоські Верас “Каласкі”, у якую ўвайшлі вершы і прэзаічныя творы, прысвечаныя дзецям. Невялікія прэзаічныя абразкі (напрыклад, “Трэба хацець”) напамінаюць сваім мудрым філасофскім зместам алегарычныя “Казкі жыцця” Якуба Коласа. Ала Петрушкевіч сцвярджае, што пажадана было б, каб словы “Трэба хацець” успрымаліся як *наказ моладзі, будучым пакаленням, імкненне перадаць тую веру і сілу, якая жыла ў ёй, такой кволай і такой моцнай Зосьцы Верас – апошняй з магіканаў* (152).

Сапраўды, кніга Алы Петрушкевіч значна ўзбагачае, пашырае веды на тэму гісторыі беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя. Слушна сцвярдзіла сама даследчыца: *Запрашаем у падарожжа, якое, спадзяемся, будзе цікавым і карысным, прапануем перагарнуць тэа старонкі беларускай літаратуры, што хвалююць і сёння, бо сапраўдная літаратура, класіка – вечная* (3).

Анна Саковіч
Беласток

Г. К. Тычко, *Беларуская літаратура ХІХ–ХХ стагоддзяў: час і асобы. Вучэбны дапаможнік*, Мінск 2010, сс. 267

У кнізе вядомай даследчыцы беларускай літаратуры, перакладчыцы Галіны Тычко разглядаюцца станаўленне, развіццё і сучасны стан айчынай літаратуры на працягу двух стагоддзяў. Перыяд фарміравання новай мастацкай традыцыі прадстаўлены агульнай характарыстыкай эпохі, а таксама вядзецца гаворка пра Францішка Савіча, Элізу Ажэшку, Беларусь у творчасці Уладзіслава Сыракомлі, паэму Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча “Славяне ў ХІХ стагоддзі”. Другі раздзел распачынаецца характарыстыкай беларускай літаратуры першай паловы ХХ стагоддзя ў сусветным кантэксце. Тут жа вызначаецца роля ў нацыянальнай гісторыі і культуры творчай дзейнасці некаторых прадстаўнікоў гэтага перыяду: Янкі Купалы, Міхася Зарэцкага, Кандрата Крапівы, Максіма Танка, Пімена Панчанкі, Аркадзя Куляшова. Аднаводна трэці раздзел прысвечаны разгляду беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя. Аналізуюцца некаторыя аспекты творчасці Івана Навуменкі, Янкі Брыля, Васіля Быкава, Уладзіміра Караткевіча, Рыгора Барадуліна, Вячаслава Адамчыка, Ніла Гілевіча, Васіля Гігевіча. Упершыню ў Беларусі асобным раздзелам прадстаўлена ў кнізе творчасць сяброў беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа”. Пасля пераканаўчага тыпалагічнага разгляду літаратуры Беласточчыны ў агульнанацыянальным беларускім кантэксце аналізуюцца творчасць Міры Лукшы, Яна Чыквіна, Міхася Андрасюка.

Мікола Хаўстовіч, *Шляхамі да беларускасці. Нарысы, артыкулы, эсэ*, Warszawa 2010, сс. 646

Кніга аднаго з вядучых сучасных даследчыкаў беларускай літаратуры XIX стагоддзя М. Хаўстовіча прадстаўляе плённую 20-гадовую працу вучонага і ўзнікла на падставе нарысаў, артыкулаў і эсэ, якія друкаваліся асобнымі выданнямі, а таксама ў навуковых зборніках і часопісах. Цалкам дакладнаю бачыцца назва кнігі, бо адной з галоўных задач, якія стаялі перад пачынальнікамі новай беларускай літаратуры, было вяртанне слаўнай гістарычнай памяці, фарміраванне нацыянальнай ідэі, свядомасці. Ужо першыя публікацыі М. Хаўстовіча засведчылі, што іх аўтар услед за папярэднікамі абгрунтавана развівае канцэпцыю беларускамоўнай і польскамоўнай плыняў беларускай літаратуры, што і знайшло паслядоўнае выяўленне ў дадзеным выданні. Асаблівае месца ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя, безумоўна, належыць Яну Баршчэўскаму, галоўная кніга якога “Шляхціц Завальня або Беларусь у фантастычных апавяданнях” доўгі час несправядліва ўспрымалася толькі як этнаграфічнае апісанне Беларусі, зборнік фальклору. З асэнсавання творчасці пісьменніка, сутнасці “Шляхціца Завальні” распачалася навуковая праца М. Хаўстовіча, таму невыпадкова, што пасля канцэптуальна выверанай прадмовы ў кнізе змешчаны разбудаваны блок матэрыялаў пра Я. Баршчэўскага. Значнае месца ў навуковым актыве М. Хаўстовіча займае даследаванне гісторыі беларускай літаратуры 30–40-х гадоў XIX стагоддзя. Асобная гаворка вядзецца ў кнізе пра Аляксандра Рыпінскага, Ігнацыя Яцкоўскага, Рамуальда Падбярэскага і інш., узнікаюцца спрэчныя праблемы атрыбucыі некаторых твораў беларускай літаратуры XIX стагоддзя.

Сяргей Кавалёў, *Літаратура Вялікага Княства Літоўскага XVI – пачатку XVII ст.: феномен культурнага памежжя*, Мінск 2011, сс. 344

У новай манаграфіі вядомага беларускага медыявіста разглядаюцца такія жанры шматмоўнага пісьменства Вялікага Княства Літоўскага XVI – пачатку XVII стагоддзя, як эпіграматычная і эпічная паэзія, эпісталаграфія, рыцарскі раман, мемуары, школьная драма. Адной з прынцыповых задач, пастаўленых перад сабой С. Кавалёвым, было аб’яднанне досведу беларускіх, польскіх, літоўскіх і ўкраінскіх даследчыкаў. Значнае месца займае ў манаграфіі разгляд агульных пытанняў развіцця літаратуры ВКЛ: “Пачатак вершаскладання на нацыянальных мовах”, “Лацінамоўная паэзія 50–70-х гг. XVI ст.”, “Мемуарны жанр”, “Школьны тэатр і драматургія”. Глыбокая, кампетэнтная гаворка вядзецца аб асобных аўтарах і пэўных аспектах іх творчай спадчыны: “Ян Вісліцкі ў беларускай культурнай прасторы”, “Мікалай Гусоўскі – феномен творчасці і парадоксы рэцэпцыі”, “Эпісталалярная спадчына Барбары Радзівіл”, “Ян Кахановіч і Андрэй Рымша: спаборніцтва на эпічным полі”. Шматбакова даследуюцца ў манаграфіі рыцарскія раманы “Трышчан” і “Бава”. Асноўную тэму кнігі С. Кавалёва істотна дапаўняюць інтэрв’ю аўтара з Алегам Лойкам,

Вячаславам Чамярыцкім, а таксама рэцэнзіі кнігі Івана Саверчанкі “Сымон Будны – гуманіст і рэфарматар” і падручніка па старабеларускай літаратуры Алега Лойкі, артыкул “Ад Барбары Радзівілянкі да Францішкі Радзівіл”.

Beata Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzec o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011, ss. 412

Найперш трэба адзначыць, што ўпершыню ў Польшчы пабачыла свет ґрунтоўнае даследаванне такога кшталту. На самым пачатку сваёй манаграфіі даследчыца папярэджвае, што ў полі яе зроку знаходзяцца толькі некаторыя выбраныя праблемы і з’явы. Аднак, перш чым перайсці да разгляду беларускай драматургіі канца XX – пачатку XXI стагоддзя, галоўнага аб’екту даследавання, Беата Сівэк цалкам апраўдана робіць у першых трох раздзелах зарыс эвалюцыі драматургічнага мастацтва Беларусі. На працягу наступных сямі раздзелаў у працэсе аналізу творчасці прадстаўнікоў розных пакаленняў падкрэсліваецца разнастайнасць эстэтычных, стылістычных і фармальных пошукаў беларускіх драматургаў, выяўляецца іх наватарскі характар і індывідуальнасць. Даследчыца засяроджваецца на вузлавых момантах іх творчасці: *Wolność ukrzyżowana. Człowiek w pułapce historii* в драматах Alesia Pietraszkiewiczа; *W pułapce własnego losu. Pamięć jako źródło zniewolenia* в драматах Alaksieja Dudarawa; *Odnaleźć drogę w labiryncie. Człowiek poszukujący* в драматургіі Mikoły Arachouskiego; *Między słowem a milczeniem. O bólu niespełnienia* в *Dramaturgicznych tekstach* Alesia Astaszonka; *Wypełnić przeznaczenie. O dylematach i rozdrożach* в драматургіі Siarhieja Kawałowa; *Cena prawdziwej wolności. O zmaganiach z przeszłością* в драматургіі Ihara Sidaruka; *Między duchowością a cielesnością. O prawdzie i złudzeniu* в драматах Lawona Waszko. У заключным адзінаццатым раздзеле даследавання “Z innej perspektywy. Białoruski dramat i teatr w Polsce po 1991 roku”, як вынікае і з назвы, Б. Сівэк з уважлівасцю да ўсіх фактаў натэе прысутнасць беларускай драматургіі ў Польшчы. Безумоўна, манаграфія *Wolność ukrzyżowana. Rzec o białoruskim dramacie i teatrze* адкрывае новыя перспектывы ў даследаванні беларускай драматургіі.

Галіна Тварановіч
Беласток

Засады публікавання ў рэчніку „Біялорутеністыка Біялоstocka”

1. Рэчнік „Біялорутеністыка Біялоstocka” прымае да друку матэрыялы нігдзе dotа́д не публікаваныя.
2. Рэчнік „Біялорутеністыка Біялоstocka” змяшчае матэрыялы ў мове біялорускім, рускім і польскім. Да тэксту просімы да́дачы а́нглійскую версію тыту́лу.
3. Вывагі тэхнічныя:
 - a) тэксты просімы прысыла́ць ў двух экзэмплярах ў постачі выдруко́ў камп’ю́тэровых раз з дыскі́тка ў праграме Word;
 - b) усе тэксты вы́нны змясца́ць стрэ́жчэнне ў мове а́нглійскай, а та́жэ ў польскім луб ў біялорускім ў за́лежна́сці ад мовы а́ртыку́лу (до 0,5 строніцы);
 - c) ў тэкстах ў мове польскім цыта́ты і прыпысы ў мове біялорускім і рускім просімы прыта́чаць ў о́рыгіна́ле (не ў транслітэра́цыі);
 - d) машыно́піс вы́нны бы́ць прыгата́ваны з за́хавані́ем інтэрлі́ніі і ма́ргінесу по леве́й строні́;e) строна зно́рма́лізавана́га машыно́пісу за́мержа 30 версо́ў тэксту з ок. 60 знака́мі ў версі́ (1800 знака́ў на строні́);f) аб’е́м тэкста́ў не паві́нна прэ́краща́ць 20 строні́ машыно́пісу;
 - g) прыпысы просімы ўмешча́ць на а́ддзельна́й карце́;h) апі́с зро́дэл ў прыпы́сах просімы дас́тосава́ць да прэ́дста́вілена́га по́ніжэ́ взо́рца:

Кні́га:

В. Каваленка, *Велі́ч праўды́. Вы́бранае́*, Мінск 1989, с. 32.

Тамсама, с. 44.

В. Каваленка, *Велі́ч праўды́...*, с. 135.

Фра́гмент кні́гі:

С. Андрэ́юк, *Свет да бо́лю блі́зкі*, [у:] *Шля́х на пра́мой часу́. Да гі́сто́рыі бе́ларуска́й літа́ратуры По́льшчы 1958–2008 гг.*, Бе́ласток 2007, с. 310.

Тамсама, с. 312.

С. Андрэ́юк, *Свет...*, с. 322.

А́ртыкул у часопі́се:

Я. Саламе́віч, *Псеўда́німы і кры́птані́мы Ма́ксіма Ба́гдана́віча*, “Ро́днае сло́ва” 2011, № 7, с. 17.