

# **СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ**

**Матэрыялы ІХ Міжнароднай навуковай канферэнцыі,  
прысвечанай 70-годдзю філалагічнага факультэта  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта**

(Мінск, 15-17 кастрычніка 2009 г.)

**У дзвюх частках**

Частка 1

**МІНІСТЭРСТВА АДУКАЦЫІ РЭСПУБЛІКІ БЕЛАРУСЬ  
БЕЛАРУСКІ ДЗЯРЖАЎНЫ УНІВЕРСІТЭТ  
ФІЛАЛАГІЧНЫ ФАКУЛЬТЭТ**

**СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ  
Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ**

**Матэрыялы ІХ Міжнароднай навуковай канферэнцыі,  
прысвечанай 70-годдзю філалагічнага факультэта  
Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта**

(Мінск, 15-17 кастрычніка 2009 г.)

**У дзвюх частках**

Пад рэдакцыяй прафесара В. П. Рагойшы

Частка 1

**БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: «УСХОД» – «ЗАХАД»  
БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ  
МІФАЛОГІЯ – ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА: ПРАБЛЕМЫ ПАЭТЫКІ**

**МІНСК  
2010**

УДК  
ББК

С

РЭКАМЕНДАВАНА ВУЧОНЫМ САВЕТАМ  
ФІЛАЛАГІЧНАГА ФАКУЛЬТЭТА БДУ  
10 СНЕЖНЯ 2009 Г., ПРАТАКОЛ № 3

Р э ц э н з е н т ы:

доктар філалагічных навук *С. Я. Ганчарова-Грабоўская*,  
доктар філалагічных навук *А. У. Марозаў*

Р э д а к ц ы й н а я к а л е г і я:

д. ф. н., праф. *В. П. Рагойша* (рэд.), д. ф. н., праф. *А. М. Андрэеў* (нам. рэд.),  
к. ф. н., дацэнт *А. У. Вострыкава*, к. ф. н., дацэнт *І. М. Запрудскі*,  
к. ф. н., дацэнт *М. П. Кенька*, к. ф. н., дацэнт *Е. А. Лявонава*,  
к. ф. н., дацэнт *Т. А. Марозава*, к. ф. н., дацэнт *П. П. Ткачова*

Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: Матэрыялы IX Міжнар.  
навук. канф., прысвеч. 70-годдзю філалагічнага факультэта Беларускага  
дзяржаўнага універсітэта (Мінск, 15-17 кастр. 2009 г.): у 2-х ч. / Пад рэд. праф.  
В. П. Рагойшы; рэдкал.: А. М. Андрэеў (нам. рэд.) [і інш.]. – Мінск: БДУ, 2010.  
– Ч 1: Беларуская літаратура: «Усход»–«Захад»; Беларуская літаратура:  
гісторыя і сучаснасць; Міфалогія—фальклор—літаратура: праблемы паэтыкі.  
– 296 с.

ISBN

У кнізе змешчаны матэрыялы IX Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Славянскія  
літаратуры ў кантэксце сусветнай», праведзенай на філалагічным факультэце БДУ 15-17  
кастрычніка 2009 г.

Разлічана на вучоных, настаўнікаў і студэнтаў, якія цікавяцца пытаннямі развіцця  
славянскіх літаратур, іх месцам у сістэме сусветнага мастацкага слова, праблемамі тэорыі  
літаратуры, параўнальнай паэтыкі, міфалогіі і фальклору.

УДК  
ББК

ISBN  
ISBN

© Калектыў аўтараў, 2010  
© БДУ, 2010

# БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: «УСХОД» – «ЗАХАД»

Рагойша В. П. (Мінск)

## РОЛЯ ТВОРЧАЙ АСОБЫ Ў РАЗВІЦЦІ МІЖСЛАВЯНСКІХ ЛІТАРАТУРНЫХ СУВЯЗЕЙ

Звычайна ў даследаваннях пра літаратурныя (як і ўвогуле культурныя) міжнацыянальныя сувязі сустракаюцца выказванні самага агульнага кшталту: «Літаратурныя сувязі паміж рускімі і балгарамі (беларусамі і палякамі, сербамі і чэхамі і г. д.) распачаліся пяць (шэсць, сем, восем і г. д.) стагоддзяў таму назад»; «Асаблівага росквіту сувязі культур паміж рускім і ўкраінскім (сербскім і славенскім, славацкім і чэшскім і г. д.) народамі дасягнулі ў ХХ стагоддзі»; «Сучасны беларуска-ўкраінскі (руска-польскі, балгарска-сербскі і г. д.) паэтычны ўзаемапераклад мае багатыя здабыткі»... Пры гэтым звычайна забываецца, што сувязі паміж народамі і іх культурамі наладжваюць не безыменныя калектывы, а асобныя найбольш таленавітыя, кантактабельныя прадстаўнікі народаў і нацыянальных культур. Роля творчай асобы ў развіцці літаратурных сувязей, у тым ліку міжславянскіх, надзвычай важная, без перабольшання – незаменная. Сувязіст – без гэтай прафесіі нельга абысціся пры звычайных чалавечых кантактах, як бы такі сувязіст ні называўся: тэлефаніст, тэлеграфіст, аператар мабільнай сувязі... Без сувязіста-літаратара, гэтага, умоўна кажучы, спецыяліста мабільнай сувязі паміж народамі, не могуць як след функцыянаваць міжнародныя «масты дружбы», па якіх, услед за літаратурай і культураў у цэлым, лягчэй «пераязджаюць» стасункі эканамічныя, гандлёвыя, палітычныя і інш.

Калі гаварыць толькі пра міжславянскія літаратурныя сувязі, то тут «сувязістаў» увогуле няма. Праўда, адны з іх выпадкова падключаліся да такога занятку, займаліся ім часова. Другія ўсё жыццё падтрымліваюць сувязь, але арыентуюцца толькі на адзін яе від ці канал: прапагандуюць адну літаратуру або нават творчасць аднаго нейкага пісьменніка. А вось трэція... Трэція хочучы і – галоўнае – могуць (дзякуючы сваім здольнасцям, шырыні ведаў, даступнасці ўсіх славянскіх моў і іх літаратур, асаблівай любові да іх) падключаць да роднай культуры лепшыя дасягненні многіх славянскіх пісьменнікаў і літаратур у цэлым. Зразумела, нават у нашым шматмільённым славянскім свеце такіх працаўнікоў налічваецца літаральна адзінкі. З беларусаў ім быў, у прыватнасці, Максім Багдановіч, які зацікаўлена і метадычна знаёміў сваіх чытачоў з літаратурай, культураў, гісторыяй беларусаў, рускіх, украінцаў, палякаў, чэхаў, сербаў, балгар... У сённяшняй Беларусі да такіх «сяброў усіх славян» можна без перабольшання аднесці Ніла Гілевіча, аўтара арыгінальных

даследаванняў і выдатных перакладаў паэзіі і прозы балгар, славенцаў, сербаў, харватаў, македонцаў... Што да сучаснай Украіны, то ім, несумненна, з'яўляецца вядомы пісьменнік і грамадскі дзеяч Раман Мар'янавіч Лубкіўскі. Даказваючы асноўны тэзіс нашага даклада, і спынім сваю ўвагу на яго славяназнаўчай дзейнасці.

Нагадаем некалькі біяграфічных звестак, паколькі яны паказваюць на асноўныя вытокі гэтай дзейнасці. Нарадзіўся Раман Лубкіўскі 5 жніўня 1941 года ў сяле Астрывец Тэрабаўлянскага раёна на Тарнопальшчыне ў бікультурнай сям'і: маці – ўкраінка, бацька – паляк. Як падкрэсліў адзін з буйнейшых сучасных украінскіх пісьменнікаў, Герой Украіны Дмытро Паўлычка, улюблёнасць Лубкіўскага ў славянскі свет «ідзе з глыбіні сэрца, з народжанай еднасці ўкраінскай і польскай крыві, якая віруе ў ім. Менавіта гэта еднасць у яго сэрцы ўзмацняе ўкраінскі патрыятызм, завастрае пачуццё справядлівасці, праз якое незаконна прыніжаная і патаптаная чужынцамі і «сваімі» пігмеямі Украіна і ўкраінская мова становяцца ідэаламі ягонага жыцця, творчасці, няспыннай грамадскай і палітычнай дзейнасці» [4, с. 508]. Належнае веданне моў і культур славянскіх Лубкіўскі першапачаткова здабываў на славянскім аддзяленні філфака Львоўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Івана Франка. Паступова ўдасканаліваўся і рэалізаваўся гэтыя веды ў часе яго працы намеснікам рэдактара львоўскага літаратурна-мастацкага часопіса «Жовтень» (вёў там, у прыватнасці, раздзел перакладаў «Славянскія рэкі»), старшынёй Львоўскага арганізацыі Саюза пісьменнікаў Украіны, грамадска-культурнага аб'яднання «Просвіта», кіраўніка Львоўскага абласнога ўпраўлення культуры, дэпутата Вяроўнай Рады Украіны, Надзвычайнага і Паўнамоцнага Пасла Украіны ў Чэхіі і Славакіі...

Літаратурны набытак Рамана Лубкіўскага вызначаецца найперш, зразумела, уласнымі творчымі дасягненнямі. Сёння ён – адзін з самых вядомых украінскіх пісьменнікаў, аўтар звыш двух дзесяткаў арыгінальных паэтычных кніг, паэт са сваім адметным голасам. Асобныя зборнікі яго вершаў выходзілі ў розных краінах, у тым ліку і ў Беларусі [3]. Але сёння гаворка не пра гэта. Ідучы следам за сваім вялікімі настаўнікамі Іванам Франком і Максімам Рыльскім, працуючы поруч і падзараджаючыся энергіяй актыўнейшага міжкультурнага «сувязіста» Дмытра Паўлычкі, наследуючы іх энцыклапедызм, шчыры патрыятызм і шырокі ўніверсальнасць, паэт, перакладчык, славяназнавец Лубкіўскі «паказвае датычнасць украінцаў і іхняй працы у фармаванні цывілізацыі славянскай Еўропы, ці, калі хочаце, еўрапейскай Славяншчыны» [4, с. 512]. Яго перакладчыцкае сціла ажывіла ў стыхіі ўкраінскага вобразнага слова *сотні* твораў *дзесяткаў* паэтаў літаральна ўсіх сучасных славянскіх народаў. Да гэтага, яго пярэ належаць глыбокія артыкулы-даследаванні пра расіяніна Аляксандра Пушкіна («Крыштальная крыніца натхнення») і славака Павала Орасага (Гвездаслава) («Зара Гвездаслава»), балгарына Хрыста Боцева («Свабоды палымяны геній») і чэха Іржы Волькера («Сэрца Волькера»), сербку Дэсанку Максімавіч («Валадарка паэзіі – Дэсанка») і паляка Марэка Ваўжкевіча

(«Адчуванне мяжы... Але не апошняй!»), пра беларусаў Цётку (Алаізу Пашкевіч) («На струнах буры»), Максіма Багдановіча («Беларускі Ікар»), Янку Купалу («Гэта жывое і вечнае слова») ... Гэтыя (як і іншыя) артыкулы друкаваліся ва ўкраінскай перыёдыцы, уваходзілі ў якасці прадмоў да ўкладзеных і перакладзеных Лубкіўскім асобных зборнікаў вершаў Дэсанкі Максімавіч, Лаца Навамескага, Францэ Прэшэрна, Марэка Ваўжкевіча, Цёткі, Максіма Багдановіча, склалі (разам з іншымі публікацыямі) кнігу яго літаратурна-крытычных нарысаў «Многосвіточ» [2]. Аднак, бадай, самае адметнае, чым вызначыўся Лубкіўскі як славяналюб і славяназнаўца, – і не толькі ва Украіне, але і ва ўсім славянскім свеце – гэта стварэнне двух унікальных анталогій: «Слов’янскае небо» [7] і «Слов’янская ліра» [6].

На тытуле «Славянскага неба», што выйшла ў Львове яшчэ ў 1972 годзе, – даволі вымоўны падзагалавак: «Вершы рускіх, беларускіх, польскіх, чэшскіх, славацкіх, серба-лужыцкіх, югаслаўскіх, балгарскіх паэтаў у перакладзе Рамана Лубкіўскага». Такім чынам, гэта неардынарнае выданне працягнула справу (толькі, зразумела, на больш высокім, сучасным узроўні), пачатую сто гадоў перад тым хрэстаматыяй рускага перакладчыка і бібліёграфа М. В. Гербеля «Поэзия славян» (Пб., 1871). Канешне, за стагоддзе ўсе славянскія літаратуры выраслі колькасна і якасна, і цяпер нават самая аб’ёмістая анталогія не здолее ўмясціць у сябе адны толькі выдатныя творы славянскага прыгожага пісьменства. І ўсё ж ідэя звесці ўсе славянскія паэтычныя рэкі ў адно літаратурнае мора, змясціць асобныя творы славянскай паэзіі ў адной мікраанталогіі аказалася надзвычай плённай і арыгінальнай. Ва ўсялякім разе, падобнага выдання ў пасляваенны час ні ў адной іншай славянскай краіне, апрача Украіны, не з’явілася.

У кнізе змешчаны кароткія нататкі перакладчыка пра ўсіх славянскіх паэтаў, прадстаўленых у ёй. У невялікай прадмове «Ад перакладчыка» Лубкіўскі прызнаваўся: «З багацейшага гучання паэзіі славянскага свету выбіраліся, як на мой погляд, важныя, хоць далёка не ўсе тоны. Тыранаборчы дух класічнай рускай паэзіі, яе вечнае, рэвалюцыянізуючае абнаўленне, задушэўнасць паэзіі беларускай, шчырая чалавечнасць паэзіі чэшскай, славацкай, традыцыйнасць і разам з тым незаспакоенасць польскай, пачуццёвасць серба-лужыцкай, парывістасць і шматфарбнасць балгарскай, разнастайнасць паэзіі народаў Югаславіі – і паводле гэтых адзнак (зразумела, досыць умоўных) фарміравалася кніжка» [7, с. 6].

Крыху больш чым праз дзесяць гадоў на аснове «Славянскага неба» Лубкіўскі, ужо ў Кіеве, выдаў зборнік «Славянская ліра». І ў першую, і ў другую кнігу ўвайшлі творы ажно 136 (!) славянскіх паэтаў. Праўда, калі ў першай з іх кожны паэт быў прадстаўлены адным, рэдка – двума-трыма, вершамі, то ў другой – некалькімі, прычым звычайна новымі, перакладамі. Крыху зменена (колькасна і якасна) і нацыянальнае прадстаўніцтва асобных славянскіх паэзіяў. Аднак ў абедзвюх кнігах самыя розныя вершы – грамадзянскія, філасофскія, інтымныя, пейзажныя – аб’ядноўвае адзін выразны

матыў: адвечнае пабрацімства славянскіх народаў. Ён, гэты матыў, часам гучыць пэўна, выяўляецца непасрэдна. Як, скажам, у вершах рускага паэта Аляксандра Адоеўскага «Славянскія дзевы» ці харвата Петара Прэрадавіча «Прызначэнне славянства». Аднак у цэлым ідэя дружбы брацкіх народаў прарастае ў «Славянскай ліры» спакваля, увасабляецца не проста лінейна, а хутчэй апасродкавана. Пра гэта сведчаць перш за ўсё ўключаныя ў анталогію творы розных славянскіх паэтаў пра Украіну, украінскі народ, яго гісторыю, культуру, мову. Назавем хаця б вершы рускіх Мікалая Някрасава «На смерць Шаўчэнкі» і Мікалая Ціхавова «Анна Яраслаўна», беларуса Максіма Танка «На Украіне», палякаў Владзімежа Слабодніка «Да Міколы Бажана» і Мечыслава Яструна «Песня Яраслаўны», чэха Рудальфа Майера «Украіна», балгарына Захарыя Іванова «Украіне»... Разам з тым укладальнік і перакладчык увёў у анталогію творы, якія тэматычна пацвярджаюць міжславянскія кантакты. Я маю на ўвазе такія вершы, як «Шапэну» расіяніна Афанасія Фета, «Боль Сербіі» беларуса Пімена Панчанкі, «Балгарскаму брату» беларуса Ніла Гілевіча, «З падарожжа ў Беларусь 1965 года» лужычаніна Кіта Лорэнца, «Беларускі снег» балгарына Андрэя Германова і г. д. Урэшце, няўжо не сцвярджаецца, хоць і апасродкавана, еднасць славянскіх народаў ужо тым, што вершы ўсіх славян, як добрыя сябры, сышліся ў *адной* кнізе, выдадзенай у перакладзе на *адну* са славянскіх моў, у *адной* з суверэнных славянскіх краін!

Кніга «Славянская ліра» (як, дарэчы, і «Славянскае неба») спалучыла ў сябе якасці двух самастойных выданняў. Па-першае, гэта арыгінальная анталогія агульнаславянскай (за выключэннем, зразумела, украінскай) паэзіі. Па-другое, гэта выбранае аднаго перакладчыка, Рамана Лубкіўскага. Апошняя акалічнасць дазваляе даволі выразна ўбачыць творчы почырк, стыль перакладчыка. У слова «стыль» мы ўкладаем яго літаратурнаўчы змест, што ўключае ў сябе два традыцыйныя моманты, акрэсленыя займеннікамі «што» і «як»: што (каго канкрэтна, якія творы) і як (ступень адэкватнасці мастацкага перакладу) узнаўляе перакладчык. Пра тое, каго пераклаў Лубкіўскі, у цэлым відаць ужо са зробленага пераліку асобных імёнаў славянскіх паэтаў. Што датычыць перакладчыцкага майстэрства, то параўнанне рознаславянскіх арыгіналаў і іх украінамоўных узнаўленняў сведчыць пра ўважлівае стаўленне Лубкіўскага да першакрыніц, імкненне дакладна перадаваць не толькі інфармацыю сэнсавую, але і кананатыўную, вобразна-выяўленчую, экспрэсіўную. Перакладчык па магчымасці ўзнаўляе арыгінал у еднасці яго зместу і формы, захоўвае дамінантныя дэталі яго зместу і асаблівасці паэтыкі. Галоўнае ж – імкнецца да таго, каб твор і ў перакладзе аказваў на чытача прыблізна такое ж уздзеянне, як і ў арыгінале, выклікаў падобныя эмоцыі. Адным словам, імкнецца паэзію перадаваць паэзіяй. Зразумела, не заўсёды гэта ўдаецца. Тым больш, што пераклад з роднасных моў, у параўнанні з перакладам з моў няроднасных, мае свае «падводныя камяні»: «пасткі» міжмоўнай аманіміі, інтэрферэнцыі, асаблівы кантроль чытачоў, у якіх арыгінал нярэдка «на слыху», і інш.. Але, як правіла, наяўнасць спецыфічнага перакладчыцкага таленту,

вялікі творчы вопыт, валоданне славянскімі мовамі, добрае веданне творчасці славянскіх паэтаў, славянскіх рэалій, выручаюць перакладчыка.

Вось пачатак аднаго шырокавядомага верша ў паэтычным перастварэнні Рамана Лубкіўскага:

*Тікай, пощезни з цих країв,  
Властителько Цитери квола!  
Де ти, покаро владарів,  
Вістунко волі гордочола?  
Прийди, зірви мені вінок,  
Розбий зманіжену цю ліру...  
Свободу оспіваю миру,  
На тронах поражу порок!* [6, с. 24]

Магчыма, не ўсе адразу пазнаюць у гэтых радках першую страфу славутай оды Аляксандра Пушкіна «Вольность». Што ж, разумны чытач не стане і патрабаваць абсалютнага падабенства перакладу і арыгінала мастацкага твора, тым больш паэтычнага. Добры пераклад – заўсёды ў чымсьці новы твор, які з’яўляецца на свет у выніку своеасаблівага сааўтарства двух чалавек – аўтара арыгінала і перакладчыка. Успомнім Самуіла Маршака, які казаў, што ў перакладнога верша «павінен быць бацька і маці: аўтар і перакладчык...». Дарэчы, прыгадаем крылатыя пушкінскія радкі:

*Беги, сокройся от очей,  
Цитеры слабая царица!  
Где ты, где ты, гроза царей,  
Свободы грозная певица?  
Приди, сорви с меня венок,  
Разбей изнеженную лиру...  
Хочу воспеть свободу миру,  
На тронах поразить порок* [5, с. 106]

Пры параўнанні пераклада з арыгіналам становіцца відавочным, што Лубкіўскі не імкнуўся, а калі б і імкнуўся, то не змог бы, зрабіць літаральную ўкраінскую копію верша Пушкіна. Разам з тым перакладчык пастараўся ўзнавіць пафас першакрыніцы, удыхнуць у пераклад думкі, эмоцыі вялікага рускага паэта. Часам з перакладчыкам можна спрачацца, не згаджацца з узнаўленнем таго ці іншага вобраза, вобразнай дэталі, лексемы. Але не прымаць да ўвагі яго творчага метаду, стылю – нельга. Як і нельга ігнараваць яго гэты пераклад (а таксама іншыя пераклады) вершаў не толькі А. Пушкіна, але і іншых славянскіх паэтаў.

Дзякуючы Лубкіўскаму, ў адзінае рэчышча славянскіх літаратур уліваецца і рака беларускай паэзіі. У «Славянскім небе» яна была напоўнена вершамі 20 паэтаў, у «Славянскай ліры» – 15. Не стала твораў Францішка Багушэвіча, Каруся Каганца, Міхася Чарота, Уладзіміра Дубоўкі, Міхася Машары, Піліпа Пестрака, Ларысы Геніюш, Васіля Зуёнкі, Мар’яна Дуксы, затое з’явіліся прозвішчы Паўлюка Багрыма, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Янкі Лучыны, Пімена Панчанкі. У цэлым у дзвюх анталогіях знайшлося месца для знакавых вершаў 24 беларускіх паэтаў (для параўнання: для столькі ж –



польскіх і 37 – рускіх). Калі ж улічыць і пераклады, што не ўвайшлі ў дзве анталогіі, а таксама артыкулы пра беларускіх майстроў мастацкага слова, то, несумненна, Раман Лубкіўскі – на сёння самы плённы і адказны паўнамоцны прадстаўнік беларускай літаратуры на братняй украінскай зямлі. Бадай, найлепшым новым сведчаннем гэтага з’яўляецца ўкладзеная, забяспечаная грунтоўнай прадмовай, каментаром і ў значнай ступені перакладзеная ім кніга М. Богдановіча «Стратим-Лебідь» [1]. Гэта, па сутнасці, першы Поўны збор твораў класіка беларускай літаратуры за межамі Беларусі. Такога выдання пакуль што няма нават на рускай мове. У кнігу ўвайшлі літаральна ўсе паэтычныя, праязныя, публіцыстычныя, літаратурна-крытычныя творы аўтара «Вянка» і яго эпістэлярый у лепшых украінскіх перакладах (самога Лубкіўскага, а таксама Міхайла Драй-Хмары, Міколы Зэрава, Рыгора Кочура, Яра Славутыча, Дмытра Паўлычкі, Віктара Чабаненкі, Таццяны Кабржыцкай і інш.). Дарэчы, багата і прыгожа выдадзеная кніга адкрыла новую прэстыжную выдавецкую серыю «Ad fontes» («Да крыніц»). У задуме Лубкіўскага – выданне ў гэтай серыі твораў Янкі Купалы.

Такім чынам, прыведзеныя канкрэтныя факты, у прыватнасці – з творчай дзейнасці лаўрэата Нацыянальнай прэміі Украіны імя Т. Шаўчэнкі Рамана Лубкіўскага, думаецца, неабвержна сведчаць пра першаступенную ролю творчай асобы ў развіцці міжнацыянальных, у дадзеным выпадку – міжславянскіх, літаратурных узаемасувязей.

#### Літаратура

1. Богданович М. Зібрання творів: поезія, проза, публіцистика, критика, листи / упорядк., передм., примітки та наук. редак. Р. Лубківського. Львів, 2002.
2. Лубківський Р. Многосвіточ: літературно-критичні нариси. К., 1978.
3. Лубкіўскі Р. Пялёсткі святла: вершы / прадм. аўтара. Мінск, 1990. (Паэзія народаў СССР).
4. Павличко Д. Літературознавство. Критика: у 2-х т. Т. 1: Українська література / передм. автора. К., 2007.
5. Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х т. Т. 1: Стихи. М., 1954.
6. Слов’янська ліра: збірник / упорядк. та переклад Р. Лубківського; передм. Д. Павличко. К., 1983.
7. Слов’янське небо: вірші рос., біл., пол., чеш., слов., сербо-луж., югосл. поетів у перекладі Романа Лубківського / передм. та примітки Р. Лубківського. Львів, 1972.

## МАСТАЦКІ УНІВЕРСАЛІЗМ ЯНКІ КУПАЛЫ (НА МАТЭРЫЯЛЕ ВЕРША «ПАЯЗДЖАНЕ»)

Верш «Паязджане», напісаны Янкам Купалам, паводле белавога аўтографа твора, 27 снежня 1918 г. у Смаленску, неаднойчы прыцягваў увагу літаратуразнаўцаў. У прыватнасці, В. П. Рагойша цалкам справядліва аднёс яго да вершаў «глыбока сімвалічных», «не бяскрылых вершаў-аднадзёнак, а твораў эстэтычна паўнацэнных, глыбока паэтычных» [8, с. 7]. Верш ацэньвалі як выдатны, таленавіты, але аб'ектам спецыяльнага комплекснага аналізу ён, здаецца, так і не стаў. Між тым, з часовай дыстанцыі верш успрымаецца як надзвычай паказальны для Янкі Купалы, невыпадкова і небезпадстаўна ён фігуруе нават у школьнай праграме сярод твораў паэта, прызначаных для абавязковага вывучэння. На мой погляд, ёсць усе падставы разглядаць верш «Паязджане» як узор мастацкага універсалізму, феномен якога, паводле маіх назіранняў за заканамернасцямі сусветнага літаратурнага працэсу, найчасцей дае аб сабе знаць менавіта ў крызісны час, на скрыжаванні эпох; якраз на такім часова-рэчаісным сумежжы, «на зломе дзвюх эпох злавесным» [3, с. 148], і жыў Янка Купала.

Шэраг даследчыкаў асэнсоўвалі вобразы і матывы верша цалкам у канкрэтна-рэальным, сацыяльным рэчышчы, у святле такіх гістарычных катаклізмаў, як Першая сусветная вайна, рэвалюцыя, грамадзянская вайна, бежанства. У. Калеснік, заўважаючы, што ў першыя паслякастрычніцкія гады ў Янкі Купалы «поруч з надзеяй нарастаюць адчуванні трывогі і адчаю», у якасці адной з ілюстрацый называе і верш «Паязджане», даючы пры гэтым наступны каментарый: «У гады ваенных ліхалеццяў беларусы сталі народам-бежанцам... Ці збяруцца, ці вернуцца ў свае гнёзды?» [4, с. 347]. Бясспрэчна, гэты аспект не толькі прысутнічае ў сэнсавай палітры твора, але і з'яўляецца яе дамінантай, аднак не вычэрпвае ўсю семантычную глыбіню верша. (Зрэшты, бежанства тут само па сабе перарастае межы канкрэтнага значэння – як лёсу толькі беларусаў; час паказаў, што бежанства стала, па сутнасці, эмблемай усяго XX стагоддзя, лёсам многіх і многіх народаў).

Яшчэ адно прачытанне верша знаходзім у Антона Адамовіча, які ў свой час успрыняў «Паязджанаў» як складнік своеасаблівага паэтычнага цыкла, створанага Янкам Купалам «паміж 10 лістапада – 27 сьнежня 1918 г.»; «у васяродку ягоным, – піша А. Адамовіч, – стаяць чатыры баляды («Забытая карчма», «Рунь», «Буслы», «Першы сьнег»), аплеценныя й пераплеценныя чатырма-ж вершамі таксама баляднага тыпу («Удосьветак», «Буралом», «Сявец», «Паязджане»)» [1, с. 716]. Далей, аднак, ён засяроджваецца менавіта на вылучаным ім «балядавым ядры», «сшытым» у адзінае цэлае матывам родзічагубства (парыцыду); вершы, што яго склалі, асэнсоўваюцца

А. Адамовічам як алегорыя «найглыбейшага аспекту Купалавае рэакцыі на бальшавізм і саветызацыю» [1, с. 716].

Больш разгорнута ўражаннямі ад уласна «Паязджанаў» А. Адамовіч падзяліўся ў працы «Супраціў саветызацыі ў беларускай літаратуры» (1917–1957)», прысвечанай памяці Адама Бабарэкі. Узгадваючы вобразы маладой дзяўчыны і вяселля, першы з якіх у дарэвалюцыйнай паэзіі Янкі Купалы часта сімвалізаваў «Маладую Беларусь», а другі – трыумф нацыянальнага руху беларусаў, даследчык бачыць увасабленне гэтых жа «летуценняў-надзей» на нацыянальнае адраджэнне ў вершы «Удосвітак» (10.11.1918) – «...у вобразе падарожнага – носьбіта нацыянальнае рэвалюцыі, што натужна, але ўсё-ж напорна прабіраецца да свае мэты» [1, с. 774]. «Паязджане» знітаваныя з гэтым вершам часам напісання і тэмай, аднак апошняя інтэрпрэтуецца ў «Паязджанах», паводле А. Адамовіча, «ужо ў супрацьлеглым, змрочным асвятленьні, прадыктаваным самой рэчаіснасцю. Перад намі вобраз вясельнага картэжу – «поезда» ў бязрадаснай сытуацыі, сярод зімовай завірухі ў полі ўначы... Вясельнікі-«паязджане», ахопленыя жахам, прымерзлыя адно да аднаго... У гэтай алегорыі чытач бачыць бяготнае становішча беларускага нацыянальнага руху, які жорстка перасяледаваўся, заганыўся глыбока ў падпольле або ў беспрытульнасць эміграцыі бальшавіцкай завірухай» [1, с. 774]. Такім чынам, верш «Паязджане» («безнадзейны малюнак») А. Адамовіч тлумачыць як алегорыю бязмежнага расчаравання Янкі Купалы ў сваіх надзеях на нацыянальнае адраджэнне, як негатыўную рэакцыю мастака на рэвалюцыю 1917 г. Тут звяртае на сябе ўвагу і трактоўка вобраза-матыва завірухі – як бальшавіцкай рэвалюцыі («бальшавіцкая завіруха»); гэтаксама, як адну з Купалавых «сімвалісцкіх версій рэвалюцыі» (поруч з «пажарам» і «чырвонай паводкай») [2, с. 106], пазней будзе разглядаць вобраз завірухі і П. Васючэнка.

Але бежанства беларусаў, эмігранцтва, расчараванне паэта ў гістарычнай перспектыве свайго шматпакутнага народа – гэта далёка не ўсе магчымыя прачытанні верша. Рызыкну выказаць меркаванне, што ў фантазмагорыю «Паязджанаў» мог быць уцягнутым і элемент аўтабіяграфічнага. Боль за родны край, фізічныя і духоўныя пакуты, дэпрэсія не маглі не адбіцца на псіхалагічным стане Янкі Купалы, невыпадкова ён цягам трох гадоў маўчаў як творца. Пазней, у лісце да Б. І. Эпімах-Шыпілы ад 20 верасня 1922 г., паэт, у прыватнасці, напіша: «Там (у Смаленску – Е. Л.), жывучы праз увесь цяжкі і жудкі 1918 г., я папраўдзе быў, як непрытомны» [6, с. 452].

Нельга, аднак, не ўбачыць у полісеміі вобразаў і матываў верша, у самой яго назве і абагульнена-сімвалічнага, універсальнага сэнсу, калі заўгодна – метагістарычнага, арганічна паяднанага, сінтэзаванага з тымі значэннямі, што мелі пад сабой канкрэтна-рэальны (нацыянальны і асабісты) падмурак. Паязджане – гэта людзі-цені, людзі-прывіды, рабы, духоўныя жабракі, гэта метафара адчужанасці людзей ад саміх сябе, неідэнтычнасці, духоўнай неўкараеннасці, санлівасці, немачы, смерці-пры-жыцці (або жыцця-ў-смерці), усяго таго, што Янка Купала не стамляўся выкрываць і цягам папярэдняга

свайго творчага шляху, і пазней і што прыводзіла паэта ў распач, было для яго непрымальным у беларусе, але што можа быць уласціва і прадстаўніку іншай нацыі.

Мастацкім універсализмам пазначаны, аднак, не толькі змест верша. Адметнасць «Паязджанаў» – жанравая поліфанія, якая ўвабрала ў сябе прыкметы балады, сатыры, фантазмагорыі, прыпавесці, філасофскага верша. Апроч таго, гэта і маленькая паэтычная антыўтопія, і нават свайго роду пантаміма, надта ўжо выразную, амаль кінематаграфічную карціну прапанаваў нам аўтар, пры тым, што з боку персанажаў-паязджанаў, прыкаросненых адно да аднаго страхам невядомасці, ні гуку не чуваць, ні руху не відаць:

*...Як нішто ні знаць, ні ведаць,  
І ўсё едуць, едуць, едуць [5, с. 44].*

Не ў меншай ступені поліфанічны стыль верша. У. Калеснік, падкрэсліваючы, што «Купалавыя тропы-вобразы натуральна цягаюць да рамантычнага стылю», тут жа дадаваў: «Палітра Купалавых мікравобразаў убірае ў сябе характэрную для літаратуры пачатку ХХ стагоддзя ідэалагічную і эстэтычную напружанасць, трывожную дыскусійнасць, дух барацьбы розных канцэпцый жыцця і мастацтва... Купала спрабаваў сінтэзаваць эстэтычную сарыентаванасць і чуйнасць сімвалістаў і іншых неарамантычных плыняў з рэалістычным кірункам і нават з фальклорнай паэтыкай» [4, с. 305].

Верш «Паязджане» – выразнае пацвярджэнне таго, што паэзія Янкі Купалы, нават на ўзроўні аднаго твора, не ўкладаецца ў межы пэўнага літаратурнага напрамку, пэўнага стылю. Некаторыя складнікі верша сапраўды адсылаюць да рамантызму, аднак, што ў дадзеным выпадку канцэптually важна, адсылаюць па прыцыпе прыцягнення-адштурхоўвання. Як вядома, вобраз-матыў дарогі, шляху, падарожжа быў адным з улюбёных у рамантыкаў (і пазней у неарамантыкаў). У рамантычным разуменні – як пераадоленне фізічных і маральных перашкодаў, як няспынны духоўны пошук, як маральна-этычны выбар або як паломніцтва ў шырокім сэнсе слова – ён шматкроць дае аб сабе знаць і ў творчасці беларускага класіка. Максимальна поўна гэтыя значэнні сканцэнтраваны ў радку з верша «На шляху» (1914): «Я – шлях, якому век няма спакою» [7, с. 85]; праз дзесяцігоддзі гэтая паэтычная формула, што ўзыходзіць да слоў Хрыста «Я – і шлях і праўда і жыццё» (Ян 14:6, пер. В. Сёмухі) адгукнецца ў «Першай паэме шляху» Алеся Разанава: «...я той хто шлях і хто па ім ідзе» [9, с. 54]. Аднак у «Паязджанах» вобраз-матыў дарогі, шляху набывае палемічнае, цалкам адваротнае напавненне. Тут паказана падарожжа, па сутнасці, ніадкуль і ўнікуды; насельнікі «поезда» не ўсведамляюць ніякіх прасторава-часавых кропак, ніякай мэты, не маюць ніякай надзеі на вызваленне са сваёй «вечнай дамавіны». Больш за тое, яны ў дарозе, але не ў руху – застылых ад жаху, вязе іх немаведама куды «поезд»-труна, што патрапіў у палон «злога духа злыбядухі»:

*...Едуць, едуць, ані следу,  
Ні праслуху, ні прагледу,*

*Ні прасвету, ні надзеі,  
Ўсё ў зацьмішчы, ўсё ў завеі... [5, с. 43].*

Гэта нешта накшталт вечнага блукання Агасфера, вобраз якога неаднойчы інтэрпрэтаваўся ў сусветнай літаратуры. Паводле паданняў, Агасфер ці то ўчыніў здзек з Хрыста і нават падняў на Яго руку, калі Ісус у невымерных пакутах нёс свой крыж на Галгофу, ці то адагнаў Яго ад парога свайго дома, калі Хрыстос хацеў на імгненне прыпыніцца, каб перавесці дыханне. Пакараннем Агасферу і стала яго блуканства, што мусіць доўжыцца да Страшнага суда і абяртаецца для выклятага падарожніка адвержанасцю, непрыкаянасцю, адзінотай. Пэўныя сэнсавыя судакрананні мае верш Янкі Купалы і са старазапаветным паданнем пра Каіна – першага ў гісторыі чалавецтва братазайцы, выклятага Госпадам выгнанца са сваёй зямлі, а таксама са шматлікімі літаратурнымі інтэрпрэтацыямі сюжэта пра «Лятучы галандзец»: створаны мастацкай фантазіяй Янкі Купалы вобраз згубленага ў д’ябальскай завеі вясельнага пезда-прывіда, пезда-«вечнай дамавіны» сапраўды нагадвае асуджаны на вечнае блуканне па хвалях мора і часу карабель з камандай нябожчыкаў на борце. Паводле падання, каманда карабля была пазбаўлена жыцця з-за багахульніцтва свайго капітана; сустрэча з гэтым караблём пагражае маракам непазбежнай бядой. Можна прывесці і многія іншыя мастацкія версіі сюжэта пра вечнага падарожнага. Матыў гэты, як вядома, актыўна распрацоўваўся ў літаратуры перадрамантызму і асабліва рамантызму, мала які рамантык не аддаў яму даніну. Пры гэтым у сусветнай рамантычнай традыцыі інтэрпрэтавання выклятага блуканца мелі месца тры асноўныя тэндэнцыі: у межах першай герой пададзены статычным, ён не жадае і не ўяўляе для сябе ніякіх змен, цалкам падпарадкаваны свайму незайздроснаму лёсу; па другой версіі, герой праз сумненні, адчай, душэўна-духоўныя пакуты прыходзіць да пакаяння і прымірэння з Творцам і грамадствам; паводле трэцяй, герой адно ўмацоўваецца ў сваёй непакорлівасці.

Відавочна, Купалава варыяцыя ў пэўнай ступені палягае ў першым з трох рэчышчаў: яго персанажы – цацкі ў бязмежнай уладзе «папаўзухі-завірухі», якая «захліпаецца ад смеху», «лазам лезе ў сэрца, ў вочы», вабіць-маніць паязджанаў «снежным начлегам» – смерцю:

*Ў полі дымна, ў полі цёмна,  
Беспатольна і заломна,  
Ні пуціны, ні упыння,  
Як у вечнай дамавіне.*

*Як у моры, ў белым снегу,  
Без днявання, без начлегу,  
Ў бездарожжа, ў беспрыстанне  
Едуць, едуць паязджжане [5, с. 43 ].*

Дарэчы, у святле вышэйпрыведзеных асацыяцый варты ўвагі зачын трэцяй штрафы – «Як у моры...»; палоннікамі менавіта воднай, марской або акіянічнай, стыхіі станавіліся ў большасці сваёй літаратурныя вечныя

блуканцы, і не выключана, што ў пэўнай ступені іх семантыкай генераваны, падказаны беларускаму паэту яго верш «Паязджане».

Аднак і тут перазовы з рамантычнай традыцыяй увасоблены па вышэйазначаным прынцыпе прыцягнення-адштурхоўвання; па сутнасці, усе героі-блуканцы ў творах рамантыкаў – гэта не бязвольныя істоты, а асобы; вечнымі падарожнымі яны так ці іначай становіліся ў выніку бунту, непрымання або Боскіх законаў светаўпарадкавання, або грамадскага ладу. Сярод гэтых адвержаных сустракаліся і грэшнікі-багаборцы, і высакародныя героі, часам адно не выключала іншае, але ў любым выпадку яны былі людзьмі асаблівымі і таму чужымі сярод большасці, сярод усіх астатніх, неслі ў сабе выклік рэчаіснасці, чаго ніяк нельга сказаць аб персанажах Янкі Купалы. Зрэшты, верш Янкі Купалы – таксама своеасаблівы выклік, выклік і заклік адначасна, але, што называецца, ад адваротнага: выклік сацыяльнай летаргіі беларусаў і заклік схмянуцца нарэшце, узняць галаву, адпрэчыць «злыбядуху», змяніць існаванне ў «вечнай дамавіне» на вольнае і дзейснае жыццё.

Апроч рамантызму, на верш «Паязджане» наклаў адбітак і сімвалізм з яго сэнсавай полісеміяй, шматгалоссем і рухомасцю яго вобразаў, іх здольнасцю да сублімацыі перажыванняў самога аўтара, адкрытасцю для новых прачытанняў. Менавіта гэтымі якасцямі адметныя вобразы купалаўскага твора – поезда і паязджанаў, завірухі і поля, у якім «дымна» і «цёмна», «беспатольна і заломна».

У спектры канатацый, у атмасферы і паэтыцы верша ёсць сугучнасць і з экспрэсіянізмам, якому, пры ўсёй яго неаднароднасці, уласцівыя настроі бязмежнага трагізму, адчужанасці і адзіноты, распаду асобы, скепсісу ў дачыненні да чалавека і свету, абвостраны суб'ектывізм, падкрэсленая экспрэсіўнасць, абстрагаванасць вобразаў, абагульненасць іх вонкавых і ўнутраных характарыстык, гратэсканасць і ўмоўнасць, наяўнасць у мастацкай сістэме твораў гэтага напрамку вобразаў і матываў, адзначаных стыхійнасцю, разбуральна-гвалтоўнай моцай. У гэтым плане, з улікам шэрагу асэнсаванняў твора, заснаваных на канкрэтна-гістарычных рэаліях часу, вобраз «збедухі, папаўзухі-завірухі» ў «Паязджанах» можа быць вытлумачаны як сімвал не толькі рэвалюцыі, але і вайны – Першай сусветнай і ўсякай наогул, што абяртаецца для людзей матэрыяльным і духоўным рэзрухам і смерцю.

Верш «Паязджане» карэлюе з многімі папярэднімі творамі Янкі Купалы; паказальна ў гэтым сэнсе, што ў дарэвалюцыйнай творчасці паэта так часта для вызначэння хады-жыцця беларусаў выкарыстоўваюцца лексемы з цалкам пэўнымі адценнямі: паўзці, бадзяцца, перціся, блудзіць, пхнуцца, брысці, сноўдаць і да т.п. Згадайма толькі некаторыя Купалавы вершы, у якіх гучаць тыя ж (поруч з іншымі) матывы, што і ў «Паязджанах»: «Як цені», «Валачобнікі», «Брату-беларусу», «Свайму народу», «У дарозе» і інш. Адгукнуцца матывы «Паязджанаў» і ў паслякастрычніцкіх творах паэта (дастаткова прыгадаць выраз «твой народ вернападданы» з верша «Сыходзіш, вёска, з яснай явы...», 1929).

З сённышняй часовай дыстанцыі верш успрымаецца не толькі як мастацкі дакумент часу, не толькі як выява паэтавай душэўнай драмы, што ў многім сталася адбіткам тагачаснай драмы беларускага народа, але і як свайго роду «звеставанне» (У. Калеснік), прадбачанне далейшага трагічнага лёсу – свайго і сваёй Радзімы. Блізкае і далёкае, нацыянальнае і агульначалавечае зніталіся ў вершы «Паязджане» – узоры мастацкага універсалізму Янкі Купалы.

#### Літаратура

1. Адамовіч А. Да гісторыі беларускае літаратуры / уклад. і рэд. В. Булгакава. Мінск, 2005.
2. Васючэнка П. В. Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм: манаграфія. Мінск, 2004.
3. Жылка У. Выбраныя творы / уклад., прадмова і камент. М. Скоблы. Мінск, 1998.
4. Калеснік У. Тварэнне легенды: Літаратурныя партрэты і нарысы. Мінск, 1987.
5. Купала Я. Збор твораў: у 7 т. Т. 4. Вершы. Пераклады. 1918–1942. Мінск, 1974.
6. Купала Я. Збор твораў: у 7 т. Т. 7: Пераклады п'ес. Публіцыстыка. Пісьмы. Летапіс жыцця і творчасці. Мінск, 1976.
7. Купала Я. Спадчына. Мінск, 1922 (рэпрэнт. выд.).
8. Рагойша В. Несмяротная душа Беларусі // Я. Купала. Жыве Беларусь: Вершы, артыкулы / уклад., прадмова і камент. В. Рагойшы. Мінск, 1993.
9. Разанаў А. Каб мелі шчасце ўваскрасаць і лётаць: Паэмы. Мінск, 2006.

**Кабржыцкая Т. В. (Мінск)**

### **ТВОРЧАСЦЬ МЯЛЕЦІЯ СМАТРЫЦКАГА ЯК ВЫЯВА БЕЛАРУСКА-ЎКРАЇНСКІХ ГІСТОРЫКА- КУЛЬТУРНЫХ УЗАЕМААДНОСІН: НЕАБХОДНАСЦЬ СУЧАСНАГА ПОГЛЯДУ**

Мялецій Сматрыцкі (свецкае імя Максім) – знакаміты дзеяч канца XVI – першай трэці XVII ст. Большая частка яго жыцця звязаная з Беларуссю. Таму творчасць М. Сматрыцкага – неад'емная частка гісторыі беларускай старажытнай літаратуры. Аднак Сматрыцкі нарадзіўся на тэрыторыі Украіны, часткова яго «паслужны спісак» звязаны з украінскай рэчаіснасцю, таму ўкраінскія даследчыкі лічаць яго прадстаўніком украінскай культуры.

Сматрыцкі жыў і працаваў у той час, калі большая частка зямель Украіны і амаль уся Беларусь -- пасля Люблінскай уніі, аб'яднання ў 1569 г. Вялікага Княства Літоўскага з Польскім Каралеўствам – уваходзілі ў федэратыўную

дзяржаву Рэч Паспалітую. Як справядліва адзначаюць беларускія гісторыкі М. Кошалеў, Т. Папоўская, у гэты перыяд сярод украінцаў і беларусаў «на грунце веры адбывалася сумяшчэнне і ўзаемадапаўненне рэлігійнай і этнічнай самасвядомасці... Рэфармацыя, у пэўнай ступені каталіцкая і уніяцкай цэрквы, садзейнічалі запазычанню вядучых форм польскай і заходнееўрапейскай культуры, пашырэнню новых культурных павеваў у Беларусі і ва Украіне. Адначасова яны ўступалі ў складанае ўзаемадзеянне з мясцовымі культурнымі традыцыямі, што, разам з умацаваннем палітычнага саюзу феадалаў ВКЛ і Польшчы, невіпроўкай іх культурна-моўных і іншых рысаў, прыводзіла да разрастання сацыяльных канфліктаў, якія, уцягваючы розныя слаі насельніцтва, суправаджаліся дэзінтэграцыяй этнакультурнай агульнасці, што нараджала глыбокія змены ў культурным, моўным, царкоўна-рэлігійным жыцці як беларускага, гэтак і ўкраінскага народаў» [1, с. 54].

Агульнапрызнана, што станаўленне нацыянальнай самасвядомасці ўкраінцаў (у тым ліку і праз тую акалічнасць, што ўкраінскае насельніцтва было, у параўнанні з беларускім, большае колькасца) адбывалася даволі інтэнсіўна. Зыходзячы з гэтага, некаторыя ўкраінскія вучоныя і сёння схільныя бачыць у працэсах тагачаснага культурнага развіцця на агульнай дзяржаўнай тэрыторыі найперш выявы ўкраінскасці, а часам і толькі ўкраінскасці. Так, нават мову Статутаў Вялікага Княства Літоўскага нашы суседзі схільныя лічыць стараўкраінскай, не ўлічваючы канкрэтнай афіцыйна замацаванай і навукова выверанай пазіцыі беларускіх філолагаў пра выразны старабеларускамоўны характар названых дакументаў. Такая сітуацыя патрабуе глыбейшага аб'ектыўнага навуковага асэнсавання. Відавочнай становіцца і неабходнасць пэўнай карэкціроўкі ў ацэнцы дзейнасці Мялецкія Сматрыцкага

Не закранаючы праблему «нацыянальна-культурнай прапіскі» Мялецкія Сматрыцкага, адзначым, што з украінскага боку для даследвання жыцця і творчай дзейнасці святара і пісьменніка зроблена вельмі многа. Ад украінскіх навукоўцаў можна запазычыць асобныя ўдакладненні біяграфіі Сматрыцкага. У Беларусі прынята лічыць датай нараджэння Сматрыцкага 1572 г., ва Украіне не без падставы пазначаюць яго жыццё 1575 – 1634 гадамі, месцам нараджэння гіпатэтычна, побач з мястэчкам Сматрычам, лічыцца горад Камянец-Падольскі Хмяльніцкай вобласці [3, с. 499 – 500]. Ва ўкраінскай навуковай літаратуры сёння сцвярджаецца, што ў 1615 – 1618 гг. Сматрыцкі выкладаў царкоўна-славянскую і лацінскую мовы ў новастворанай Кіеўскай брацкай школе. Быў рэктарам гэтай навучальнай установы ў 1619 – 1620 гг. Са свайго боку, падкрэслім, што, знаходзячыся ў Кіеве, Сматрыцкі не парываў сувязей з беларускай грамадскасцю. І гэта не магло не адбіцца на яго ментальнасці, не паўплываць на разгортанне яго далейшага жыццёвага шляху. У 1620 г. Сматрыцкі быў высвечаны ў Кіеве на архіепіскапа Полацкага, Віцебскага і Мсціслаўскага. Апошнія гады жыцця Сматрыцкага звязаны з Палесем: ён настаяцель Дэрманскага Троіцкага манастыра, там і пахаваны.



Нягледзячы на тое, што ад часу дзейнасці Мялеція Сматрыцкага мінула каля 400-х гадоў, ён усё яшчэ недастаткова ацэнены і ва Украіне, і ў Беларусі. Так, знакамітыя ўкраінскія вучоныя І. Франко, М. Грушэўскі лічылі, што імкненне Сматрыцкага да вырашэння рэлігійных праблем пашкодзіла яму як пісьменніку. Яны не зусім адэкватна зразумелі адметнасці культурнага, царкоўна-рэлігійнага жыцця беларусаў, не адчулі «балючага нерву» пісанняў Сматрыцкага. З катэгарычнасцю іх высноў нельга пагадзіцца. Больш аб'ектыўнымі ў даследаванні Сматрыцкага выявілі сябе сучасныя ўкраінскія вучоныя П. Ярэменка, М. Сулыма. У працы П. Ярэменкі падаюцца асобныя дадатковыя штрыхі біяграфіі Сматрыцкага. Дзякуючы яму даведваемся, што асобай Сматрыцкага цікавіўся прафесар Львоўскага ўніверсітэта Кірыла Студзінскі, курсы лекцый якога, дарэчы, слухала на пачатку XX ст. у Львоўскім ўніверсітэце беларуская паэтэса-рэвалюцыянерка Цётка. У 1930-х гг. Студзінскі напісаў п'есу «Дві зорі», у цэнтры сюжэту якой «няздзейсненае» каханне Сматрыцкага, прыняцце ім манаскага пострыгу...

Зразумела, нельга не бачыць, што і ў Беларусі шмат зроблена для вывучэння творчай спадчыны Сматрыцкага. Так, сярод найбольш значных прац неабходна назваць манаграфіі А. Пракошынай «Мелетий Смотрицкий» (1966) і У. Кароткага «Творческий путь Мелетия Смотрицкого» (1987). Беларускі чытач сёння можна карыстацца часопісным варыянтам беларускамоўнага перакладу знакамітага «Трэнаса» (1610) М. Сматрыцкага ў выкананні У. Кароткага: арыгінал, як вядома, створаны на польскай мове. Урыўкі з «Трэнаса» падаюцца ў «Анталогіі даўняй беларускай літаратуры XI – першай паловы XVIII ст.» у перакладзе А. Бразгунова. Тут жа змешчана на мове арыгінала прадмова да «Граматыкі славенскай» Сматрыцкага і, са скарачэннямі, яго «Казанне на чесный погреб ... Леонтия Карповича». Усе пададзеныя ў «Анталогіі даўняй беларускай літаратуры» творы былі напісаны Сматрыцкім у перыяд яго праваслаўнага вераспаўдання.

Першыя выступленні Сматрыцкага, у тым ліку і згаданы «Трэнас», былі натхнёныя ідэяй пераемнасці праваслаўнай веры, якую ён лічыў традыцыйна артадаксальна адзінай для беларусаў і ўкраінцаў з часу прыняцця хрысціянства ў Кіеўскай Русі. Аднак нарастанне канфліктаў у адносінах паміж вернікамі розных канфесій, трагічнасць сутыкненняў паміж імі прымусіла Сматрыцкага да пошукаў кампрамісных падыходаў да праблем веравызнання ўласнага народа. У прыватнасці, на зрухі ў яго ментальнасці як праваслаўнага пастыра паўплывалі трагічныя падзеі, калі быў забіты ў Віцебску уніяцкі архіепіскап Іасафат Кунцэвіч. Сматрыцкі, які быў прызначаны ў 1620 г. Полацкім, Віцебскім і Мсціслаўскім праваслаўным архіепіскапам, палічыў, што яго служба не прынесла жаданага міру і толькі паспрыяла трагічнаму абвастрэнню сітуацыі ў краі. Ён паспрабаваў быць прагнастычным, шукаючы кампрамісныя падыходы да вырашэння канфесійных пытанняў у родным краі. Творчасць Сматрыцкага перыяду яго пераходу ва уніяцтва застаецца, па сутнасці, недаступнай сучаснаму чытачу, ды і медыявісты не вельмі імкнуцца да яе

ўсеахопнага паўнаўартаснага разгляду. Асцярожна характарызуецца і яго «Апалогія перэгрынацыі». Поўная назва першадруку – «Apologia peregrinaczej do krajow wschodnich Meliciusha Smotrickiego R. P. 1623 i 1624 obchodzonej przez falszywa bracia slownie i na pismie spotwarzonei do przezacnego narodu ruskiego obojogo stanu duchownego i swieckiego sporzadzona i podana» (1628). Названую працу можна лічыць цэнтральным творам другога перыяду творчасці Смятрыцкага. Надрукавана яна была ў Львове на польскай мове ў перакладзе Касіяна Саковіча. Тэкст «Апалогіі» для беларусаў і па сённяшні дзень застаецца невядомым, увядзенне яго ў корпус саражытнабеларускіх тэкстаў – вельмі надзённая задача. Адзначым таксама, што цікавыя вынікі можа даць аналіз «Апалогіі» у кантэксце паломніцкай літаратуры Беларусі. Гэта пытанне таксама чакае свайго даследчыка.

Варыяцыямі на тэмы «Апалогіі» споўнены і наступныя творы Смятрыцкага. Сярод іх «Paraenesis abo napomnienie» – «Угаворванне» (Кракаў, 1629), «Exethesis abo exprostatulatia to est rosprawa miedzy Apologia y Antidotem» – «Экзэтэзіс, альбо развенчванне, г. зн. Спрэчка між «Апалогіяй» і «Антыдотумам» (Львоў, 1629) і інш. Занепакоенасць бяспраўнасцю праваслаўя ў Смятрыцкага нарасталася паступова. Ён, які прызнаў адметнасці паміж праваслаўем і каталіцызмам неістотнымі, задумвае напісаць новы «Катэхізіс». Меркаванні Смятрыцкага мелі сваю логіку. Яго «Грамматікі славенскія правільнае синтагма», што была надрукава ў Еўі пад Вільняй у 1619 г., мела ўніверсальны характар і была прынята многімі славянамі. «Грамматіка» Смятрыцкага з’явілася першым найбольш поўным курсам царкоўна-славянскай мовы. Смятрыцкі здзейсніў кодафікацыю царкоўна-славянскай мовы ўсходнеславянскай рэдакцыі, што зрабіла яе аднолькава прыдатнай і блізкай для ўсіх славянскіх народаў, якія карысталіся царкоўна-славянскай мовай. Сваёй канструктыўнасцю «Грамматіка» захапіла і лацінамоўны свет. Многія вучоныя XVII – XVIII ст., як выказаўся чэх Ё. Добраўскі, «ішлі слядамі Мялеця». У адпаведнасці з гэтым, Смятрыцкі верыў у тое, што і яго «Катэхізіс» атрымае «аб’яднаўчы» статус, зможа задаволіць і праваслаўных, і уніятаў. Зрэшты, Смятрыцкі лічыў, што сама дзяржава Рэч Паспалітая ўяўляе сабою прыклад тэрытарыяльна-адміністрацыйнай уніі.

Заўважым пры гэтым, што гісторыкі беларускай літаратурнай мовы павінны быць зацікаўлены ў аб’ектыўным высвятленні моўных асаблівасцей творчай спадчыны Смятрыцкага. Бо нават мова тэкстаў «Грамматікі», якія месцілі элементы так званай «простай мовы», давала магчымаць звяртацца да выдання і праваслаўнай, і грэка-каталіцкай царкве. Украінскія вучоныя, якія старажытны перыяд літаратурнага працэсу даследуюць вельмі рупліва, тэкстамі Смятрыцкага карыстаюцца даволі шырока. На Украіне прыцягваюць да аналізу і прыжыццёвыя выданні Смятрыцкага, і выданні яго твораў у далёкіх заходнееўрапейскіх краінах, яго тэксты змешчаны ў шматлікіх анталагічных зборніках украінскай даўняй літаратуры. Уважлівае прачытанне тэкстаў Смятрыцкага дазваляе знаходзіць у іх «украпленні» жывой народнай гаворкі,

нават прыклады народных фразеалагізмаў, пачэрпнутыя з моўнай практыкі простага мясцовага насельніцтва.

Беларускія медыявісты пакуль што, аналізуючы жыццёвы шлях Сматрыцкага, не выкарысталі ўсе магчымасці, якія можа даць матэрыял украінскага кантэксту. Каб зразумець душэўныя пакуты Сматрыцкага, неабходна ўлічыць усе падыходы да вырашэння аналагічных праблем канфесійнага характару ва Украіне. Найперш варта падкрэсліць, што ў лёсе Сматрыцкага велізарную ролю адыгралі тыя людзі, якія, як і Сматрыцкі, вучыліся ў Астрогу. Выхаванцамі ж Астрожскай акадэміі, дзейнасць якіх выразна пазначылася на развіцці гісторыі Украіны, былі і Іоў Барэцкі, і Пятро Канашэвіч-Сагайдачны, і браты Налівайкі. Барэцкі і яго акружэнне, у якое пэўны час уваходзіў і Саковіч, былі занепакоены станам праваслаўя, яны знаходзіліся ў пошуках спосабаў дасягнення паразумення паміж праваслаўнымі, католікамі, грэка-католікамі, імкнуліся да ўзмацнення сувязей паміж Украінай і Беларуссю. Як падкрэсліў украінскі даследчык П. Ярэменка, «у іерархічных вярхах кіеўскай мітраполіі сур'ёзна задумваліся над праектамі навядзення мастоў паміж украінска-беларускім праваслаўем і уніяй з мэтай кампраміснага рашэння праблемы царкоўнага расколу – шляхам адпаведнага саборнага рашэння ці шляхам стварэння асобнага ўкраінска-беларускага патрыярхату з аўтаномнай уладай» [5, с. 105].

Сёння прыныпова важна адзначыць менавіта тое, што Сматрыцкі ў сваім павароце да уніі не быў адзінока. І кіеўскі мітрапаліт Іоў Барэцкі, а разам з ім і Пятро Магіла, архімандрыт Кіева-Пячэрскай лаўры, пачалі схіляцца да думкі пра еднасць з уніятамі. Гэтай тэме былі прысвечаны Навагрудскі сабор 1624 г., цяжнейшая сустрэча староннікаў паразумення ў 1627 г., сабор у Гарадцы 1628 г. [2, с. 543 -- 544]. Пра канкрэтную працу Барэцкага над пошукамі аб'яднаўчых аргументаў напіша і сам Сматрыцкі («Пратэстацыя»). Усё гэта сведчыць пра тое, што думкі пра унію не былі спантанымі. Яны нараджаліся і афармляліся даволі доўга і не былі праявай легкадумнасці ці адступніцтва ў імя асабістых выгод. Такім чынам, папрокі Сматрыцкаму-уніяту ў «здрядзе», «рэнегатстве», якія выказвалі ранейшыя даследчыкі, сёння, відавочна, паўтараць не мае сэнсу. Пры гэтым неабходна яшчэ раз падкрэсліць, што на лёсе Сматрыцкага пазначыліся не толькі агульныя з кіеўскімі вярхамі ідэі, але і пэўныя адрозненні ў іх поглядах.

Пра ўласную гісторыю ўкраінцы пішуць шмат. Яны даследуюць усе акалічнасці таго складанага і лёсавызначальнага для ўкраінскага народу часу. У гэтым плане вельмі каштоўнымі з'яўляюцца даследаванні, накіраваныя на дзейнасць Кіева-Магілянскай акадэміі. Знаёмства з вынікамі навуковых адкрыццяў украінцаў раскрывае тую атмасферу, якая складвалася вакол кіеўскіх іерархаў. Прама і ўскосна такія працы могуць дапамагчы беларускім навукоўцам высветліць старонкі свайго мінулага, праліць святло на складанасць ва ўзаемадачынненнях культурна-рэлігійных дзеячаў часу, паказаць, у прыватнасці, як адбывалася разыходжанне Сматрыцкага і Барэцкага. Гэтыя

пытанні сёння патрабуюць спецыяльнай увагі з боку як беларускіх гісторыкаў, так і літаратуразнаўцаў.

У межах гэтай публікацыі лічым магчымым спыніцца толькі на адным вельмі істотным моманце, закрануць пытанне «украінскае казацтва і Беларусь». Як вядома, Сматрыцкі ў свой кіеўскі перыяд жыццядзейнасці, перыяд адданасці праваслаўю, зыходзіў выключна з даўнярускай агульнасці славян. Відавочна, далейшае паглыбленне Сматрыцкага ў беларускую рэчаіснасць пасля 1620-х гадоў не магло не прымусіць яго засяродзіцца на культурна-гістарычных адметнасцях краю. Сярод іншага, трэба думаць, Сматрыцкі не мог не заўважыць неадназначнага стаўлення беларусаў да казацкага руху. Для ўкраінцаў казацкае войска было надзейнай апорай праваслаўя. Сярод украінцаў праз казацтва замацоўвалася ідэя праваслаўя, на тэрыторыі ж Вялікага Княства Літоўскага казацкія войны не заўсёды знаходзілі адназначную патрымку. Так, рашучыя дзеянні Севярына Налівайкі агнём і мячом адстойваць праваслаўе на Валыні далі падставы ўкраінцам сваю праваслаўную царкву называць «налівайкаўскай». Паказальна, што ў Беларусі названы герой аўтарытэтам не карыстаўся. Сматрыцкі не мог не сачыць за рагортваннем падзей. Асобныя казацкія атрады зарэкамендоўвалі сябе на беларускай тэрыторыі адмоўна, успрымаючы беларускае насельніцтва «выключна як крыніцу здабычы, падвяргалі жорсткаму гвалту, што, натуральна, не спрыяла ўмацаванню даверу паміж народамі, паслабляла адзінства беларусаў і ўкраінцаў» [1, с. 56]. Казацкія вярхі не звярталі ўвагу на этнакультурную, моўную адметнасці беларускага насельніцтва, што знойдзе свой адбітак нават у дзейнасці Багдана Хмяльніцкага. Гетман у сваіх планах аб'яднання Левабярэжнай і Правабярэжнай Украіны прэтэндаваў на ўключэнне ў іх склад паўднёвай і ўсходняй часткі Беларусі, што, па сутнасці, павінна было ўяўляць сабою «інкарпарацыю беларускіх зямель у склад украінскай дзяржавы» [1, с. 56].

«Перспектыва казацка-сялянскай антыфеадальнай і антышляхецкай вайны не прываблівала пісьменніка. Ён не верыў у яе прагрэсіўнасць і магчымасці», – адзначаюць і ўкраінскія даследчыкі [5, с. 130]. Трэба прызнаць, што Сматрыцкі нідзе ў сваіх творах адкрыта не выступае з крытыкай ўкраінскага казацтва. Праўда, у творах перыяду пасля здзяйснення паломніцтва ў Канстанцінопаль і Іерусалім, у ліставанні гэтага часу трапляюцца асобныя намёкі на непаразуменні паміж Сматрыцкім і казацкай вярхушкай. Тое ж, што Сматрыцкі ніколі не вёў спецыяльнай гутаркі пра казацтва і ў станоўчым плане, можна ўспрымаць як свядомае замоўчванне пытання, як своеасаблівы дыпламатычны прыём.

Падагульняючы тэму канфесійнага супроцьстаяння на землях украінцаў і беларусаў у XVI – XVII ст., адзначым, што ў навейшых падыходах да высвятлення гэтай праблемы назіраюцца тэндэнцыі да аб'ектыўнага іх высвятлення. Нават украінскія навукоўцы вымушаны прызнаць, што «Украіна станам на XVIII ст. не была адзінай у царкоўным плане – тры чвэрці яе насельніцтва ўваходзілі да уніяцкіх дыяцэз... Грэка-каталіцкая царква, якая

стала правадніком пэўных заходніх конррэфармацыйных уплываў, пры гэтым рупліва аберагала абрадавую старажытнасць» [4, с. 108]. Новымі падыходамі да унійнага пытання адзначаны выданні зборнікаў даследаванняў, якія выйшлі ў Мінску і Брэсце да 400-годдзя Брэсцкай уніі. Што датычыць самога Сматрыцкага, то, зрэшты, вельмі па-сучаснаму гучыць і даўнейшае выказванне П. Ярэменкі: «Справядлівасць патрабуе падкрэсліць, што аргументуючы канцэпцыі уніі, Сматрыцкі ўсведамляе яе не як фактар асіміляцыі з католікамі, не як здраду нацыянальных традыцый «русінаў», а як фактар паратунку для беларусаў і ўкраінцаў ад (як здавалася Сматрыцкаму) непазбежнай пагібелі» [5, с. 132].

Такім чынам, пра Сматрыцкага можна гаварыць як пра трагічны сімвал эпохі. Як патрыёт, ён імкнуўся да «прымірэння Русі з Руссю». Знаходжанне паміж Украінай і Польшчай падказвала Сматрыцкаму неабходнасць прыняцця «цэнтрэсцкай» пазіцыі. «Нельга не пабачыць у добрых намерах аўтара «Апалогіі» жадання прыязнасці і садружнасці між хрысціянскімі народамі ў інтарэсах абароны веры і арганізацыі супраціву ад навалы турэцкай агрэсіі. Але ўсё гэта выгядала звычайнай утопіяй гуманіста» [5, с. 110]. Сапраўды, як мысліцеля Сматрыцкага характарызуюць тыя рысы, якія былі ўласцівы заходнееўрапейскім гуманістам-утапістам. Як прадстаўнік беларускага краю, Сматрыцкі шукаў кампрамісныя рашэнні канфесійных пытанняў, а гэта дае нам падставы выказаць меркаванне, што прыняцце Сматрыцкім уніі можна разглядаць як узор талерантнасці.

#### Літаратура

1. Кошалеў М., Папоўская Т. Да пытання развіцця культурных узаемасувязей беларускіх і ўкраінскіх зямель у складзе Вялікага Княства Літоўскага і Рэчы Паспалітай // Украінський вимір. Вип. другий. Українсько-білоруські культурні зв'язки: історія і сучасність. Чернігів, 2009.
2. Ластоўскі В. Гісторыя беларускай (крыўскай) кнігі. Коўна, 1926.
3. Німчук В. В. Сматрыцкі Максим Герасимович // Києво-Могилянська академія в іменах. XVII – XVIII ст.: Енциклопедичне видання. Київ, 2001.
4. Попович Мирослав. Григорій Сковорода: філософія свободы. Київ, 2008.
5. Ярэменко П. К. Мелетій Сматрыцкі: Життя і творчість. Київ, 1986.

**Воран І. А. (Мінск)**

### **АКТУАЛЬНЫЯ ПЫТАННІ Ў ЛІТАРАТУРНЫХ ДЫСКУСІЯХ УКРАЇНЫ І БЕЛАРУСІ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ**

«У гісторыі культуры не было іншай эпохі, якая б у такой ступені, як ХХ стагоддзе, <...> усхвалявала свядомасць сучаснікаў, выклікала б такую патрэбу

ў тэрміновым і гучным абвяшчэнні сваіх парываў і сваіх пошукаў» [1, с 3]. Для ўкраінскай і беларускай літаратур гэты перыяд таксама стаў часам актыўных пошукаў уласнага шляху развіцця, імкнення пісьменства рэпрэзентаваць нацыянальную літаратуру ў каардынатах агульнаеўрапейскага працэсу, сцвярджаючы яе як самабытны, самадастатковы ў сваім развіцці геакультурны феномен. Украінская і беларуская літаратуры пачатку ХХ стагоддзя дэманструюць высокую ступень камунікатыўнай адкрытасці, якая адлюстравалася ў актыўнай літаратурнай рэцэпцыі іншанацыянальнага досведу: на старонках «Літаратурна-навуковага вісніка», «Нашай Нівы», «Украінскай хаты» друкуецца вялікая колькасць перакладаў, рэцэнзій і крытычных аглядаў творчасці замежных пісьменнікаў і паэтаў. Адбывалася ўсведамленне неэфектыўнасці і бесперспектыўнасці ізаляванага развіцця і неабходнасці эстэтычнай разгерметызацыі айчыннай культуры. У выніку пашырэння камунікатыўных сувязей адбываўся «актыўны адбор» тых крытэрыяў творчасці, якія адпавядалі ўласным эстэтычным патрэбам, фарміравалася мастацка-інтэлектуальная прастора, дзе інтэнсіўна абмяркоўваліся і дыскутаваліся пытанні функцыянавання і развіцця нацыянальных літаратур.

Ва ўкраінскай літаратуры да пачатку ХХ стагоддзя не часта дэклараваліся эстэтычныя канцэпцыі, не складаліся маніфесты. Першыя ўкраінскія мадэрністы (Леся Українка, В. Кабылянская, М. Кацюбінскі, В. Стафанік і інш.) аддавалі перавагу «практыцы», рэалізуючы свае эстэтычныя погляды ў творчасці. Толькі ў 1901 годзе ў «Літаратурна-навуковым вісніку» М. Вараны звярнуўся з адкрытым лістом да ўкраінскіх пісьменнікаў, прапанаваўшы далучыцца да стварэння «Украінскага альманаха», «які хоць бы зместам і выглядам хоць часткова мог бы наблізіцца да навейшых плыняў і кірункаў у сучасных літаратурах еўрапейскіх», «хацелася б твораў хоць з маленькай доляй арыгінальнасці, з незалежнай свабоднай ідэяй, з сучасным зместам; хацелася б твораў, дзе было б хоць трохкі філасофіі... На эстэтычны бок твораў патрэбна звярнуць найбольшую ўвагу» [7, с. 98]. Па сутнасці, М. Вараны ўпершыню публічна актуалізаваў неабходнасць звароту ўкраінскай літаратуры да мадэрнізму.

На заклік Варанага адгукнуўся прыхільнік народніцкага напрамку ўкраінскага літаратуразнаўства С. Яфрэмаў. У артыкуле «В поисках новой красоты» крытык стаў на абарону народніцкага разумення задач літаратуры, сэнсам і мэтай якой павінен быць «путь изображения действительности», імкненне «вскрыть общественные язвы, предложить то или иное их объяснение, натолкнуть на способы излечения...» [5, с. 102]. Ідэалагізаваны погляд крытыка на ролю і задачы творчасці выклікаў у літаратурных колах шырокі рэзананс. У артыкуле «Принципи і безпринципність» І. Франко адзначыў, што «д. Яфрэмаў <...> шукае ў літаратуры найперш публіцыстыку, тэндэнцыю, даследавання хіб і падавання пэўных рэцэптаў для іх лячэння, у той час як галоўная задача літаратуры «<...> у тым, каб, як сказаў калісьці Шэкспір, быць люстэркам часу, маляваць чалавека ў яго грамадскай сувязі і ў тайніках яго душы» [8,

с. 365]. Леся Українка ў непрынятым да друку артыкуле, які згубіўся ў рэдакцыях, выступіла ў абарону новых літаратурных плыняў, якія ва ўкраінскай літаратуры былі прадстаўлены творчасцю В. Кабылянскай і Г. Хаткевіча, абвінавачанымі С. Яфрэмавым у трансляванні дэкадэншчыны. У лісце да маці ад 7 лютага 1903 года яна напісала аб сваіх намерах даць «добры адпор – не толькі Яфрэмаву, а ўсім увогуле антымадэрністам, «духа не разумеюшым» [10, с. 39].

Літаратурная дыскусія 1901-1903 гадоў адзначыла пераход ўкраінскай літаратуры ў эстэтычную фазу развіцця, у якой прыглушаюцца дыдактычныя, асветніцкія функцыі літаратуры, характэрныя для літаратуры XIX стагоддзя, уступаючы месца ўласна літаратурным. Таму, як заўважыў І. Франко, «пытанне утылітарнасці ў літаратуры» стала тым прадметам, «з-за якога ідзе разлад паміж старой і новай літаратурай». «Старая» літаратура ў асобах І. Нечуя-Лявіцкага, П. Мірнага, М. Старыцкага і іх паслядоўнікаў стаяла на пазіцыях народніцкага рэалізму, прапаведуючы ідэю выхаваўчай функцыі літаратуры, яе паслядоўнага падпарадкавання патрэбам грамадства. «Новая» літаратура (Леся Українка, В. Кабылянская, М. Кацюбінскі, В. Стафанік і інш.) адстойвала ідэю суверэннасці мастацтва, свабоды самавыявы мастака.

Пазней паэты «Молодої музи» (Ф. Какоўскі, А. Луцкі, П. Карманскі, М. Галубец і інш.) таксама прапанавалі вызваліць літаратуру ад дыктату грамадскіх інтарэсаў. У 1907 годзе (газ. «Діло», № 249) быў надрукаваны «Маніфест Маладой музы» за подпісам А. Луцкага, дзе абвешчаліся намеры паэтаў «вырвацца ад афіцыйных шаблонаў і шукаць прыют для свайго «я» свабодна, дзе толькі сэрца ўецца» [9, с. 444]. Маладамузаўцы паспрабавалі ўключыцца сваёй творчасцю ў еўрапейскі літаратурны працэс, аб'явіўшы сваімі настаўнікамі Ніцшэ, Ібсэна і Метэрлінка і актуалізаваўшы папулярныя для заходнееўрапейскай культуры тэмы «крызісу і нядолі», новага тыпу чалавека, «што страціў веру і надзею».

Маніфест «Молодої музи» выклікаў другую хвалю дыскусіі, якая выявіла «нежыццёнасць» ва ўкраінскай літаратуры канцэпцыі творчасці, што прапагандуе свабоду ад усялякай ідэйнасці. Выступаючы супраць тэндэнцыйнасці, «жадаючы быццам бы стаяць па-за... змаганнямі ідэалаў, на вяршынях чыстай красы, яны тым самым закрываюць перад вачыма публікі або сваё неразуменне жыцця, або свой цынічны індэферэнтызм. І што даюць ёй за гэта? У найлепшым разе бязмэтную гульню слоў і форм, каларыстычныя кантрасты, стракатыя дэкарацыі, за якімі няма нічога жывога і рэальнага. А гэта таксама тэндэнцыя, што разыходзіцца з мэтай паэзіі,» – адзначаў І. Франко [9, с. 240]. «Адсутнасць жыццёвых ідэалаў» (І. Франко), «манія літаратурнасці пры адначасовым аслабленні і ўпадку энергіі творчай» (М. Яўшан) прадвызначылі адмоўную рэакцыю крытыкаў на творчасць маладых паэтаў. Ідэя «мастацтва для мастацтва», акрэсленая ў маніфесте, засталася лозунгам, які не знайшоў творчага ўвасаблення ў парывах маладамузаўцаў «у метафізічныя і містычныя краі». Але, як зазначыў Л. Андрэеў, «у маніфестах заяўлена тое, чым літаратура

хацела стаць, маніфесты яшчэ не літаратура, маніфесты – літаратурная формула...Аднак для таго, каб голас стагоддзя пачуць, каб усвядоміць яго парывы і пошукі, неабходна прыслухацца да <...> заклікаў і лозунгаў <...>« [1, с. 3].

Крытыкі кіеўскага часопісу «Українська хата» (М. Еўшан, М. Срыблянскі, А. Таўкачэўскі), якія падтрымлівалі ідэю мадэрнізацыі літаратуры, прынцыпова не стваралі праграм і маніфестаў. «Праграмы прытрымліваюцца толькі творцы сярэдня, ...абмежаваныя ў сваіх сілах ды бяссільныя, якім і здаецца, што яны здзяйсняюць заданне сапраўднай вялікай творчасці, калі ўкладаюць тэндэнцыю...» – пісаў М. Яўшан у артыкуле «Праблемы творчасці» [4, с. 16]. Эстэтычная канцэпцыя творчасці «хацяя» пабудавана на прызнанні не толькі літаратурнай, але таксама ідэалагічнай яе функцыі, сутнасць якой заключаецца ў падрыхтоўцы «ўзвышанай атмасферы ў грамадстве», «у выхаванні адзінак і цэлых пакаленняў, ...здольных да ўспрымання і ўзрастання ў сабе ўсяго прыгожага, радаснага і велічнага» [4, с. 17]. Народніцка-сялянская ідэя народу трансфармуецца тут ў ідэю інтэлектуальнай высокаразвітай нацыі, здольнай ўспрымаць эстэтычна дасканалую літаратуру.

Падобную дыскусію ў беларускай літаратуры ў 1913 годзе справакаваў артыкул «Сплачвайце доўг!» Ю. Верашчакі («Наша Ніва», № 26-27), дзе аўтар акцэнтаваў увагу на самых істотных праблемах станаўлення маладой літаратуры. Аналізуючы стан тагачаснай паэзіі, аўтар небеспадстаўна вылучаў у ёй наяўнасць тэндэнцыйнасці ў спосабе адлюстравання нацыянальнага жыцця. Ю. Верашчакі разумеў вострую неабходнасць павярнуць дыскурс беларускай ідэі ад канстатавання непрыглядных рэалій беларускага быцця да фарміравання новага модусу нацыі, модусу будучыні. Аб'ектыўна існавала «чытаючае і думачае беларускае грамадзянства», якое «ў праве вымагаць чагось для сваёй душы, мерыць іхню [паэтаў] творчасць меркай еўрапейскай, якую прыкладаюць усе народы на свеце да творчасці сваіх прарокаў» [6, с. 274]. Ю. Верашчакі актуалізуе неабходнасць арыентацыі на высокаадукаванага рэцыпіента дзеля эстэтычнага росту літаратуры. Яго заклік да паэтаў «даць красу, даць мысль, паднімаць і весці душы» прадыктаваны адчувальнай неабходнасцю пераадолець рысы утылітарнасці ў беларускай літаратуры, якая ставіла сваёй першазадачай адлюстраванне грамадскай ідэі, што перашкаджала стварэнню літаратуры «ўсясветнага значэння».

«Адказ Юрцы Верашчаку» Янкі Купалы («Наша Ніва» 1913 г., № 30) засведчыў цесную ўзаемазалежнасць беларускай літаратуры з працэсамі нацыятварэння, што прадвызначае панаванне ідэалагічных яе функцый над эстэтычнымі (як часовая неабходная мера). Лявон Гмырак у артыкуле «Яшчэ аб сплачванні доўгу» адзначыў існаванне рацыі і ў эстэтычнай скіраванасці Ю. Верашчакі, і ў «грамадзянскай канцэпцыі» Я. Купалы, прыйшоўшы да высновы, што «поўная фармуліроўка гэтай справы павінна абхопліваць абедзве формулы» [3, с. 210].



Дыскусія на тэму ідэйных прыярытэтаў у літаратуры знайшла сваё арыгінальнае ўвасабленне ў апавяданні М. Багдановіча «Апокрыф». Тут краса паэзіі вызнаецца першаснай у адносінах да карысці: «Няма красы без спажытку, бо сама краса і ёсць той спажытак для душы» [2, с. 51]. Ідэя самакаштоўнасці красы, суверэннасці мастацтва стала асновай канцэпцыі творчасці М. Багдановіча і ключавым момантам новай эстэтыкі ў беларускай літаратуры.

Такім чынам, ва ўкраінскай і беларускай літаратурах пачатку ХХ стагоддзя назіраецца тыпалагічная падобнасць шляхоў літаратурнага развіцця, пошукаў ідэйна-эстэтычных арыенціраў. На старонках перыядычных выданняў абмяркоўваліся пытанні утылітарнасці, тэндэнцыйнасці, ідэалагічнай заангажаванасці літаратур, а таксама шляхоў і спосабаў іх пераадолення. Літаратурныя дыскусіі Украіны і Беларусі пачатку ХХ стагоддзя стварылі спрыяльнае інтэлектуальна-мастацкае поле для канструявання нацыянальнай канцэпцыі літаратуры.

#### Літаратура

1. Андреев Л. Порывы и поиски XX века // Называть вещи своими именами: прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX в. / сост., предисл., общ. ред. Л. Г. Андреева. М., 1986. С. 3–18.
2. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 2. Мінск, 2001.
3. Гмырак Л. Яшчэ аб сплыванні доўгу / Александровіч С. Х. [і інш.]. Беларуская літаратура XIX – пач. XX ст.: хрэст. крыт. мат. Мінск, 1978. С. 209–212.
4. Євшан М. Критика; Літаратурознаўство; Эстетика / упор. Н. Шумило. К., 1998.
5. Єфремов С. В поюках новай красоты // Єфремов С. Літ.-крыт. статті. К., 1993. С. 48–120.
6. Ластоўскі В. Выбраныя творы / уклад., прадм. і кам. Я. Янушкевіча. Мінск, 1997.
7. Павличко С. Дыскус модернізму в україньскій літературі. К., 1997.
8. Франко І. Принципы і безпринципність // І. Франко. Зібрання творів: у 50 т. Т. 34. К., 1981. С. 360–365.
10. Франко І. Я. Літературно-критичні статті. К., 1950. Українка Л. Зібрання творів: у 12 т. Т. 12. К., 1979.

Еўмянькоў В. І. (Магілёў)

#### **СПЕЦЫФІКА АДЛЮСТРАВАННЯ САРМАТЫЗМУ Ў ДРАМАТУРГІІ БЕЛАРУСІ ДРУГОЙ ПАЛОВЫ ХVIII – ПЕРШАЙ ЧВЭРЦІ ХІХ СТ.**

На пачатку панавання Станіслава Аўгуста была здзейснена першая спроба асэнсавання сармацкай сістэмы вартасцяў. Засцяпковых нобіляў

пакаленне рэфарматараў далучыла да шэрагу самадураў і палітычных авантурыстаў. Калі ў XVII – першай палове XVIII стст. шляхціц успрымаўся як абаронца і стваральнік цывілізацыйных каштоўнасцяў, то ў другой палове XVIII ст. ён ужо – дэманічны або камічны трыкстар-разбуральнік. Ідэйны пераварот найбольш выразна адбіўся ў тагачаснай польскамоўнай драматургіі Беларусі. І найперш – у спадчыне заснавальніка польскай «свецкай камедыі» Францішака Багамольца.

Тэма сарматызму з’явілася ў Багамольца пад уплывам «Манітора» – варшаўскага часопіса, на старонках якога найбольш актыўна крытыкавалася шляхта. У вобразах-тыпах Сармацкага, Фанатыцкага аўтары «Манітора» вывелі ўсе заганы вышэйшага саслоўя – сляпую прывязанасць да старых парадкаў, рэлігійны фанатызм, упадабанне «залатых вольнасцей», неадукаванасць і тыранію ў адносінах да хлопаў.

У п’есах Багамольца шляхціц атрымаў яшчэ адно гаваркое прозвішча «Старушкевіч» і зрабіўся аб’ектам для сатыры. У камедыі «Małżeństwo z kalendarza» ён – шляхціц на заградзе перыяду Саксонскай дынастыі: трымаецца раллі, да новага ставіцца падазрона, чужаземцаў не лічыць за людзей, а на хлопаў глядзіць, як на гаспадарчы інвентар. Ён – самадур, камічны трыкстар, які з прычыны ўласнага глупства ледзь не разбурае шчасце дачкі.

Ёсць у камедыі і дэманічны дублёр пана Старушкевіча – прайдзісвет Марнатраўскі. Сын добрых бацькоў, ён «праездзіў па варшавах» маёнтка, а таму хоча завалодаць маёмасцю Старушкевіча. Марнатраўскі іншая, аднак, таксама важная іпастась шляхціца-сармата. Ён – вырадак, занядаўшы заповіт продкаў трымацца бацькоўскай зямлі, вобраз, які ўвасабляе фінальную стадыю дэградацыі колішняга «рыцарскага» саслоўя.

Пафас выкрыцця шляхты ў камедыі быў выкліканы неабходнасцю рэфармаваць Рэч Паспалітую, якая патанала ў бязладзі. Тое, што ў 1766 г. (час пастаноўкі п’есы ў Варшаўскім тэатры) шляхта ўспрымалася выключна негатыўна, нікога не здзіўляла. Як вядома, сармацкая партыя на чале з Нясвіжскімі Радзівіламі выступіла ў падтрымку Саксонскага курф’юста. Саступіўшы Пясту, «сарматы» не меліся чакаць іншага стаўлення да сябе з боку Панятоўскага (пазней гэту думку сцвердзяць Г. Жавускі і А. Міцкевіч).

Акцэнт змяніліся толькі пад час Барскай канфедэрацыі, якая ў Варшаве ўспрымалася як спроба сармацкага рэваншу. Бар раскалоў інтэлектуальную эліту Рэчы Паспалітай на два лагеры – на тых, хто ўспрыняў чын 25 тысяч канфедэратаў як апошнюю спробу ацаліць Рэспубліку, і на тых, хто лічыў тыя падзеі «неразумнымі». У любым выпадку, рэфарматары мусілі змякчыць крытыку ў адносінах да шляхты, перавесці яе ў маральна-этычную і гістарычную плошчу (гэта другі этап асэнсавання сарматызму).

Першым знайшоў пазітыў сярод шляхцюкоў менавіта Ф. Багамолец. У камедыі «Pan dobry» ён адлюстравіў Дабратліўскага, вобраз якога потым «уваскрэсне» ў Суддзе з «Пана Тадэвуша». Дабратліўскі – бацька для сялян. Ён грамадзянін, або, калі выкарыстоўваць ужытыя тут міфалагемы, – культурны

герой. Яму супрацьстаіць правакатар зла і тыран Галасніцкі, у дадзеным выпадку – дэманічны трыкстар. Дзве іпастасі шляхціца – гэта кампраміс, на які пайшлі аўтары «Манітора», змяншаючы ціск на вышэйшае саслоўе.

Тая ж схема – сутыкненне добрага і злага шляхціцаў – выкарыстана Ю. Нямцэвічам у камедыі «Powrót pośła», напісанай пад час Чатырохгадовага сойма. Станоўчым персанажам, Падкамораму і яго сыну Валерыю, супрацьстаяць «злачынныя сарматы» – «модны кавалер» Шарманцкі і кансерватар Гадульскі. Апошні – адзін з найбольш яркіх вобразаў у польскай літаратуры XVIII ст. Ён увасабляе Таргавіцу, адпрэчвае нават ідэю рэформаў, захапляецца часамі Саскімі, калі «чалавек еў, піў і нічога не рабіў», затое «на сойме мог спыніць нарады, // Адзін лёс Айчыны трымаў у руках». Гадульскі – своеасаблівы Уладзіслаў Сіцінскі, бяздумны і бяздушны герой Міцкевічавай балады «Папас ва Упіцэ».

Не надта адрозніваецца ад яго і Шарманцкі – прадстаўнік так званага страчанага для Польшчы пакалення галаманаў і касмапалітаў. Усё жыццё ён заняты пустым малпаваннем замежнага, баіцца рыцарскага абавязку і, карыстаючыся тэрміналогіяй Багамольца, «марна травіць» жыццё. І Гадульскі, і Шарманцкі – сацыяльны баласт, ад якога Ю. Нямцэвіч прапаноўваў пазбавіцца напярэдадні другога падзелу.

Крыху падобны да Нямцэвічавай крытыкі сарматызму падыход Яна Ходзькі. У «Вызваленай Літве» ён сутыкае літоўскага грамадзяніна Пачціўскага з панам Таргавіцкім. Прозвішча апошняга гаваркое – ён «нажыўся» пасля падзелаў, здрадзіў Айчыне і абавязку шляхціца.

Аднак скіраванасць крытыкі Ф. Багамольца, з аднаго боку, Ю. Нямцэвіча і Я. Ходзькі, з другога, – надта адрозная. У камедыях аўтара «Małżeństwa...» кансерватыўнаму сармату супрацьпастаўляецца чалавек прагрэсіўны і адукаваны. Розніца паміж імі падкрэсліваецца, па-першае, вопраткай: сармат у кунтушы, а яго антыпод – у еўрапейскім строі; па-другое, спосабам маўлення – сармат, у адпаведнасці з эстэтыкай камедыі dell'arte, размаўляе на дыялекце (у тым ліку і на літвінскім дыялекце тагачаснай польшчызны), станоўчы персанаж – на дакладнай літаратурнай мове.

Напярэдадні другога падзелу традыцыйны польскі строй ужо не лічыцца катэгарычнай адзнакай глупства і пустой фанабэрыі. Наадварот, прыкметаю негатыўнага персанажа з'яўляецца чужаземная вопратка (як і макаранічнае маўленне). Невыпадкова Шарманцкі апынуўся ў ангельскім, а Таргавіцкі – у маскоўскім строях. Першы прыточвае да польскіх слоў французскія, а другі – расійскія афіксы. Дарэчы, абодва або зусім не звяртаюць увагу на патрэбы хлопаў (Шарманцкі), або жорстка іх эксплуатаюць (Таргавіцкі). У любым выпадку, яны ворагі для мужыкоў.

Пасля паражэння Касцюшкоўскага паўстання адлюстроўваць шляхціцаў-прыгоннікаў было ўжо немагчыма з прычыны панаваўшай у польскай літаратуры тэорыі класавага салідарызму. Таму Галасніцкіх і да іх падобных у п'есах першай чвэрці XIX ст. сустрэць ужо нельга. Затое Шарманцкія ў

прыгожае пісьменства ўвайшлі ледзь не гужам (Граф з «Пана Тадэвуша», Лятальскі з «Ідыліі» і інш.).

Такія вобразы-тыпы скрозь сустракаюцца ў «Двух панах Сяцехах» (1815) Ю. Нямцэвіча. Гэты твор працягвае праблематыку «Posła» і супрацьпастаўляе добрага пана Фларыяна пану злому Вацлаву. Апошні – п’яніца і лайдак (праўдзівы тып кунтушовага д’ябла). Размаўляе на макаранічнай мове, ужывае лаціну. Маўленне ў дадзеным выпадку выступае як культурны і маральна-этычны маркер, пазначае вырадка і прайдзісвета. Тое ж і з галаманамі. Замест лаціны, праўда, яны ўжываюць французскую мову, але яна таксама характарызуе іх з адмоўнага боку.

У 1815 г. апазіцыя «добры – злы» ўспрымаецца Нямцэвічам на ўзроўні «свой – чужы», што адпавядала агульналітаратурным настроям. (Звернем увагу на тое, што ў камедыі Багамольца «Małżeństwo z kalendarza» станоўчы персанаж менавіта чужаземец.)

У XIX ст. моцна змянілася палітычная сітуацыя, якая, зразумела, уплывала і на літаратуру. Перад грамадствам стаялі ўжо іншыя задачы – не рэфармацыя, а ўваскрэшанне Рэчы Паспалітай. Няўдачы апошніх дзесяцігоддзяў спрычыніліся да перагляду адносінаў да шляхты, якая – на думку многіх маладых пісьменнікаў – была адзінай надзеяй на выратаванне краю.

Тое, што ў 1765 – 67 гг. лічылася кансерватызмам, на пачатку XIX ст. успрымалася як патрыятызм; тое, што ў камедыях Багамольца было фанатызмам і цемрашальствам, у «Барскіх канфедэратах» Адама Міцкевіча, напрыклад, трактавалася як набожнасць і прыхільнасць да польскіх традыцый. Старушкевічы, Сармацкія і Фанатыцкія часта падпадалі пад працэс духоўнай рэабілітацыі, з камічных і дэманічных трыкстараў пераўтварыліся ў культурных герояў.

Найбольш адчувальна шляхту рэабілітаваў Генрык Жавускі ў цыкле апавяданняў, увайшоўшых у зборнік «Pamiętki Soplicy». У яго сарматы – Валадковічы, Бароўскія, Радзівілы, Сапліцы – «соль народу», нацыянальныя героі, якія змагаюцца з асветленымі, але непатрыятычнымі суайчыннікамі і чужаземцамі з атачэння Станіслава Аўгуста. Уявіць сабе такія ацэнкі падзей 1760-х гг. у асяроддзі «Манітора» цалкам немажліва... За якіх 30-40 год стаўленне да польскай шляхты, яшчэ раз падкрэслім, змянілася непазнавальна.

Выявілася гэта ў абмалёўцы супрацьстаяння звычайнай для камедыі Багамольца апазіцыі «засценак – Варшава». У аўтара «Małżeństwa z kalendarza» засценак – турма духу, увасабленне ўсяго сярэднявечнага, старога і не вартага ўвагі. У той жа час Варшава ўвасабляла прагрэсіўнае і еўрапейскае.

Першым на гэтай тэорыі паставіў крыж Францішак Карпінскі, які спачатку ў вершы «Powrót z Warszawy na wieś», а потым і ў камедыі «Чынш» заявіў аб варожасці польскай сталіцы славянскаму духу Літвы-Беларусі. У Варшаве – сапсаваныя густы і распуста, а на вёсцы – здароўе і дастатак, лічыць аўтар польскамоўных сялянак. Тое ж адчуваецца скрозь у творчасці Адама Міцкевіча

(«Дзяды», «Пан Тадэвуш», «Якуб Ясінскі»), у «Агатцы» Марціна Радзівіла. Зрэшты, гэта ж традыцыя сустракаецца ў літаратуры пазітывізму («Хам» Э. Ажэшкі).

Другі момант рэабілітацыі шляхты – апраўданне за прыгон. У «Чыншы» Ф. Карпінскага пан не толькі не з'яўляецца аўтарам сацыяльнага зла, але і, наадварот, гарантуе сацыяльны мір. Мілоскі – менавіта культурны герой, які, аднак, на сцэне з'яўляецца ў іпастасі камічнага трыкстара. Герой камедыі прыязджае з Варшавы, дзе апрацаецца і размаўляе па-французску. Мілоскі ў першай дзеі моцна зачараваны сталічным злом. Ён не надта цікавіцца лёсам сялян. Каханне да Паўлінкі прымушае яго забыцца на чужую мову і вяртае да абавязку быць бацькам хлопцу. Засценак, такім чынам, становіцца ў п'есе Ф. Карпінскага Космасам славяншчыны, стваральнік якога – пан.

Тая ж схема ў «Ідыліі» В. Дуніна-Марцінкевіча, з той толькі розніцай, што замест Варшавы Навум Прыгаворка ўжыў назву іншай еўрапейскай сталіцы (Парыж). І Мілоскаму, і Лятальскаму супрацьстаяць людзі нізкага паходжання, якія катуюць сялян (Грозніцкі і Брахальскі). Такім чынам, праблема прыгону выводзіцца двума аўтарамі за межы ўзаемадносінаў «пан – селянін».

Такі падыход не азначае адмаўлення ад крытыкі сарматызму як такога. У 1820 – 1840-х гг. вобразы злачынных шляхцюкоў сустракаюцца ў драматургіі (літаратуры наогул) гэтак жа сама, як і ў эпоху Станіслава Аўгуста. Аднак, па-першае, праявы сарматызму (кунтуш, спецыфічнае маўленне) успрымаюцца ўжо як нешта архаічнае (Гервазы з «Пана Тадэвуша»), а гвалт у дачыненні да сялян – як выключна плебейскае (не пан вінаваты ў прыгоне, а аканом). Іншымі словамі, сарматызм як культурны маркер Станіслаўскай эпохі прысутнічае ў мастацкай літаратуры, аднак не звязваецца з сучаснай шляхтай, якая прайшла праз ачышчальны агонь паўстанняў.

Крытыка магла развівацца ў двух напрамках:

1. Адлюстраванне вобразаў шляхціцаў-сарматаў перыяду заняпаду Рэчы Паспалітай (напрыклад, Сіцінскі ў баладзе Міцкевіча «Папас ва Упіцэ»). Такія шляхціцы выконвалі ролю дэманічных трыкстараў і былі часткаю не столькі польскай гісторыі, колькі міфалогіі (не ўспрымаліся як сацыяльныя тыпы).
2. Выяўленне сарматызму як аднаго з этапаў духоўнай эвалюцыі персанажа, як хваробы, якую шляхціц пачатку XIX ст. паспяхова пераадолеў (Яцак-Робак у паэме «Пан Тадэвуш», Мікалай Базыль Панятоўскі з апавяданняў Сапліцы).

Такім чынам, у культурным полі Рэчы Паспалітай XVIII – першай чвэрці XIX стст. сарматызм – адна з цэнтральных тэм. У перыяд Станіслаўскі сарматы адлюстроўваюцца выключна негатыўна, што і праявілася ў творчасці Ф. Багамольца.

Пасля Касцюшкоўскага паўстання стаўленне да шляхты змянілася – сарматы адлюстроўваюцца ўжо не толькі як дэманічныя трыкстары, але і як

культурныя героі («Вяртанне дэпутата» Ю. Нямцэвіча), камічныя трыкстары (Лятальскі ў «Ідыліі»). У 1820-я гг. тэма сарматызму страчвае палітычную актуальнасць. Шляхецкая культура міфалагізуецца, а вобразы сарматаў выяўляюцца або дыялектычна – як злачынныя вырадкі і святыя адначасова, або статычна – як пакутнікі і змагары.

#### Літаратура

1. Шпакоўскі І. С. Канцэптуальныя пытанні вывучэння беларускай літаратуры ў час актывізацыі нацыянальнага адраджэння // Метадалагічныя прынцыпы гісторыі нацыянальнай літаратуры: матэрыялы навук. канф., Мінск, 27–28 лістап. 1992 г.
2. Krzyżanowski J. Dzieje literatury Polskiej. Warszawa, 1969.
3. Libera Z. Mickiewicz o kulturze i literaturze polskiego oświecenia // Księga w 170 rocznicę wydania «Ballad i romansów» Adama Mickiewicza / Uniwersytet Wrocławski; pod red. J. Kolbuszewskiego. Wrocław, 1993.

Джундова І. (Прэшаў)

### МАСТАЦКІ ПЕРАКЛАД У НАВУЧАННІ СЛАВАКАЎ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Аналіз культурнай, вобразнай і моўнай спецыфікі беларускіх мастацкіх тэкстаў выступае істотным складнікам навучання літаратуры. Мастацкі пераклад таксама абапіраецца на гэты аналіз, што дазваляе выкарыстаць пераклад для паглыблення літаратурнай кампетэнцыі. Акрэслены падыход прасочваецца на матэрыяле двух твораў, якія адлюстроўваюць нацыянальную культуру беларусаў. Славацкія студэнты-беларусісты сустракаюцца з беларускай літаратурай на занятках з першага курса, а ў якасці прафіліравання вывучаюць яе падрабязна на чацвёртым курсе. Тады яны ўжо валодаюць беларускай мовай на такім узроўні, што разуменне і мастацкі аналіз тэксту, выяўленне зместу або ідэі твора яны могуць паглыбіць ведамі культурнай спецыфікі пры тлумачэнні і аглядзе магчымасцей перакладу тэксту на родную славацкую мову.

Пры такім падыходзе большую колькасць пытанняў можна асвятліць, выкарыстоўваючы праявічны і паэтычны тэкст з суадноснай тэматыкай, звязанай з адлюстраваннем нацыянальнага светастаўлення, светаразумення і светапогляду. Агульным у выбраных тэкстах з’яўляецца вобраз чабору, адлюстраваны ўжо ў назве. Паэтычны тэкст Петруся Броўкі “Пахне чабор” і праявічны тэкст Андрэя Федарэнкі “Чабор” у перакладах славацкіх студэнтаў указалі на праблемы адукацыйнага і творчага характару. Абодва тэксты сталі часткай адукацыйнага працэсу ў вывучэнні беларускай літаратуры і ў

практычных занятках па перакладзе з беларускай мовы на славацкую. Практыка паказала, што студэнты пасля аналізу тэкстаў як мастацкіх твораў беларускай літаратуры, лягчэй перакладаюць спецыфічныя беларускія рэаліі і словы.

Звернемся да супастаўлення агульных і спецыфічных сродкаў арыгіналу і перакладаў, зробленых 3-ма студэнтамі-славістамі, прааналізаваўшы іх перакладчыцкія і творчыя падыходы. Вялікі ўплыў на пераклад з беларускай на славацкую мову і наадварот мае міжмоўная аманімія, якая яшчэ больш відавочная ў роднасных славянскіх мовах. Перакладчык ці студэнт, – усе падлягаюць магчымасці прамога перакладу, але ў гэтым і складанасць славянскіх моў. Праблематыку міжмоўнай аманіміі славянскіх моў разглядаюць асобныя артыкулы і даследаванні, таму існуе вялікая колькасць прыкладаў, якія практычна пацвяржаюць гэты факт. Пры гэтым трэба сказаць, што беларуска-славацкая аманімія яшчэ распрацавана недастаткова і гэта праблема вельмі цікавая, бо ў беларускай і славацкай мовах (як ўсходнеславянскай і заходнеславянскай) выкарыстоўваецца шмат агульных выказаў і слоў (якія гучаць падобна і маюць падобнае значэнне, напр.: *лес* – *les*; *гара* – *hora*; *свет* – *svet*; *святло* – *svetlo*), але таксама шмат слоў з падобным гучаннем і зусім іншым значэннем (напр.: *круты* – *krutý* ‘люты’; *стромы* – *stromy* ‘дрэвы’; *прысады* – *prísady* ‘прыправа’; *тушыць* – *tušit* ‘падазраваць’ і інш.).

Першай і агульнай для ўсіх праблемай стаў пераклад слова *чабор*. З прычыны таго, што да сённяшняга дня няма ні беларуска-славацкага, ні славацка-беларускага слоўніка, пры перакладзе выкарыстоўваем найперш тлумачальны слоўнік беларускай мовы і перакладныя слоўнікі іншых моў-пасрэдніц (беларуска-рускі, руска-славацкі, беларуска-англійскі і г. д.). “Тлумачальны слоўнік беларускай мовы” слова *чабор* тлумачыць так: ‘Травяністая духмяная расліна сямейства губакветных з дробнымі пахучымі кветкамі ружова-ліловага ці белага колеру’ [2, с. 741]. З гэтага высвятлення носьбіт славацкай мовы, нават калі добра разумее ўсе словы, выкарыстаныя ў слоўнікавым артыкуле, усё ж не можа адназначна сказаць, пра якую кветку ідзе гаворка. У гэтай сітуацыі дапамагае беларуска-рускі слоўнік, які дае пераклад беларускага слова *чабор* рускімі словамі *чебрец*, *тимьян*. Дзякуючы другому названаму слову *тимьян*, славак нарэшце ідэнтыфікуе кветку. Славацкая мова ведае дзве назвы, эквівалентныя гэтаму слову – *tymián* і апісальную намінацыю *materina dúška*. Слова *tymián*, як у рускай мове, так і ў славацкай, з’яўляецца запазычаным. Акадэмічны слоўнік іншамоўных слоў (2005 г.) тлумачыць славацкае слова *tymián* як: ‘1. Drobný poloker rodu Thymus s drobnými fialovými alebo ružovými kvietkami, ktorých aromatická sušená vňať sa používa ako korenie, dúška tymiánová; 2. Sušená voňavá vňať tohto kra používaná ako korenie do omáčok, polievok a. i.’ [3]. Правілы славацкага правапісу ў навейшым выданні (2000 г.) словазлучэнне *materina dúška* асвятляюць на падставе ранейшага выдання (1968 г.): ‘Materina dúška, materinej dúšky ž. vonná liečivá bylina; bot. rod rastlín (Thymus)’ [4].

Тлумачэнне слова ў двух лексічных варыянтах дае магчымасць слоўнага выбару пры перакладзе назвы на славацкую мову. Студэнтны пры перакладзе павінны выкарыстаць свае здольнасці чытачоў і веды, атрыманыя з лекцый па беларускай літаратуры, каб выбраць адпаведны славацкі варыянт да беларускага *чабор*. А. Федарэнка твор пра чабор напісаў у 1996 г., і мы выкарысталі яго публікацыю са зборніка апавяданняў “Афганская шкатулка” (2002 г.). Верш П. Броўкі “Пахне чабор” (1959 г.) пра каханне належыць да беларускай класікі. Гэта “верш-успамін аб далёкім пачуцці з далёкіх гадоў, пачуцці, якое рэхам адгукаецца ў сэрцы штораз, ледзь паэт прыгадае маладую пару, пах чабору” [1, с. 245]. “Чабор” А. Федарэнкі – праявічны тэкст, які спалучае традыцыі вобразнага выяўлення, беларускую нацыянальную спецыфіку і сучасны падыход літаратараў выкарыстоўваць не толькі свой беларускі светапогляд, але і літаратуразнаўчыя веды. Чабор вачыма Броўкі нагадвае беларускую, спакойную, рамантычную, нават ідылічную, рэчаіснасць. Такім чынам, калі мы гаворым пра тую ж самую кветку, для перакладу трэба высвятліць яе ролю ў вобразным свеце гэтых тэкстаў.

У А. Федарэнкі апісваецца апазнанне раней не бачанай кветкі, але вядомай з беларускіх традыцый і ад маці, якую яна ласкава называе дэмінітывам:

<p>Андрэй Федарэнка          Чабор (урывак)          Яшчэ не ведаючы, што гэта, спытаўся ў маці:          – Чабор?          – І праўда, чэбрык, – яна сама здзівілася. – Трэба ж, дзе вырас!</p>
<p>Студэнцкі пераклад №1          Ešte netušíac, čo to je, som sa spýtal mamu:          – „Tymián?“          – „Naozaj! Tymiánčok, „ sama sa začudovala. „Kde vyrástol. To už hej!“</p>
<p>Студэнцкі пераклад №2          Ešte nevediac, čo to je, som sa spýtal mamu:          – „Tymián?“          – „Naozaj, tymiánik,“ sama sa začudovala. „Aha, kde vyrástol. Tak to už hej!“</p>
<p>Студэнцкі пераклад №3          Ešte netušíac, čo to je, som sa opýtal mamu:          – „Tymián?“          – „Ozaj! Tymiánčok,“ sama sa čudovala. „Kde vyrástol. To už hej.“</p>

У перакладзе тэксту А. Федарэнкі ўсе студэнты выкарысталі слова *tymián*, як нейтральнае, таму што гэта слова больш вядомае, чым *materina dúška*. Герой ў тэксце сам не ведае, як чабор выглядае, таму выкарыстанне першага варыянту зразумелае.

У выпадку перакладу верша “Пахне чабор” выкарыстанне славацкіх слоў ужо не такое адзінадушнае. У першым перакладзе выкарыстанае слова *tymián*, у наступных ужо *materina dúška*. Словазлучэнне *materina dúška* студэнты



выкарысталі з улікам інфармацыі з лекцый па беларускай літаратуры, у якіх даведаліся пра чабор як знак і сімвал беларускай культуры і з улікам таго, што верш лічыцца традыцыйным і апісвае беларускую рэчаіснасць. У гэтым выпадку перакладчыкі хацелі захаваць беларускую культурную спецыфіку, выбраўшы фальклорнае славацкае слова (не запазычанае). Слова *dúška* аднакаранёвае са словам *дыхаць*, таму ў перакладзе захоўваецца і сімволіка насычэння паветра водарам чабору. Частка *materina* прыводзіць нас да маці, таму гэта словазлучэнне яшчэ больш падкрэслівае знітанасць лірычнага героя з роднай зямлёю.

Пятрусь Броўка: Пахне чабор (урывак) Хіба на вечар той можна забыцца? ...Сонца над борам жар-птушкай садзіцца, Штосьці спявае пшчотнае бор, Пахне чабор, Пахне чабор....
Студэнцкі пераклад №1 Či možno na ten večer zabudnúť? ...Slnko ako vták ohnivák sadá za bor, Čosi spieva nežne bor, Vonja tymián, Vonja tymián...
Студэнцкі пераклад №2 Vari na ten večer môžeš zabudnúť? ...Slnko ako ohnivák za lesy zapadá, Čosi nežné spieva bor, Vôňa dúšky, Vôňa dúšky...
Студэнцкі пераклад №3 Vari na ten večer nemám spomínať? Slnko sadá za bor ako ohnivák, Bor si čosi ešte nežne šušťí, Vôňa dúšky, Vôňa dúšky...

Аналізаваныя фрагменты, аб'яднаныя словам-вобразам *чабор*, указалі, што для мастацкага перакладу, акрамя ведання мовы і перакладчыцкай практыкі, патрэбныя веды з літаратуры, а таксама якасная падрыхтоўка па нацыянальных рэаліях, фальклору і г. д. Сінхранізацыя заняткаў па беларускай літаратуры і перакладзе дазваляе ўдасканаліць профільны курс беларускай літаратуры для славістаў разам з вывучаннем беларускай мовы за межамі Беларусі.

## Літаратура

1. Навумовіч У.А. Беларуская літаратура: Вучэб. дапам. Мінск, 2000.
2. Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы / Пад рэд. М. Р. Судніка, М.Н. Крыўко. 3-е выд. Мінск, 2002.
3. Slovník cudzích slov (akademický). 2. doplnené a upravené slovenské vydanie. Bratislava: SPN, 2005. // <http://slovník.juls.savba.sk/?w=tymi%C3%A1n&s=exact&c=Fa40&d=kssj4&d=psp&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=ma&d=obce&d=priezviska&ie=utf-8&oe=utf-8>
4. Slovník cudzích slov (akademický). 2. doplnené a upravené slovenské vydanie. Bratislava: SPN, 2005. <http://slovník.juls.savba.sk/?w=materina+d%C3%BA%C5%A1ka&s=exact&c=7322&d=kssj4&d=psp&d=scs&d=sss&d=peciar&d=hssjV&d=ma&d=obce&d=priezviska&ie=utf-8&oe=utf-8>

Бацюлёва Ю. Р. (Мінск)

### **«КАТЭХІЗІС» 1562 Г. С. БУДНАГА І «НАСТАЎЛЕННЕ Ў ХРЫСЦІЯНСКАЙ ВЕРЫ» Ж. КАЛЬВІНА: ПРЫЗНАЧЭННЕ І ФУНКЦЫІ МАЛІТВЫ**

Эпоха Рэфармацыі, ахапіўшая большасць краін Еўропы, абумовіла ўзнікненне якасна новага этапу ў развіцці рэлігійнай літаратуры XVI ст. Яго вызначальнай рысаю стала стварэнне на народных мовах вялікай колькасці перакладных, кампілятыўных і арыгінальных твораў розных жанраў рэлігійнай літаратуры, сярод якіх адным з самых папулярных і запатрабаваных быў жанр катэхізісу.

Пратэстанцкія пісьменнікі-катэхізісты розных канфесій і розных краін, імкнучыся дыскрэдытаваць каталіцкую царкву і дасягнуць хуткага пашырэння сваіх ідэй сярод максімальнай колькасці насельніцтва, звярталіся да разгляду сходных тэм і пытанняў, а таксама запазычвалі адзін у аднаго найбольш эфектыўныя сродкі паспяховай пісьмовай аргументацыі. З гэтай прычыны заканамерна ўзнікае пытанне пра тыпалогію творчасці пісьменнікаў-катэхізістаў эпохі Рэфармацыі.

Для таго, каб прасачыць гэтую тэндэнцыю ў айчынай катэхізічнай літаратуры XVI ст., неабходна, перш за ўсё, параўнаць адзіны беларускамоўны пратэстанцкі катэхізіс таго часу – «Катэхізіс» 1562 г. С. Буднага – з самымі вядомымі пратэстанцкімі катэхізісамі краін Еўропы: М. Лютэра, П. Меланхтона, Ж. Кальвіна.

На карысць параўнання з катэхізісамі Ж. Кальвіна («Настаўленнем ў хрысціянскай веры», «Катэхізісам» 1537 г., «Жэнеўскім катэхізісам») сведчыць той факт, што з 1560 г. і на момант напісання «Катэхізіса» С. Будны займаў пасаду катэхізіста ў клецкім кальвінісцкім зборы [7, с. 20; 8, с. 852]. Гэтыя

абставіны самі па сабе павінны былі «абавязаць» беларускага асветніка чытаць і вывучаць катэхізісы Жэнеўскага Рэфарматара.

«Настаўленне ў хрысціянскай веры» – самы вялікі па аб’ёму катэхізіс Ж. Кальвіна, які з’яўляецца адначасова галоўным творам пісьменніка. На аснове «Настаўлення» былі напісаныя «Катэхізіс» 1537 г., які з’яўляецца яго кароткай выняткай, і «Жэнеўскі катэхізіс», якому аўтар, у адрозненні ад двух папярэдніх катэхізісаў, надаў пытална-адказную форму. Своеасаблівы статус «Настаўлення» вылучае гэты твор з іншых катэхізісаў Ж. Кальвіна і выклікае неабходнасць правядзення параўнальнага аналізу «Катэхізіса» 1562 г. С. Буднага менавіта з гэтым катэхізісам.

Адным з самых важных элементаў хрысціянскага катэхізіса з’яўляецца тлумачэнне верніку прызначэння і функцый малітвы, да разгляду чаго звярталіся многія пратэстанцкія пісьменнікі-катэхізісты XVI ст. З гэтай прычыны ўзнікае пытанне пра наяўнасць аднолькавага тэматычнага матэрыялу і яго парадкавага выкладання ў катэхізічных творах розных аўтараў.

У частцы «пра малітву» «Катэхізіса» С. Буднага разгляд прызначэння і функцый малітвы пачынаецца вызначэннем, што такое малітва: «Молитва ест прозба къ Богу, или призыванье Бога» [1, ар. 166 3-й нумарацыі]. Затым аўтар засяроджвае ўвагу на абавязку людзей заўжды маліцца Богу і тлумачыць, пра што трэба прасіць Бога пры малітве: «о всякие потребности, которых намъ потреба и zde, на симъ свете, и на томъ. То есть и о духовные потребности, и о дочасныя молити Бога маемъ» [1, ар. 166].

Пасля гэтага С. Будны прыступае да разгляду тэмы пасрэдніцтва пры малітве верніка да Бога, якая суправаджаецца крытыкай культу святых: «одного бо только дал нам Богъ причинцу или Ходатая – Исус Христа, Сына Своего» [1, ар. 167], таму вернікам не патрэбныя такія памочнікі і хадатаі, «яковых себе были вже от колька сотъ летъ предки наши навывышляли. То есть оных, которіи вже або померли, або для Христа помучени, на помочь себе призывали» [1, ар. 167].

Прадметам разгляду і абгрунтавання пры крытыцы культу святых у «Катэхізісе» С. Буднага сталі наступныя палажэнні:

- 1) Хрыстос – адзіны хадатай і пасрэднік «межи Богом и mezi нами человеки. Того бо для есть Богъ и человекъ, абы и Богу и человеку единосушчный будучи, достаточным или съвершенным ходатаемъ былъ» [1, ар. 173];
- 2) памерлыя святые нічога пра нас не ведаюць і малітвы нашыя не чуюць;
- 3) не трэба блытаць ролю памерлых і жывых святых у зямным жыцці верніка: «Живый бо святій может ся за живых молити, бо ведаеть, чого им надобе. Опять, коли усопнеть, ни о чимъ не ведаеть» [1, ар. 170];
- 4) калі мы кажам пра малітвы жывых святых, то маем на ўвазе толькі тых, якія жывуць на гэтым свеце, нягледзячы на тое, што яны паміраюць часовай смерцю, а не вечнай, як грэшнікі;

5) нельга блытаць шанаванне святых і стварэнне з іх пасрэднакаў, бо нідзе Хрыстос не кажа, што святых трэба лічыць «ходатаімі или причинцами» [1, ар. 173], што разглядаецца на наступных прыкладах:

§ Хрыстос даў Апосталам не тую славу, «которую съ Отцомъ от века мель и мети будетъ безъ конца» [1, ар. 174], а таксама сваю ўладу і прывілей быць пасрэднакам, але «Слово Свое» («даль славу или свет») [1, ар. 174];

§ святых (Аўраам, Ісаак, Ізраэль) ў малітве Маісея ў кнізе Зыход ўзгадваюцца не для таго, каб мы да іх маліліся, але таму, што «тымь Богъ далъ былъ обетницу» [1, ар. 175], пра якую, узгадаўшы святых, нагадвае Маісей;

§ словы Бога з кнігі Прарока Іерэміі пра іудзеяў «ашче стануть Моисей й Самоиль пред лицомъ Моимъ, не есть душа Моя къ нимъ» [1, ар. 176] не азначаюць, што Маісей і Самуэль моляцца Богу, а толькі тое, што ніхто не здолее ўпрасіць Бога за гэты народ;

б) меркаванне, што «земная по небесному, а небесная по земному» [1, ар. 176] («если кто къ царю или иному государю пріити хочеть, мусить черезъ вьрядники приступу искати, тако и къ Богу черезъ святыхъ» [1, ар. 176]) з'яўляецца памылковым, бо «къ Богу всегда отвором дверь стоить» [1, ар. 177].

Пераканаўшы вучня ў немагчымасці надання святым ролі пасрэднакаў пры малітве, настаўнік тлумачыць яму, што «двух речи къ молитве надобе: смиренія, или покори, и вери» [1, ар. 177]. Пасля чаго разглядае пытанні, калі і пра якія справы трэба маліцца Богу: «повинни есмо ся на всякъ час молитися» [1, ар. 178]; «винни есмо Бога молити напервей о вечные или о духовные речи, а потым о дочасные», бо «два животы маеть человекъ: одинъ – здесе, на земли, дочасны, а другый будетъ на небесех вечный» [1, ар. 178]. С. Будны асобна падкрэслівае, што маліцца пра справы часовыя і вечныя трэба па-рознаму: «коли просим Бога о дочасные речи, тако просити маемъ, абы есмо предся на Его волю спущчали, абы нам далъ, если бы Онъ рачиль»; «если о вечные речи Бога молимъ, <...> потреба силно и статочно просити. Бо нам тые речи Богъ певне дати обецаль и на тое нас створиль, абы есмо животъ вечный мели» [1, ар. 179].

У «Настаўленні ў хрысціянскай веры» Ж. Кальвіна тлумачэнне прызначэння і функцый малітвы пачынаецца вызначэннем малітвы: гэта – «связь людзей з Богом, праз якую яны, уведзеныя ў Яго сапраўдны храм – неба, нібыта патрабуюць у Яго абяцаных Ім каштоўнасцей»<sup>1</sup> [2, с. 520]. Далей аўтар разважае пра неабходнасць малітоўнага звароту вернікаў да Бога, а потым пералічвае пяць прычын, чаму нам трэба маліцца, а таксама чатыры правілы, неабходныя для добрай і належнай малітвы. Пасля гэтага Ж. Кальвін

---

<sup>1</sup> Тут і далей пераклад з французкай мовы наш. – Ю.Б.

звяртаецца да разгляду тэмы пасрэдніцтва пры малітве вернікаў да Бога і крытыцы культуры святых, разглядаючы і абгрунтоўваючы наступныя палажэнні:

- 1) «Ісус Хрыстос прызначаны адзіным Пасрэднікам, праз заступніцтва Якога Айцец становіцца благасклонным да нас і даруе нам [грахі]» [2, с. 530];
- 2) хадайніцтвы святых павінны заўжды залежаць «ад адзінага хадайніцтва Ісуса Хрыста», а паколькі гэтыя хадайніцтвы вымаўляюцца ў імя Хрыста, то яны сведчаць, што «ніхто не можа ні атрымаць дапамогу, ні выратавацца дзякуючы любым малітвам іншых [людзей], калі толькі яго заступнікам не будзе Ісус» [2, с. 530];
- 3) інтэрпрэтацыя «сённяшнімі сафістамі» сцвярджэння Св. Аўгусціна пра малітвы хрысціян адзін за аднаго і пра малітвы Хрыста такім чынам, што «Хрыстос – пасрэднік пры збаўленні, а вернікі – пры заступніцтве, з’яўляецца чыстым падманам» [2, с. 531]. Хрыстос – наш вечны і пастаянны заступнік, таму малітвы жывых вернікаў адзін за аднаго павінны ўздывацца да Бога;
- 4) калі мы молімся да памерлых святых, не трэба меркаваць, што гэтыя прашэнні дойдучь да Бога, «абмінаючы» Хрыста;
- 5) пункт погляду, што нібыта заступніцтва святых абгрунтавана словамі з Пісання, з’яўляецца памылковым, што разглядаецца на наступных прыкладах:

§ памерлых святых нельга параўноўваць з анёламі, якія сваімі рукамі ўносяць да Бога малітвы вернікаў [2, с. 533]; калі некаторым здаецца, што такое параўнанне магчыма, «яны павінны даказаць, што святых з’яўляюцца службовымі духамі, пасланымі дзеля нашага выратавання» [2, с. 533];

§ сказаныя Іерэміі словы Бога, што Яго душа не схіліцца да гэтага народа [іудзеяў], нават калі б перад Ім прадсталі Маісей і Самуіл, азначаюць, што «памерлыя не ствараюць ніякіх малітваў за жывых» [2, с. 533], а не тое, што памерлыя моляцца за жывых [2, с. 339] – калі не моліцца Маісей, то не моліцца і ніхто іншы, бо Маісей пераўзыходзіць усіх астатніх [2, с. 534];

§ памерлым вернікам Бог не пакінуў ніякай сувязі з намі, таму сцвярджае, што яны нібыта звязаны з намі вераю, з’яўляецца недарэчным [2, с. 535];

§ словы Іакава з кнігі Быцця, які прасіў, «каб да яго імя і да імёнаў айцоў, Аўраама і Ісаака, звярталіся яго нашчадкі» [2, с. 535], азначаюць, што нашчадкі «не шукаюць сховішча ў заступніцтве памерлых, а нібыта нагадваюць Госпаду пра абяцанне, у якім Ён засведчыў, што будзе да іх літасцівы і шчодры дзеля Аўраама, Ісаака і Іакава» [2, с. 536];

- б) сцвярджае, што ніхто не будзе пачуты Богам, акрамя святых, з’яўляецца памылковым: «Вопыт святых, якія былі пачутыя, пераконвае

нас больш спадзявацца на Божыя абяцанні: у іх Бог не кажа, што Яго вушы схіленыя, каб слухаць адну ці дзве, ці малую колькасць [малітваў], але гаворыць, што чуе ўсіх, хто прызвае Яго Імя» [2, с. 537].

Далей пісьменнік разважае пра віды малітваў (малітвы-просьбы і малітвы-падзякі); звяртае ўвагу на тое, што маліцца трэба несупынна і за ўсё дзякаваць Богу; тлумачыць важнасць наведвання храмаў (месцаў, прызначаных для сумесных малітваў); указвае на розніцу малітваў асабістых і публічных; падкрэслівае, што сапраўдная малітва павінна зыходзіць з глыбіні сэрца; адзначае карысць духоўных спеваў і звяртае ўвагу на ролю народнай мовы пры публічных малітвах.

Відавочна, што па колькасці разглядаемых тэм тлумачэнне прызначэння і функцый малітвы ў «Настаўленні ў хрысціянскай веры» Ж. Кальвіна пераўзыходзіць адпаведнае тлумачэнне С. Буднага. Гэта выклікана, у першую чаргу, тым, што згаданы твор Ж. Кальвіна значна большы па аб'ёму, чым беларускі «Катэхізіс».

Разам з тым, не выклікае складанасці прасачыць, што ў абодвух тлумачэннях назіраецца адноснае парадкавае і тэматычнае супадзенне амаль усіх асноўных пунктаў. Так, С. Будны і Ж. Кальвін абодва разумеюць малітву як зварот да Бога, але вызначэнне даюць кожны сваё. Тэма неабходнасці малітоўнага зварота да Бога прысутнічае ў абодвух аўтараў, але разглядаецца імі па-рознаму: калі С. Будны абмяжоўваецца заўвагаю, што гэта – абавязак кожнага чалавека, то Ж. Кальвін пералічвае цэлых пяць прычын неабходнасці маліцца.

Асабліваю цікавасць выклікае разгляд абодвума аўтарамі тэмы пасрэдніцтва пры малітоўным звароце да Бога. Тут разглядаюцца наступныя аднолькавыя палажэнні:

- 1) адзіным пасрэднікам паміж Богам і вернікамі з'яўляецца Ісус Хрыстос;
- 2) памерлыя святыя не звязаныя з намі вераю, яны не чуюць нашых малітваў і не моляцца за нас;
- 3) нідзе ў Пісанні не сказана пра заступніцтва святых, што падмацоўваецца двума прыкладамі: правільным (з пункту погляду аўтараў) тлумачэннем слоў Бога да Іерэміі, а тасама слоў Іакава і Маісея;
- 4) Бог чуе не толькі святых, але ўсіх, хто да Яго звяртаецца з малітваю.

Акрамя падабенстваў, пры разглядзе тэмы пасрэдніцтва ў аўтараў назіраюцца і пэўныя адрозненні: так, у С. Буднага адсутнічаюць тлумачэнне слоў Св. Аўгусціна і разважанні пра правамернасць параўнання памерлых святых з анёламі. С. Будны таксама больш наглядна праводзіць розніцу і паказвае сувязь паміж святымі памерлымі і жывымі, а таксама паміж жывымі святымі і жывымі вернікамі.

Такім чынам, параўнальны аналіз прызначэння і функцый малітвы ў частках пра «малітву» «Катэхізіса» С. Буднага і «Настаўлення ў хрысціянскай веры» Ж. Кальвіна дазваляе зрабіць з вялікай доляй упэўненасці выснову, што беларускі пісьменнік карыстаўся пры напісанні свайго «Катэхізіса»

«Настаўленнем» Ж. Кальвіна. Пад уплывам апошняга ён здзейсніў не толькі выбар тэматычнага матэрыялу для тлумачэння прызначэння і функцый малітвы, але і выбар палажэнняў для абгрунтавання асобнай тэмы – пасрэдніцтва пры малітоўным звароце верніка да Бога.

#### Літаратура

1. Будны С. Катихисіс, то ест Наука стародавняя хрысціанская от Светого Писма для простых людей языка руского въ пытаниах и отказъх събрана. Нясвіж, 1562.
2. Саверчанка І.В. Сымон Будны – гуманіст і рэфарматар. Мінск, 1993.
3. Энциклопедический словарь: в XLI т. / Под ред. проф. И.Е. Андреевского. Издатели Ф.А. Брокгауз (Лейпциг), И.А. Ефрон. С.-Пб., 1891. Т. IV<sup>А</sup>.
4. Calvin J. Institution de la religion chrestienne / Réimpression du texte de la première version française (1541) de l'édition de 1911. Editée par A.Lefranc, J.Pannier et H.Châtelain Genève. Paris, 1978.

**Кажамякін Г. В. (Мінск)**

### **БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ ПАМІЖ ЗАХАДАМ І УСХОДАМ**

Важнай праблемай пры вывучэнні беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя ёсць яе разгляд у кантэксте сусветнага пісьменства. Паўстаюць пытанні: як выглядала айчынная літаратура ў названы перыяд на фоне ўплываў на яе замежных аўтараў? Наколькі захавала яна пры гэтым сваю адметнасць? Мы разгледзім такую сітуацыю на прыкладзе творчасці нашых класікаў.

Адзін са стваральнікаў новай беларускай літаратуры Янка Купала, які выхоўваўся ў каталіцкім апалячаным асяродку, першыя вершы пісаў на польскай мове і ў пачатку творчасці ў значнай ступені арыентаваўся на польскую паэзію. Для параўнання варта згадаць, што праваслаўны Якуб Колас гэтаксама пачынаў пісаць па-расійску. Польскамоўнымі аўтарытэтамі для Янкі Купалы былі А. Міцкевіч, Л. Кандратовіч, Ю. Славацкі і інш. Пазней ён перакладаў з польскай мовы некаторых паэтаў. Трэба адзначыць, што Янка Купала – фактычна апошні тагачасны класік нашай паэзіі, які пісаў на польскай і беларускай мовах. Яго пераход на нацыянальную мову стаў знакавым этапам у гісторыі айчыннага пісьменства. У плане літаратурных уплываў не меншую ролю ў фармаванні паэтычнай асобы Янкі Купалы адыграла расійская літаратура, як у паэзіі, так і ў драматургіі. Малады паэт захапляўся творчасцю С. Надсана, М. Някрасава, А. Кальцова, А. Пушкіна, М. Лермантава... Гэтак можна заўважыць, што трагічныя матывы першага з іх адбіліся на асобных

паэтычных творах беларускага класіка. У вершы «Разлад» («Куды ні глянеш – людзі, людзі...», 1907) – супрацьпастаўленне добра і зла, багацця і беднасці, выказваецца думка пра перамогу маны, несправядлівасці:

*Адзін накраў – багацце ўмножыў,  
Другі згалеў, галей сабакі...*

<...>

*Няпраўда праўду ацяляла*

*І едзе людскасці на спіне... [7, с. 154 – 155].*

Гэты твор сваім зместам нагадвае вядомы верш С. Надсана «Жыццё» (1886), дзе, напрыклад, гучаць такія словы:

*Какой нестройный гул и как пестра картина!*

*Здесь поцелуй любви, а там – удар ножом;*

*Здесь нагло прозвенел бубенчик арлекина,*

*А там идет пророк, согбенный под крестом [8, с. 332].*

Іншы беларускі класік – М. Багдановіч, які здзейсніў нямала перакладаў з розных моваў, у сваёй пераважнасці імкнуўся ўвесці ў беларускую літаратуру такія ўзоры сусветнай паэзіі, як санет, тэрцыны, рандо, раманс, скерца, трыялет. Мэтай было наблізіць айчыннае пісьменства да больш высокага ўзроўню. Сярод творчых аўтарытэтаў М. Багдановіча, як бачна, – прадстаўнікі як Расіі, гэтак і заходніх краін. Часам у яго творах можна заўважыць і відавочнае пазычэнне вобразаў, перафразаванні. У некаторых вершах беларускага паэта існуе падабенства да блокаўскіх матываў. Напрыклад, у вершы «Касцёл Св. Анны ў Вільні» (1911 – 1912) М. Багдановіч пісаў:

*Каб залячыць у сэрцы раны,*

*Забьць пра долі цяжкі глум,*

*Прыйдзіце да касцёла Анны,*

*Там знікнуць сцені цяжкіх дум [3, с. 247].*

У вершы А. Блока «Сіенскі сабор» (1909) чытаем:

*Когда страшишься смерти скорой,*

*Когда твои неярки дни, –*

*К плитам Сиенского собора*

*Свой взор натруженный склони [4, с. 74].*

Такія ж паралелі можна знайсці і ў шэрагу іншых вершаў М. Багдановіча і А. Блока. Прыкладу яшчэ прыклад:

**М. Багдановіч:**

*Сцюжа, мрок... Я ізноў хвараваты.*

*Ў сэрцы – думак дакучных цяжар.*

*Заварыць бы гарчай гарбаты,*

*Разагрэць бы хутчэй самавар [3, с. 308].*

**А. Блок:**

*На улице – дождик и слякоть,*

*Не знаешь, о чем горевать.*

<...>

*Глухая пора без причины*

*И дум неотвязный угар.*



*Давай-ка, наколем лучины,  
Раздуем себе самовар!* [4, с. 101].

Вершы метрычна неапаведныя, але тут ужо некалькі падобных вобразаў. Верш А. Блока напісаны ў 1914 г., М. Багдановіча – ў 1915 – 1916 гг., – г. зн. неўзабаве. Наўрад ці М. Багдановіч, які добра ведаў тагачасную расійскую паэзію, не быў знаёмы з цытаваным творам А. Блока. Але плагіятам такое назваць нельга. Беларускі класік далей самастойна развівае верш, які нават выглядае лепшым за блокаўскі. Прыёмы перафразавання ў сусветнай літаратуры вядомыя ў шматлікіх выпадках у творчасці класікаў.

Алесь Гарун, у адрозненне ад М. Багдановіча, менш паддаўся ўплывам расійскага пісьменства. У ягонай спадчыне няма перакладаў з расійскай і заходнееўрапейскай паэзіі, хоць ёсць наследаванне з Т. Шаўчэнкі, які, па ўсёй бачнасці, стаў прыкладам для двух беларускіх класікаў пачатку ХХ стагоддзя – Янкі Купалы і Алеся Гаруна. Паэзія Т. Шаўчэнкі адыграла ідэйную ролю і ў фармаванні апошняга. Гэтак беларускі паэт выкарыстоўваў і каламыйкавы верш (напрыклад, «Ваўкалакі»), характэрны для ўкраінскай народнай паэзіі, а таксама творчасці Т. Шаўчэнкі:

*Не пачуеш, як узляжа  
На грудзях навала,  
Не пачуеш, як ён з сэрца  
Выссе кроў памалу.* [5, с. 68].

Пры знаёмстве з творами беларускага класіка можна разгледзець і ўплыў заходнееўрапейскай паэзіі, матывы дэкадансу, напрыклад, у апавяданні «П'ера і Каламбіна» (1918), вершах «Дакоры» (1919), або элегіі «Жыццё» (1917):

*Жыццё – гасцінец, гады – як вёрсты.  
Канец жыццёвы – то небаспад.  
Ідзеш наволі, што далей – болей  
Тых вёрст жыццёвых цячэць назад* [5, с. 132].

Верш «Беларускі марш» (1917) напісаны на матыў вядомай на той час рэвалюцыйнай «Варшавянкi», што відавочна: ён цалкам кладзецца на гэтую мелодыю, хоць яна пры гэтым і не гучыць поўнасьцю, як у арыгінале. Каб заўважыць гэта, трэба ўважліва разгледзець твор А. Гаруна пра яго метрыку, рытміку, спрабуючы праспяваць марш. Вядомая мелодыя паступова ўгадваецца:

*Вецер сядравы пранёсся над борам,  
Смагаю жыцця абвёяў лісты.  
«Слухайце ўважна, людзі пакоры!  
Ідзе вызваленне, ўставайце, браты!»*

*Разам, наперад, шлях працярэбiм  
Простым людзём да людскога жыцця!  
I Беларусь-Маці долю агледзіць,  
Устане, як Лазар, з руiн, з забыцця* [5, с. 136 – 137].

Можна для параўнання прыгадаць, што і верш М. Багдановіча «Пагоня» спяваўся часам на мелодыю «Марсельезы», таксама ў яе няпоўным і крыху змененым гучанні. Сёння некаторыя даследчыкі, такія, як У. Казбярук,

выказваюць сумненне ў аўтарстве «Беларускага марша», мяркуючы, што напісаць яго мог і Змітрок Бядуля [гл. 5, с. 416]. Стыль жа твора паказвае на прыналежнасць яго пярэму менавіта Алеся Гаруна. Трэба заўважыць, што даследчык дапускае памылку, калі ў каментары да кнігі «Выбраных твораў» паэта называе першай публікацыяй друкаванне верша ў «Гомане» (1918, № 24). Але ўпершыню ён з'явіўся ў часопісе «Белорусская рада» (1917, № 4). Як бачна з публікацыяй, твор мае, прынамсі, два варыянты, адзін з якіх скарачаны.

Вядомы беларускі драматург Францішак Аляхновіч, які пачынаў спачатку пісаць па-польску, а затым рашуча перайшоў на беларускамоўную творчасць, увайшоў таксама ў айчыннае пісьменства як наватар. «Новая драма» Ф. Аляхновіча ўжо стварыла яму рэпутацыю драматурга празаходняе арыентацыі. Між тым, у яго творчасці можна знайсці тое, што выклікае думку пра ўплыў расійскага сімвалізму. У драме «Цені» (1919) фактычна падаецца філасофія, выкладзеная Л. Андрэевым у п'есе «Жыццё чалавека». Праўда, падобны погляд характэрны наогул для заходнееўрапейскай літаратурнай плыні пачатку стагоддзя, што пазней атрымала назву экзистэнцыялізму ў літаратуры. Паводле аднаго з яе пастулатаў, чалавек праз усё жыццё адчувае ўсё большае набліжэнне да свайго скону і таму ўспрымае жыццё праз прызму смерці. Але нельга сказаць, што Ф. Аляхновіч тут робіць плагіят з Л. Андрэева. Ён развівае думку далей, дадаючы сваё ўласнае. Прывядзём параўнанне.

У Л. Андрэева (словы аўтара): «Так умрет Человек. Придя из ночи, он возвратится к ночи и сгинет бесследно в безграничности времен, не мыслимый, не чувствуемый, не знаемый никем» [2, с. 173];

У Ф. Аляхновіча (словы аўтара): «Пасыпаліся ўжо з дзярэў сухія пажаўцелыя лісты...

Уцякаюць ад жыцця слабыя, няздольныя да жыцця людзі...

Што ёсць чалавек на аграмадным усясветным абшары? – Малюсенькі чарвяк, які капошыцца на сваёй зямлі...<...> Што яго жыццё? Адзін кароткі-кароценькі мамэнцік у Вечнасці.

<...> Бедны чалавек! Яго дух – гной для будучых пакаленняў, каторыя не ўспамянуць яго нават добрым словам, бо значь-ведаць аб ім не будуць...

Бедны, няшчасны чалавек!..» [1, с. 61].

Ф. Аляхновіч, у адрозненне ад Л. Андрэева, ужывае слова чалавек з маленькай літары, затое словы Вечнасць, Лёс – з вялікай. Атрымліваецца некаторае змяненне акцэнта. Узнікаюць пытанні: наколькі Ф. Аляхновіч мог арыентавацца на творчасць Л. Андрэева, з якімі класікамі ён яшчэ быў ідэйна знітаваны? Адказ на гэта мы знойдзем ў яго кнізе «Беларускі тэатр», дзе аўтар піша: «Беларускі акцёр яшчэ чакае сваіх Ібсенаў, Гаўптманаў, Андрэевых, Пшыбышэўскіх...» [1, с. 510].

Такім чынам, выразна акрэслены свядома абраны драматургам літаратурны кірунак «новай драмы», эстэтыкі дэкадансу. Гаворачы пра п'есу Ф. Аляхновіча «Цені», М. Гарэцкі пісаў: «...твор гэты <...> зусім ненацыянален

<...>. Ён дае нам у роднай мове тое, што дагэтуль мы бралі выключна з чужых моў» [6, с. 198].

Але ў адрозненне ад расійскай і заходнееўрапейскай літаратуры нашаму пісьменству не быў характэрны распаўсюджаны, сталы дэкаданс. Трэба разглядаць асобныя яго выпадкі ў творчасці некаторых беларускіх пісьменнікаў, такіх, як Янка Купала, Алесь Гарун, М. Багдановіч – у паэзіі, Ф. Аляхновіч – у драматургіі, , В. Ластоўскі – у прозе. Калі, напрыклад, у расійскай літаратуры ў пачатку XX стагоддзя паўсталі разнастайныя плыні, не толькі дэкадэнскія, праз афіцыйнае абвяшчэнне іх утваральнікамі ў выглядзе маніфестаў, дык у беларускім пісьменстве такая з'ява не назіралася. Вызначаліся менавіта выпадкі, праявы дэкадансу ў выніку ўплыву на некаторых беларускіх творцаў ідэйна-мастацкіх асноваў заходняга пісьменства. І часам, як бачна, такое ўздзеянне магло адбывацца і праз творы расійскіх аўтараў, такіх, як А. Блок, Л. Андрэеў і інш.

Яскравым прыкладам ноўніцтва, што лучыць тагачаснае беларускае пісьменства з заходнееўрапейскім, сталася ранняя проза М. Гарэцкага, дзе выявіліся рысы экзистэнцыялізму ў літаратуры. Гаворка перш за ўсё ідзе пра зборнік апавяданняў пісьменніка «Рунь» (1914), у якім трэба разглядаць такія філасофскія змест. Разам з тым варта адзначыць, што ў канцы XIX – пач. XX стст. ў Заходняй Еўропе выявіўся агульны настрой, які і нарадзіў дэкадэнцкія плыні, а таксама тое светаадчуванне, якое мы называем экзистэнцыяльным. Пісьменнік мог сам інтэлектуальна прасачыць асноўныя павевы грамадскай думкі і перадаць іх у сваёй мастацкай творчасці, не ведаючы пры гэтым класічных прац філосафаў-тэарэтыкаў. У выніку, выяўленне ў літаратуры, напрыклад, элементаў філасофіі экзистэнцыялізму на той час, магчыма, і не было свядомым.

Беларускае пісьменства ў пачатку XX стагоддзя развівалася паміж Захадам і Усходам пры імкненні нашых класікаў не страціць нацыянальнай самабытнасці. Несумненна, што агульным для нас на той час з'яўляецца выкарыстанне шмат якімі аўтарамі такога апірышча як фальклорны матэрыял, што надае ўласнае нацыянальнае аблічча. Падобнае характэрна для творчасці і Янкі Купалы, і Якуба Коласа, і Алеся Гаруна, і М. Гарэцкага, і Ф. Аляхновіча... Беларускія паэты таго перыяду прадоўжылі традыцыю XIX стагоддзя ў пісанні вершаў, стылізаваных пад фальклор. Згадаем, што пачынальнікамі гэтага ў беларускім пісьменстве з'яўляюцца Я. Чачот і Я. Баршчэўскі. Беларускамоўныя творы А. Міцкевіча дагэтуль застаюцца неадшуканымі. Па ўсёй верагоднасці, іх характар таксама эстэтычна адпавядаў кантэксту тагачаснага ўсведамлення ідэі беларускамоўнай паэзіі. Эстэтыка вуснай народнай творчасці ўспрымалася тады, што несумненна, як сімвал беларускасці. Відавочна, што шмат каму проста не ўяўлялася стварэнне па-беларуску такіх буйных рэчаў як «Дзяды» або «Пан Тадэвуш» А. Міцкевіча, ці, напрыклад, шэрагу вядомых польскамоўных балад. Такіх паэтычных шэдэўраў, як «Энэіда навыварат» В. Равінскага або «Тарас на Парнасе» К. Вераніцына, як вядома, ў тагачаснай беларускай

літарауры амаль не існуе, калі ўважаць на тое, што захавалася або знойдзена да нашага часу. Беларускія ж класікі пачатку ХХ стагоддзя пры гэтым пайшлі далей, наблізіўшы сваю беларускамоўную творчасць, прадстаўленую разнастайнымі вершамі, паэмамі, апавяданнямі, аповесцямі, раманами, драматычнымі творами, да ўзроўню сусветнай літаратуры. Акрамя таго, беларусы на той час стварылі новае ў пісьменстве, калі згадаць, напрыклад, праблематыку аповесцяў М. Гарэцкага «Антон», «Дзве душы», або шэрагу яго апавяданняў, такіх, як «Літоўскі хутарок» (1915). Унікальнай з'явай сталіся таксама паэмы «Гусяр» Янкі Купалы, «Новая зямля» і «Сымон-музыка» Якуба Коласа. Адбываўся пошук уласнай нацыянальнай філасофіі ў літаратуры. Беларуская нацыяналістычная праблематыка мела сваё ідэйнае карэнне. І калі гаварыць пра яе значэнне, дастаткова прыгадаць факт перакладаў на шматлікую колькасць моваў свету верша Янкі Купалы «А хто там ідзе?», які, дарэчы, напісаны класічным лагаэдам, характэрным для заходнееўрапейскай літаратуры. Названы твор беларускага паэта стаўся для іншых нацый прыкладам барацьбы за нацыянальнае вызваленне. У такім выпадку мы павінны гаварыць і пра ўплыў філасофскай асновы нашай мастацкай творчасці на пісьменства іншых народаў.

Такім чынам, у пачатку ХХ стагоддзя беларуская літаратура набыла новае аблічча, калі канчаткова сканала польска-беларуская плынь паэзіі і драматургіі. Апошнімі айчыннымі класікамі, якія пачыналі пісаць па-польску, сталі: у паэзіі – Янка Купала і ў драматургіі – Ф. Аляхновіч. Наша пісьменства ў гэты перыяд стала амаль беларускамоўным. У творчасці пісьменнікаў увасобіўся сінтэз лепшых узораў расійскай і заходняй літаратур з выкарастаннем фальклорнага матэрыялу і яго эстэтыкі дзеля пошуку ўласнабеларускага духоўнага скарбу. Праз такое рацыянальнае спалучэнне беларуская літаратура пачатку ХХ стагоддзя ўзнялася на якасна новую ступень свайго развіцця.

### Літаратура

1. Аляхновіч Ф. Выбраныя творы / уклад. і прадм. А. Сабалеўскага, камент. Г. Кажамякіна і А. Сабалеўскага. Мінск, 2005.
2. Андреев Л. Полное собрание сочинений: в 8 т. Т. 1. СПб., 1913.
3. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 1. Мінск, 1991.
4. Блок А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М., 1971.
5. Гарун А. Выбраныя творы / уклад., прадм. і камент У. Казберука. Мінск, 2003.
6. Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры. Вільня, 1920.
7. Купала Я. Поўны збор твораў: у 9 т. Т 1. Мінск, 1995.
8. Надсон С. Избранное: Стихотворения / сост., примеч. Л. Пустильник. М., 1994.

## ТЭМА СМЕРЦІ Ў ТВОРЧАСЦІ М. БАГДАНОВІЧА І Б. ЛЕСЬМЯНА

Смерць і жыццё – стрыжань чалавечых роздумаў, гордзіеў вузел мысляроў, паэтаў і веранастаўнікаў. Менавіта ў такім супастаўленні развіваюцца міфалогія, рэлігія, філасофія, літаратура, ды і наогул усе галіны культуры.

Шматлікія фундаментальныя паняцці, звязаныя з дадзенай катэгорыяй, не раз турбавалі Максіма Багдановіча (1891 – 1917) і Баляслава Лесьмяна (1878 – 1937). Даследаванне тэмы смерці ў творчасці беларускага і польскага паэтаў дазволіць выявіць важныя асаблівасці светапогляду аўтараў, асэнсаваць разнастайныя пытанні, якія ўзнікаюць пры чытанні іх твораў, так або інакш звязаных з метафізічнай структурай свету.

У вершах М. Багдановіча і Б. Лесьмяна вырашаюцца вечныя пытанні аб сэнсе быцця, жыцці і смерці, прызначэнні чалавека. Паэты набліжаюцца да загадкавай мяжы, імкнучыся зазірнуць за яе мяжу, пазнаць вялікую тайну існавання. Творчасці Багдановіча і Лесьмяна ўласцівы містыцызм, дваістасць бачнага і нябачнага светаў, якія знаходзяцца ў непарыўнай сувязі паміж сабою. Цэласнасць такіх розных паэтычных светаў тлумачыцца ў першую чаргу гарманічнасцю і складанасцю ўнутранага свету саміх аўтараў. У Багдановіча гэта сфера, дзе «так таінственна ўсё, так знаёма, ўсё так проста і так неразгадана» [2, с. 241]; у Лесьмяна «замагільная – ў нябёсах даль любая» [9, с. 70].

Пра абодвух паэтаў можна сказаць, што яны былі паэтамі змроку, бо шматлікія падзеі адбываюцца з наступленнем змяркання, калі водбліскі дня цьмянеюць і на кароткі час усё здабывае свой уласны, прыродны колер, як бы прасвечваючыся знутры. У такія моманты ўсё на парозе цемры становіцца больш выразным і верагодным – як жыццё ў цені смерці. Своеасаблівыя пейзажы, напісаныя праз вячэрнюю смугу пералівамі святла і ценю, раскрываюць унутраную засяроджанасць, калі «цішыня агартае душу», і вядуць да натурфіласофскіх пытанняў:

*Рэштка Бога – у небе! Зрудзеў, стлеўшы, захад.  
О, наверыць бы ў Рэштку і жыць у аблудзе!  
З зоркай самай далёкай ісьці адным шляхам  
І ўжо зараз блішчэць тым, што ў прышласці будзе...*  
[9, с. 44]

(Б.Лесьмян «Незваротнае змярканне»)

*Час, калі трэба журыцца  
Душою на свежых магілах  
Пуста пранёсшыхся днёў* [2, с. 64]

(М. Багдановіч «Ціха на мяккай траве»).

Немалаважным фактарам у параўнальным даследаванні творчай спадчыны Б. Лесьмяна і М. Багдановіча з'яўляецца адзінства гісторыка-літаратурнай і культурнай прасторы. У творчасці паэтаў назіраюцца мадэрнісцкія тэндэнцыі,

якія ахапілі тагачасны літаратурны працэс. І гаворачы аб гэтым, нельга абмінуць увагай факт уплыву сімвалізму (асабліва рускага) на фармаванне канцэптואльных светапоглядных асноў польскага і беларускага аўтараў. Рускаму сімвалізму, ў адрозненне ад рамантызму і дэкадэнцтва, было ўласціва не столькі адмаўленне існуючай рэчаіснасці, колькі эстэтызацыя зямнога. Гэты прынцып праявіўся і ў паэзіі Б. Лесьмяна, і ў М. Багдановіча.

У сімвалісцкай парадыгме паэты таксама разглядаюць тэму жыцця і смерці. У Багдановіча гэтае пытанне інтэрпрэтуецца па-рознаму, узнікаючы то ў імглістых выявах («хіліцца к вечару дзень, і даўжэйшымі робяцца цені» [2, с. 135]), то праз казачнае люстэрка зачараванага царства («як у нязнаны свет акно, ляжыць, халоднае, яно» [2, с. 53]), то часам вершы паэта становяцца «касмічнымі», калі скрозь зорныя агні, што таямніча глядзяць з глыбіні, «раскрываецца сэрца маё пад слязінкамі неба» [2, с. 232]. «Зоры, неба, сусвет – не знешнія атрыбуты лірыкі Багдановіча. Уся яна як бы агульнае запытанне: што такое Жыццё, Чалавек, Каханне, Смерць? Вечныя «праклятыя» пытанні. Але менавіта яны надаюць філасофскую вышыню паэзіі Багдановіча, вызначаючы асаблівае і пачэснае месца ў беларускай літаратуры» [11, с. 32] – слухна адзначаў беларускі літаратуразнаўца І.Я. Навуменка.

Сімволіка вершаў Лесьмяна дае падставы зрабіць наступную выснову: у яго паэтычным свеце мы сустракаемся не з мноствам альтэрнатыўных рэальнасцяў, а менавіта з двума светамі, кропкай пераходу паміж якімі, як правіла, з'яўляецца смерць. У вершы «На золку» паэт пісаў:

*Прыдзе ноч і паглядам сваім заварожыць  
Пазасьветным, – і сьмертнай ахутае цішай...  
Ах, няўжо мы памрэм, быццам тысячы іншых?  
Быццам тыя – ў зямлі?.. Не пакінь іх, о Божа!* [9, с. 48].

У паэтычнай сімволіцы Лесьмяна і Багдановіча выкарыстоўваюцца разнастайныя сродкі і прыёмы. Тыповымі выявамі-знакамі ў творчасці паэтаў былі зоркі, вясна, восень, паўімгла, смуга, вецер, цені, сон. Усё гэта, ужытае ў метафарычным сэнсе, становіцца сімваламі, з дапамогай якіх аўтары спазнаюць вечную таямніцу быцця.

Менавіта там, дзе душа «нябесным агнём абагрэта» [2, с. 129], кожны з нас шукае сябе і сваё асабістае прызначэнне. Аўтары праводзяць аналогію душэўнага жыцця чалавека з праявамі Сусвету. Можна казаць пра тое, што яны, як і сімвалісты, найперш сцвярджаюць суб'ектывісцкія пазіцыі мастака; і гэта шмат у чым перасякаецца з досведам імпрэсіянізму, але «калі імпрэсіянізм адлюстроўваў крайне індывідуальнае бачанне навакольнага свету, то сімвалісты <...> былі цалкам засяроджаныя на глыбінях уласнай душы» [5, с. 55].

На свет твораў М. Багдановіча і Б. Лесьмяна, з аднаго боку, уплываюць традыцыі сімвалізму, калі аўтары карыстаюцца сістэмай вядомых сімвалаў і метафар, з другога боку, вершы паэтаў уводзяць чытача ў сферу язычніцкай міфалогіі і народных традыцый, што таксама было надзвычай прадуктыўным у паэзіі сімвалістаў.

М. Багдановіч шукае шляхі пераадолення смерці ў язычніцкім зліцці з прыродай, узіраючыся ў міфалагічны «вечны» час, дзе няма смерці. На аснове нацыянальнай міфалогіі паэт стварае свет зачараванага царства, дзе «ўсё навокала сном адвечным спіць» [2, с. 55]. Так спіць на дне ракі яго Вадзянік, дрэмлюць лесуны і «ноч шапоча русалкам: «Засніце» [2, с. 54]. Міфічныя істоты з'яўляюцца ўвасабленнем уласных «гістарычных» каранёў, своеасаблівымі першавобразамі, архетыпамі працэсу адухаўлення канкрэтна-гістарычнага нацыянальнага быцця.

Многія істоты гэтага царства – Лясун, Змяіны цар, Лесавік – паміраюць. Так сімвалічна аўтарам паказаны заняпад старажытнай народнай культуры, трагічны лёс беларускага этнасу, драматычная гісторыя Беларусі.

Аднак, згодна з міфалогіяй і народнымі паданнямі, смерці няма, ёсць толькі пераход у іншую якасць. Таму не можа назаўсёды памерці наша краіна: нішто ў сусвеце не знікае бяследна – і настане час, калі «зварушаны нарэшце дух народны» [2, с. 137] абудзіцца ад спрадвечнага сну. Смерць і ўваскрэшэнне Беларусі – адзін з цэнтральных матываў паэзіі Багдановіча. Паэт стварае сусветна універсальную і нацыянальную ідэю адраджэння новага царства»: «як устане сонца, ураз прачнецца дух народны і засвеціць ясна» [2, с. 115].

Міфалагічныя і фальклорныя традыцыі ў паэзіі Б. Лесьмяна таксама звязаны з уплывам сімвалізму, але для іх былі і іншыя падставы. А менавіта распрацоўка паэтам «міфа першабытнага чалавека». На думку Лесьмяна, мастак, творца вызначаецца тымі рысамі, што былі ўласцівыя першабытнаму чалавеку, дзякуючы якім ён узняўся над астатняй прыродай, разглядаючы яе як поле для сваёй здабывальніцкай дзейнасці.

Большасць твораў Лесьмяна пабудавана на аснове скандынаўскіх народных песень. Трагізм, беспрасветнасць існавання, трывога за ўсё жывое абумоўліваюць устойлівы зварот да вобразаў нацыянальнай і пазанацыянальнай міфалогіі (злыдні, начніцы, прывіды, здані і інш.). Б. Лесьмяну былі ўласцівыя і міфалагізацыя мастацкага ўяўлення, і міфатворчасць: выдуманая ім вобразы суседнічаюць з вобразамі, запазычанымі з народных павер'яў.

Можна правесці аналогію багдановічаўскага Вадзяніка і лесьмянаўскага Касмалюха. Абодва героі жывуць у падземнай сферы: Вадзянік – у возеры, Касмалюх – у могільніку, куды ён выходзіць у начную пару. Апошні пэўным чынам звязаны з нябытам; ён з той катэгорыі лесьмянаўскіх вобразаў, якія адначасова існуюць і не існуюць, лёгка змяняючы стан свайго існавання на нябыт. Касмалюх, зведаўшы жыццё пасля смерці і спазнаўшы, што такое небыццё, мае адказы на складаныя пытанні пра вечнасць, сусвет, існаванне. Аднак, адказы застаюцца нявыказанымі, бо Касмалюх ведае, што па-за нябытам няма нічога, і гэтае веданне прыносіць яму толькі смутак. Змрочны тон верша асвятляецца з'яўленнем сонца, што дае падставы разглядаць твор у сімвалічным ключы: залаты колер сонца атаясамліваецца з Богам, а значыць – і з вечнасцю, якая перамагае смерць.

Тэма судакранання розных светаў, розных вымярэнняў сустракаецца і ў творах беларускага паэта. Так, люстэрка лесуна ў вершы Багдановіча «Возера» сімвалізуе сусвет у яго складанай прасторава-часавай узаемасувязі. У дадзеным выпадку люстэрка – месца суіснавання мінулага і будучыні. На дне возера, у «залюстэркавай» прасторы спіць мінулае, што стала міфам:

«і ўсё, што згінула даўно, у цёмнай глыбіні хавае» [2, с. 53]. Але ў люстэрку месяца адбываецца будучае – сонца заўтрашняга дня, якое «ўсіх падыме ада сна» [2, с. 110].

Творы Багдановіча, прасякнутыя духам язычніцкіх павер'яў, населены фантазмагарычнымі вобразамі-сімваламі – русалкамі, лесунамі, вадзянікамі, якія, згодна з беларускімі паданнямі, вядуць прамежкавае быццё паміж светам жывых і памерлых: «ў глыбіне, ў цішыне» [2, с. 205].

У творчасці Лесьмяна і Багдановіча пераплятаюцца паміж сабою рэальнасць і выдумка, рэчаіснасць і паэзія, знікаюць выразныя межы паміж рэальным пейзажам і пейзажам прывідным. У вершы Багдановіча «Самнамбул» назіраецца цэлая гама пачуццяў, што нясуць адбітак роздумаў паэта аб вечнай барацьбе супрацьлеглых пачаткаў, якой скрозь напоўнена існаванне свету: лірычны герой, пераадольваючы рамкі рэальнай прасторы і часу, ідзе адначасова ўвысь, па светлым месячным шляху «ў той край, дзе пануе вясна» [2, с. 66], і ўніз, у схаваныя глыбіні быцця, «аж да дна» [2, с. 66]. Гэты рамантызм змыкаецца з сімвалісцкай сістэмай намёкаў на дваістасць быцця.

Шматлікае ў вершах Лесьмяна адбываецца ў іншасвеце, і прышэльцы адтуль жудасна рэальныя. Мерцвякі падарожнічаюць па старонках яго твораў, складаючы нябачную магутную крыніцу творчасці і быцця. Смерць – заўсёды момант абвостранага адчування жыцця. Ствараючы сваю міфалогію смерці, Лесьмян знаходзіць для замагільнага свету назву «чужына», якая ёсць «як бы жыццё ў зваротным даляглядзе: мёртвыя яшчэ прысутнічаюць у свеце, толькі пачынаюць паміраць – і паміраюць па меры таго, як знікаюць з памяці жывых» [7].

Лесьмянаўскія мярцвякі непасрэдна суседнічаюць з прыгажосцю, вытокі якой – у яе злучэнні, сувязі з жыццём. Смерць, мёртвае цела нясуць падвышэнне энергетычнага балансу жыцця. Так, у вершы «Да сястры» сустракаем наступныя радкі:

*І зьямаглая думка ўплялася ў жалобу,  
Як павучая ніць,  
Што няма ў сьвеце гэткай бясцэннай асобы,  
Безь якой нельга жыць!* [9, с. 90].

Сапраўды, для паэта «думка аб тым, што няма настолькі каханага чалавека, без якога немагчыма жыць, страшнейшая, чым усвядомленасць смерці» [7].

Кажучы пра ўзаемадачынненні Б. Лесьмяна і М. Багдановіча са шматлікімі нерэалістычнымі школамі, акрамя сімвалізму, трэба адзначыць яшчэ такі аспект мастацкага кірунку, як сюррэалізм. Багдановіч пісаў у той час, калі гэтая значная мастацкая з'ява была яшчэ далёка наперадзе, але, аналізуючы творчасць



беларускага паэта, даследчыкі зазначаюць, што «ён нібы прадбачыць некаторыя напрамкі далейшага развіцця сусветнага мастацтва слова» [10, с. 6].

У шэрагу даследаванняў польскіх літаратуразнаўцаў Б. Лесьмян, нараўне з Ф. Кафкай, паўстае як адзін з піянераў сюррэалізму ў літаратуры. Так, бачанні, якія наведваюць паэта ў сне, становяцца формай яго быцця. Карціны яго вершаў змененыя, як у снах, дзе прадметы здаюцца іншымі. Межы пачуццёвага і рацыянальнага разумення рэчаіснасці рассоўваюцца, калі аўтар фіксуе адчуванні, якія палягаюць у памежнай вобласці паміж сном і явай, калі ён улоўлівае псіхалагічны феномен супярэчнасці. Матыў хуткаплыннасці ўсяго існага, паўтараючыся зноў і зноў у вершах паэта, складае замкнёнае кола, з якога, у выніку, няма выйсця. Факт, які валодае такім велізарным і трагічным значэннем, як смерць, пераломліваецца праз складаную прызму асацыяцый, адпаведнасцяў, суадносін, урастаючы ў цэласную выяву свету.

У сюррэалістычным вершы Б. Лесьмяна «Успаміны» перадаецца адчуванне ад «іншага свету», якому надана асобасная афарбоўка: працэсу «канання» падвяргаецца не «хтосьці», а лірычнае «я». Гэтае «я» на шляху да канчатковага канання праходзіць мноства метамарфоз, зліваючыся з прыродай («залатыя ўзьбярэжжы», «залатыя правалы»), ператвараючыся ў нейкія дзіўныя істоты і рэчы («залатыя сабакі», «сонечны верблюд», «ліст пальмы <...> што мутнеў у расычэньні плыткім», «блакітны цукар», «зружавелы бохан»). Момант канання пачынаецца са звамам гадзінніка:

*Той самы гадзіннік стаў біць так нясмела...  
Душа спатыкнулася раптам аб цела –  
І ўсе на чарзе паміраць пачалі... [9, с. 54].*

У гэтым вершы смерць ператвараецца як бы ў асобасны Апакаліпсіс, калі ўвесь свет паўстае змененым, адмяняецца дзеянне фізічных законаў: прасторавы зрух, парушэнне гармоніі, змена прычынна-выніковых сувязяў сігналізуюць аб Смерці.

Філасофія і эстэтыка сімвалізму складалася пад уплывам розных вучэнняў – ад поглядаў антычнага філосафа Платона да сучасных сімвалістам філасофскіх сістэм У. Салаўёва, Ф. Ніцшэ, А. Бергсона. «Уяўляючы сабой адну з формаў ажыццяўлення рамантычнай культурнай традыцыі, новаеўрапейскі сімвалізм развіваў пераважна яе суб'ектывісцкія і філасофска-ідэалістычныя тэндэнцыі. Не ўспадкаваўшы энцыклапедычнасці рамантызму, ён склаўся як літаратурна-мастацкі кірунак, аднак надзвычай насычаны філасофскім утрыманнем» [5, с. 66]. Традыцыйнай ідэі спазнання свету ў мастацтве сімвалісты супрацьпаставілі ідэю канструявання свету падчас творчасці. Творчасць у разуменні сімвалістаў – падсвядома-інтуітыўнае сузіранне таемных сэнсаў, даступнае толькі мастаку-творцу.

Згодна з філасофіяй А. Бергсона, сутнасць жыцця можа быць спасцігнута толькі з дапамогай інтуіцыі, паколькі жыццё мы перажываем і, значыць, здольны яго ўспрыняць непасрэдна. Уплыў такіх тэндэнцый таксама назіраецца ў творчасці Лесьмяна і Багдановіча. Паэты інтуітыўным чуццём пранікаюць у

сутнасць міфа. Яны адчуваюць, што гэта не штосьці забабоннае, міф – гэта бачанне свету, бачанне сінкрэтычнае, якое ўключае паэзію, рэлігію, філасофію. Р. Бярозкін, разважаючы пра нізку Багдановіча «У зачараваным царстве», зазначаў, што «адно са складаемых у той сукупнасці пошукаў, якія вяла беларуская літаратура, імкнучыся спасцігнуць – і часта не канкрэтна-гістарычным, а хутчэй інтуітыўным, нават містыфікаваным шляхам – рысы духоўнай, мастацкай самабытнасці свайго народа» [4, с. 39].

Пра інтуітыўнае спасціжэнне рэальнасці гаворыць і тое, што словы «душа», «сэрца» вельмі часта сустракаюцца ў вершах Лесьмяна і Багдановіча, адкуль, на думку Я. А. Гарадніцкага, «сходзіць творчая энергія паэтычнага пачуцця, увасобленага ў слове» [6, с. 89].

Разважаючы аб сувязі чалавека і прыроды, індывідуальнага і калектыўнага, мастацтва і метафізікі, Б. Лесьмян і М. Багдановіч ствараюць арыгінальны мікракосмас чалавека з настолькі развітым пачуццём асабовасці, унікальнасці свайго лёсу і непаўторнасці духоўнага свету. Вершы паэтаў – гэта спалучэнне міфічнага і рэальнага светаў, фантазіі і сапраўднасці, наіўна-захопленага светаўспрымання і глыбокай філасафічнасці.

#### Літаратура

1. Багдановіч І. Э. Авангард і традыцыя: Беларуская паэзія на хвалі нацыянальнага адраджэння. Мінск, 2001.
2. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. Мінск, 1992.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
4. Бярозкін Р. Чалавек напрудвесні: Расказ пра Максіма Багдановіча. Мінск, 1986.
5. Воскресенская М. А. Символизм как мировидение Серебряного века: социокультурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX веков. Томск, 2003.
6. Гарадніцкі Я. А. Мастацкі свет беларускай літаратуры XX стагоддзя. Мінск, 2005.
7. Гелескул А. Душа в небесах // Дружба Народов. 2005. № 4. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2005/4/le7.html> – Дата доступа: 28.08.2009.
8. Гелескул А. Телом после я стал, а сперва была рана // Иностранная литература. 2006. № 7. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2006/7/le3.html>. – Дата доступа: 28.08.2009.
9. Лесьмян Б. Пан Блішчынскі: Вершы / Пер. з польск. А. Мінкіна. Мінск, 1994.
10. Лявонова Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт. Мінск, 2002.
11. Навуменка І. Я. Максім Багдановіч. Мінск, 1997.

## УКРАЇНА ЯК АСЯРОДАК ФІЛАЛАГІЧНАГА ВЫХАВАННЯ У. КАРАТКЕВІЧА

У. Караткевіч – постаць унікальная. Ён працаваў як паэт, празаік, драматург, публіцыст, сцэнарыст, крытык. Яшчэ яму вельмі пашчасціла прыйсці ў літаратуру ў гады «хрушчоўскай адлігі» разам з цэлым пакаленнем таленавітых майстроў слова (В. Адамчык, М. Арочка, Р. Барадулін, Н. Гілевіч, А. Лойка, Б. Сачанка і інш.). Гэта быў час вялікіх змен у грамадска-палітычным жыцці краіны. Пісьменнікі імкнуліся асэнсаваць многія складаныя праблемы тагачаснай рэчаіснасці, перайсці ад сляпога ўсхвалення «новага чалавека» да глыбокага паказу і аналізу яго духоўнага свету, пачуццяў, псіхалогіі паводзін, пашырыць жанравую сістэму літаратуры. Пасля працяглага перапынку з’яўляецца цікавасць да гісторыі Беларусі, пазбаўленая ад празмернай заідэлагізаванасці. Бо, паводле А. Адамовіча, «мастацтва дасягала найвышэйшага росквіту іменна ў тыя эпохі, калі ў грамадстве, хоць на кароткі перыяд, але ствараліся ўмовы, пры якіх чалавек мог жыць вялікімі грамадскімі інтарэсамі, усведамляючы, што ён неабходны людзям і яны яму таксама патрэбны» [2, с. 5]. На гэтай хвалі ўваходзіў у беларускую і сусветную літаратуру У. Караткевіч, ён узяў на сябе цяжкую задачу па стварэнню мастацка-гістарычнага летапісу жыцця беларускага народа. Сучаснае неаддзельна ад мінулага. Нельга жыць, быць грамадзянінам, калі не ведаць сваёй гісторыі. Яго талент узрастаў на глебе прозы пачатку ХХ стагоддзя, калі да асэнсавання мінуўшчыны беларускага народа звярталіся такія празаікі, як М. Гарэцкі (аповяданні «Лірныя спевы», «Бітва на Уле», «Уцёкі Сярэбранага», раманы «Віленскія камунары», «Камароўская хроніка»), З. Бядуля (аповяданне «Салавей»), Ю. Віцьбіч (аповяданні «Марыля», «Рэкрут імператара Паўла»), Я. Дыла (няскончаны раман «На шляху з варагаў у грэкі»), Б. Мікуліч (няскончаны раман «Адвечнае»), В. Ластоўскі (аповесць «Лабірынты») і інш. Іх вопыт у адлюстраванні далёкіх часоў плённа прадоўжыў У. Караткевіч. Самым галоўным падмуркам яго творчасці была вялікая любоў да Радзімы, да сваёй Бацькаўшчыны. Гэта зямля, веліч і трагізм яе гісторыі сталі для пісьменніка крыніцай жыццесцвярджальных сіл, вытокаў літаратурнага таленту, падаравалі «адчуванне шчасця, адзінства з гэтай зямлёй і любоў да яе...» [1, т. 8, кн. 2, с. 5].

Была ў пісьменніка яшчэ адна вялікая любоў – любоў да Украіны. Трагічны лёс непарыўна звязаў пісьменніка з украінскай зямлёй. Падчас вайны ён упершыню трапіў у Кіеў, у якім жыў і чакаў вызвалення роднай Беларусі. Горад быў зруйнаваны: «Крашчацік ляжаў у руінах. <...> У руінах універсітэта мы разважаліся, шукаючы міны. <...> А горад, нягледзячы на запусценне, быў прыгожы» [1, т. 8, кн. 2, с. 7]. Дзіцячыя ўражанні праз трыццаць гадоў стануць асновай аўтабіяграфічнай аповесці «Лісце каштанаў», у якой пісьменнік зноўку вярнуўся ў сваё апаленае вайной дзяцінства, у апалены вайной горад. Але

спачатку адбылося вяртанне У. Караткевіча дзеля навучання на філалагічным факультэце Кіеўскага універсітэта імя Т. Р. Шаўчэнкі, куды пісьменнік паступіў пасля заканчэння школы ў 1949 годзе. Менавіта студэнцкія гады ў Кіеве дапамаглі творчаму сталенню і станаўленню маладога аўтара. «Кіеў быў другой радзімай для Караткевіча. Ён дасканала вывучыў там украінскую мову, займаўся вывучэннем іншых славянскіх моў» [11, с. 27]. «Але родны горад заўсёды меў для юнака сваю прыцягальнасць, бо, як казаў Караткевіч, «Орша – мой родны горад, мая спрадвечная маці» [11, с. 25]. Такая любоў і захапленне Кіевам яшчэ больш абудзілі ў ім беларуса. Знаёмства з «кнігай жыцця» Кіева далучыла пісьменніка да вывучэння ўласнай краіны, якую ён пазней «з’ездзіў, праплыў, прайшоў уласнымі нагамі ўсю» [1, т. 8, кн. 2, с. 119]. Адчуванне велічы гісторыі, еднасці культур, гістарычнай адказнасці перад нашчадкамі, ушанаванне памяці продкаў пазней стануць скразной тэмай шматлікіх твораў пісьменніка: «Кіеў – агульнаславянская наша святыня, сімвал наш. І з кожнага камяка тутэйшай цяжкай зямлі – толькі сцісні яе ў пясці – пачне церушыцца ржавы пыл ад даўно спархнелых мячоў і – сцісні мацней, мацней! – закапае чалавечы пот і чалавечая кроў» [1, т. 8, кн. 2, с. 112]. Так уваходзіў У. Караткевіч у галоўную справу свайго жыцця: «асэнсаванне нас, сённяшніх, асэнсаванне таго, хто мы ёсць сёння і куды мы ідзём, – праз асэнсаванне нашага ўчора» [1, т. 8, кн. 2, с. 115-116].

Універсітэцкія гады далі магчымасць пазнаёміцца з творамі класікаў украінскай літаратуры: Тараса Шаўчэнкі, Лесі Українкі, Івана Франка і інш. Яны паўплывалі на фармаванне творчай асобы аўтара, дапамаглі «лепей зразумець мінулае ўсходнеславянскіх народаў, чым яно ў кожнага народа падобнае і чым адметнае» [1, т. 8, кн. 2, с. 118]. «<...> слухаючы песні землякоў кабзара, ён яшчэ глыбей пазнаў творчасць сына братняга народа, розумам і сэрцам адчуў усю яе асалоду, прыгажосць і мудрасць» [13, с. 169]. Прага да ведаў дазваляла вучыцца яму вельмі паспяхова, нават «<...> пасля першага семестра 5-я аршанская школа атрымала падзяку ад Кіеўскага універсітэта за добра падрыхтаванага вучня» [7, с. 44]. Як піша А. Мальдзіс, «<...> у кіеўскім універсітэце Караткевіч быў душой курса, яго сумленнем. Адны яго вельмі паважалі, іншыя ненавідзелі, пабойваліся <...> пра сілу, мужнасць і прынцыповасць Валодзі хадзілі ва універсітэце легенды <...>» [9, с. 22]. Ён быў адным з нешматлікіх студэнтаў, якія вылучаліся самастойнасцю мыслення і выказвання. Для У. Караткевіча галоўным было яго ўласнае меркаванне, якое магло не супадаць з афіцыйным, і ён заўжды адстойваў сваю пазіцыю і давяраў «толькі ўласнаму мозгу, сэрцу, сумленню, не кіруючыся нічыімі безапеляцыйнымі ўказаннямі» [1, т. 8, кн. 2, с. 121-122]. Што пазней перашкодзіла яму паступіць у аспірантуру. Яму вельмі пашчасціла з настаўнікамі: са многімі ён падтрымліваў добразычлівыя сяброўскія адносіны і пасля заканчэння навучання. З вялікай павагай і пяшчотай узгадваюцца У. Караткевічам прафесары А. І. Бялецкі, А. А. Назарэўскі, С. І. Маслаў, яго выкладчыца Л. А. Панамарэнка. Менавіта яны заўважылі талент і схільнасць

пісьменніка да навукі, вялі і дапамагалі ва універсітэцкім жыцці. Пазней У. Караткевіч напіша: «Украіна і Кіеў пасадзілі мяне за гэты банкетны стол – яны знайшлі мне настаўнікаў, якія ненавязліва, часта канфідэнцыяльна, заўсёды як роўныя з роўным (а яны ж былі старымі маракамі, а я юнгам), з павагай «толькі рэкамендавалі і раілі, калі гэта мне падыдзе», які келіх піць з гэтага разліўнога мора ідэй і тэорый» [1, т. 8, кн. 2, с. 122]. Дзякуючы такім адносінам, фарміравалася галоўная ідэя яго творчасці: «Ідэя братэрства, усеагульнай еднасці чалавецтва і адначасова свабоды, незалежнасці кожнай асобы, нацыі <...>» [12, с. 56]. У Кіеве адбылося першае знаёмства з забароненымі творамі беларускіх пісьменнікаў, з рэпертуарам тэатра Янкі Купалы. Першыя сур’ёзныя літаратурныя крокі ў прозе, паэзіі, літаратуразнаўстве таксама прыйшліся на гады вучобы ва універсітэце (была напісана вялікая колькасць вершаў, першы варыянт аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха», літаратуразнаўчыя працы «Багдановіч і сучаснасць», «Беларускія і ўкраінскія школьныя драмы», «Авакум і літаратура расколу» і інш.).

Любоў да Украіны і яе народа пісьменнік пранёс праз гады. Ён хацеў адкрыць для беларускага чытача Украіну і жадаў, каб украінцы палюбілі Беларусь. Як пісаў Р. Іванчык, «<...> паўставаў перада мной добры і мудры чалавек, які бясконца любіць сваю Беларусь, яе гісторыю і глыбока шануе маю Украіну, разумеючы і наш боль і нацыянальны гонар» [6, с. 228]. Творчасць У. Караткевіча садзейнічала ўсталяванню «шырокіх і трывалых «аркадужных мастоў братэрства» паміж украінскім і беларускім народамі, якія наладжвалі ў свой час М. Рыльскі, П. Тычына, А. Малышка, У. Сасюра, Т. Масэнка і іншыя выдатныя ўкраінскія літаратары» [10, с. 79]. Беларускі чытач знаёміўся з украінскай літаратурай, калі чытаў эсэ У. Караткевіча, прысвечаныя класікам Тарасу Шаўчэнку «І будучь людзі на зямлі» (1964) і Лесі Украінцы «Saxifraga» (1971). У 1972 годзе на ўкраінскай мове выйшаў нарыс «Зямля пад белымі крыламі», прызначаны для ўкраінскага чытача, у якім з энцыклапедычнай дакладнасцю падаваліся разнастайныя звесткі пра Беларусь (нарыс спачатку быў надрукаваны ў перакладзе на ўкраінскую мову, а потым, у 1977 годзе, выйшаў і на беларускай). У гэтым жа годзе з друку выйшла на ўкраінскай мове кніга прозы «Чазенія». Апроч таго, Кіеву і Украіне У. Караткевіч прысвяціў цудоўныя эсэ «Мой се градок!» (1982), «Абраная» (1982); і, канешне, нельга забыць пра аўтабіяграфічную аповесць «У снягах драмае вясна», якая была напісана ў 1957 годзе, а надрукавана толькі пасля смерці пісьменніка.

Вялікае значэнне надаваў пісьменнік мастацкаму перакладу, бо лічыў, што «беларуская мова прыдатна для перадачы самых тонкіх адценняў думкі і пачуцця» [5, с. 3-4]. Асаблівае месца займаюць пераклады з украінскай мовы, бо ён звяртаўся не толькі да творчасці класікаў, але і да сваіх калег і сяброў па Кіеўскім універсітэце. Так з’явіліся пераклады на беларускую мову твораў І. Франка, М. Зэрава, В. Чумака, С. Ліцвіна, І. Гнацюка, М. Львовіч, У. Лучука, А. Сенатовіч. Так ён аддаваў даніну павагі краіне, якую лічыў сваім другім домам, якая дала яму літаратурнае жыццё.

Усёй сваёй творчасцю У. Караткевіч «<...> нагадвае людзям пра іх <...> здольнасць да душэўна-духоўнага адраджэння і развіцця, да дзейных стасункаў са светам» [8, с. 70], заклікае берагчы сваю гісторыю, бо «<...> без павагі да гісторыі народа [нацыянальныя] карані будуць аслабляцца і ўрэшце могуць увогуле загінуць» [3, с. 258].

#### Літаратура

1. Караткевіч У. Збор твораў: у 8 т. Т. 2. Мінск, 1991.
2. Адамовіч А.М. Культура творчасці. Мінск, 1959.
3. Бугаёў Дз. Служэнне Беларусі: праблем. арт., літ. партр., эсэ, успаміны. Мінск, 2003.
4. Верабей А. Уладзімір Караткевіч: жыццё і творчасць. Мінск, 2005.
5. Галасы маіх сяброў / уклад., падрыхт. тэкстаў, прадм. і камент. А. Л. Верабей; пер.У. Караткевіча. Мінск, 1993.
6. Іванычук Р. Мой рэквіем // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: навук. зборн. / рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2000. Кн. 16.
7. Кучкоўская Н., Шаблінская Г. Юдоль святла // Уладзімір Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду!: успаміны, інтэрв'ю, эсэ / укладанне Г. Шаблінскай. Мінск, 2005.
8. Лявонава Е. А. Беларуская літаратура XX ст. і еўрапейскі літаратурны вопыт: Дапам. для студэнтаў філал. фак. Мінск, 2002.
9. Мальдзіс А. Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека. Мінск, 1990.
10. Рагойша В. П. Кантакты: Літ.-крытыч. артыкулы, эсэ. Мінск, 1990.
11. Радомская Л. Дз. Уладзімір Караткевіч і Орша. Орша, 1998.
12. Шынкарэнка В. Нацыянальнае і агульначалавечае ў паэтычнай сістэме Уладзіміра Караткевіча // Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксце: навук. зборн. / Рэдкал.: А. Мальдзіс (гал. рэд.) [і інш.]. Мінск, 2000. Кн. 16.
13. Яршоў І. А. Зямля Караткевіча. Орша, 1997.

**Макарэвіч А. М. (Магілёў)**

#### **«ГІСТОРЫІ З БЕЛАГА СВЕТУ» МІРЫ ЛУКШЫ: АСАБЛІВАСЦІ СЭНСА- І ФОРМАЎТВАРЭННЯ**

«Гісторыі з белага свету» (2001) Міры Лукшы – гэта кніга аўтара, якая ўжо мае 7 зборнікаў, сярод якіх даволі цікавы папярэднік: «Бабскія гісторыі» [1\*]. Абодва гэтыя зборнікі выйшлі ў серыі *Бібліятэка Беларускага літаратурнага аб'яднання «Белавежа»*. «Штогадовае выданне двух-трох

кніжак *Бібліятэчкі* <...>« Ул. Конан вызначыў як «унікальную з’яву ў Польшчы» [1, с. 9]. Апавяданні гэтай пісьменніцы ўключаны ў зборнік «Беларускія пісьменнікі Польшчы» (Мінск, «Беларускі кнігазбор», 2000). Міра Лукша – гэта неад’емная частка гісторыі беларускага пісьменніцкага руху на Беластоцчыне. Такія і іншыя факты сведчаць пра тое, што творчасць гэтай пісьменніцы вымагае дэтальнага даследавання на прадмет спецыфікі адлюстравання ёю праяў Беларускай рэчаіснасці ў форме гісторыі, сведчання, замалёўкі. І ў дадзеным выпадку дастаткова прыдатным з’яўляецца аналіз на жанрава-стылёвым і сэнсаўтваральным узроўнях.

**Жанравыя мадыфікацыі** [2\*] зборніка апавяданняў «Гісторыі з белага свету» можна прадставіць у наступным варыянце: **а)** *апавядальная гісторыя* [3\*]; **б)** *навела* [4\*]; **в)** формаўтваральнае ў межах жанру перакрываўанне: *апавядальная гісторыя / навела* [5\*]; *апавядальная гісторыя / эскіз / замалёўка* [6\*]; **г)** *казка* [7\*]. Акрамя таго, у дадзены зборнік уключаны апавяданні «Ноч у Бельску», «Агледзіны» з кнігі «Бабскія гісторыі», якія ўяўляюць сабой наступнае формаўтваральнае ў межах жанру перакрываўанне: *апавядальная гісторыя / навела*. Прадстаўленая класіфікацыя сведчыць, што ў дадзеным зборніку, як і ў кнізе «Бабскія гісторыі» пераважае такая жанравая мадыфікацыя, як апавядальная гісторыя.

**Тып апавядальніка** ў «Гісторыях з белага свету» падобны да таго, што быў у «Бабскіх гісторыях», аднак мае ў той жа час і свае адметнасці.

Дасведчаны неназваны апавядальнік [8\*] назірае за прадметам сваёй гутаркі збоку, у тым ліку і на саму пісьменніцу калі не як на поўнага прататыпа некаторых з герояў апавяданняў, то асобы, у якой запазычаны рысы характару, высновы, факты жыцця і інш. Яго назіранні становяцца падмуркам для фрагментарнага ўзнаўлення здарэнняў, фактаў з жыцця ўласнага і яго знаёмых.

Абзначаны апавядальнік [9\*] назірае, сведчыць, звяртаецца да рэцыпіента, рэзюмуе і інш.

Названы апавядальнік [10\*] прапаноўвае гісторыі ад першай асобы, альбо ад асобы, якая называецца ў апавяданні (напрыклад, баба Стэпа з «Суда над Чараўніцай»).

Вобраз Даміцэлі, што «з любасцю апісвала складаныя прыгоды розных дзівакоў і непрыстасаванцаў» («Казка пра белую лілію і піва», [2, с. 8]), можа праецыравацца, акрамя іншага, і на асобу аўтаркі зборніка, якая, як і яе гераіня, таксама вандруе, запісвае, друкуе чужыя лёсы, яна таксама «дачка дрывасека з *Белавежскае пушчы*» [11\*] [2, с. 18]. Даміцэля згадваецца ў апавяданнях «Каляровы здымак у далонях каварнай каханкі», «Ага!» [12\*], трэба меркаваць, як сведка адпаведных здарэнняў. Такім чынам, неназваны апавядальнік, Даміцэля і аўтар апавяданняў гэтага зборніка – гэта раздзяленне адной асобы – пісьменніцы Міры Лукшы – на тры формаарганізуючыя складнікі ў мастацкай прасторы зборніка.

**Героі апавяданняў** зборніка «Гісторыі з белага свету» – у пераважнай большасці людзі сярэдняга веку, жыццё якіх не склалася. У параўнанні з

«Бабскімі гісторыямі» ўзраставае планка герояў у дадзеным зборніку зніжаецца. І ў гэтым ёсць нешта шчымліва-трагічнае, калі ўлічыць, што ў пераважнай большасці апавяданняў з «Гісторый...» адлюстраваны альбо няўдалыя, альбо нешчаслівыя, альбо драматычныя, альбо трагічныя эпізоды з жыцця герояў ці нават такое ж самае іх жыццё.

У рэальнай падзейнай прасторы гэтага зборніка адлюстраваны таксама і жывёлы: кот з яго ўспамінамі аб лепшым жыцці («Каліна»), «жывіна хатняя», якая засталася пад Новы год без гаспадароў, бо тыя выехалі ў горад («*хто перазімаваць у цяпле сваякоў*», «*хто толькі на Новы год*» – «Загаварылі»). Як бы там ні было, а добрага жыцця ў рэальнай прасторы зборніка няма і для жывёл. Эмацыйная прастора безнадзейнасці, безвыходнасці, расчаравання ў гэтай кнізе апавяданняў амаль абсалютная.

Гэтае «амаль» складваецца ўсяго з некалькіх твораў («Зачараваны Ясё Жаба», «Пярына», «Дарога над Нарвай, якой няма»), што адрозніваюцца ад іншых тыпам літаратурнага героя і жыццёвымі абставінамі, у якіх ён існуе. Першыя з двух названых твораў даюць адзінкавыя прыклады ва ўсёй апавядальнай прасторы зборніка шчаслівых праяў у жыцці.

Калі адкінуць казачны змест апавядання «Зачараваны Ясё Жаба», то сам факт удалага замужжа Людмілы за Ясё Жабам успрымаецца як нешта незвычайнае, сапраўды казачнае ў агульнай атмасферы неўладкаванага жыцця на прасторах «*белага свету*» зборніка.

«Пярына» – адно з нямногіх апавяданняў, у якім паказаны шчаслівы фінал узаемаадносін літаратурных герояў: пісьменніца Агата нарэшце знайшла прызнанне яе твораў пад загалоўкам «Мой сон нясонны», а таксама (невядома, ці надоўга) сваё жаночае шчасце.

**Апавядальная прастора** зборніка – гэта *вясковая мясцовасць на Беласточчыне* [13\*], *Беласток* [14\*]. Своеасаблівым цэнтрам, дзе адбываюцца назіранні апавядальніка, з нагоды якіх прапаноўваюцца яго аповеды і вывады, з'яўляюцца Беластоцкія кнайпы «Маршанд», «Піўныя слёзы» і інш. [15\*]. Асобна выдзяляецца апавяданне «Дарога над Нарвай, якой няма» – твор, апавядальная прастора якога – гэта найперш адчуванні, перажыванні і вывады апавядальніцы (аўтара зборніка) з нагоды зменлівасці жыцця ў параўнанні з ранейшымі яго праявамі і ўспрыняццем гэтых праяў апавядальніцай; гэта лірычнае апавяданне аб сутнасці такой зменлівасці.

«*Белы свет*» зборніка – гэта тая прастора, насельнікі якой ідуць у нікуды. Яны паяднаны адзінствам нешчаслівага лёсу, у некаторай ступені адзінствам геаграфічнай прасторы, максімальным фактуальным веданнем апавядальніка пра нешчаслівы лёс гэтай прасторы, якая ідзе ў трагічную невядомасць. Тут можна правесці паралелі з наступнымі народнымі выслоўямі: *белы свет* і ў <*белы, божы*> *свет*, паяднаўшы іх сэнс дзеля разумення сутнасці аўтарскага вызначэння ў загалоўку зборніка «*Гісторыі з белага свету*».

Яшчэ адна асаблівасць «Гісторый з белага свету» ў параўнанні з «Бабскімі гісторыямі» – гэта **асаблівасці сэнсаўтварэння** пры адлюстраванні



эпізодаў жыцця людзей рознай сацыяльнай прыналежнасці (сяляне, творчая інтэлігенцыя), рознага ўзросту (пераважна сярэдняга веку), але паяднаных трагічна-сумным адзінствам: іх лёс у большасці выпадкаў не складваецца так, як бы героям таго хацелася. Паколькі ў параўнанні са зборнікам «Бабскія гісторыі» ў аналізуемай кнізе апавяданняў дастаткова часта на першы план выходзіць такі тып літаратурнага героя, як творчы інтэлігент, то звернемся да характарыстыкі асаблівасцей сэнсаўтварэння менавіта ў гэтай групе апавяданняў.

Прадмет адлюстравання ў апавяданні «Музы» – успрыняцце музамі сваіх падапечных і адносіны муз да той рэчаіснасці, у якой існуюць яны з гэтымі падапечнымі. Погляд на ўсё гэта адбываецца вачыма Музы – музы пісьменніцы Міраславы (трэба меркаваць, самой Міры Лукшы). Як і пісьменніца з апавядання «Футбол», Муза ў навелістычнай частцы займае тое ж самае выгаднае для назірання месца («за столікам стратэгічны куточак» [2, с. 84]) і назірае за ўсім, што адбываецца ў кавярні, на гэты раз у знаёмым па іншых апавяданнях «Маршандзе». Падзеі адлюстроўваюцца праз узнаўленне іх мудрай і назіральнай, адкрытай у сваім апавяданні музай пісьменніцы, творчы стан якой неабьякавы ёй (у параўнанні з яе братам Апалонікам, які падладкоўваецца пад разгульны настрой і адпаведныя паводзіны свайго падапечнага). Узнаўленне рэтраспекцыйных фактаў і аповед пра рэальныя вызначаюцца сэнсаўтваральнай шчымлівасцю: адбываецца нешта не тое, так не павінна быць. Але «не павінна» адыходзіць на другі план, а на першы праступае «мае быць». І тут мімаволі паўстае вядомае ўжо рытарычнае пытанне. «Гэта смятанка, а якое ж тады малако?» У чарговы раз адлюстраваны разлад у душы і творчасці, схільнай да гэтага асобы. Мастак Яраслаў, адносіны якога да рэчаіснасці адлюстроўваюцца праз успрыняцце і аповед Музы, а таксама яго апякун Апалонік, вызначаюцца дастаткова бяздумнымі адносінамі да свайго творчага (Яраслаў) і апякунскага (Апалонік) прызначэння. Апалоніка «прыставілі Яраславу на натхненне» [2, с. 82], аднак ці то натхняльнік не спраўляецца са сваёй задачай, ці то творца настолькі моцны ў яго спакуслівых уплывах на Муза (Апалоніка). У выніку яны аказваюцца ў спакуслівым палоне алкагольнай пляшкі.

Творчыя асобы – героі апавяданняў – незадаволены ўласным лёсам, вынікамі сваёй творчасці, акаляючай рэчаіснасцю і асяроддзем. Паказальным у гэтых адносінах сярод навел з’яўляецца «Касцёр Самабуся». Паэт з гаворачым прозвішчам Самабусь «рашыў парваць з літаратурай. Адысці годна і ў добры час» [2, с. 87]. Ён выбірае вандальна-арыгінальную форму такога адыходу: спальвае кнігі сусветнай і беларускай класікі, сучасных беларускіх аўтараў. Пры гэтым адбываецца адлюстраванне заўваг нібы героя, а на самай справе пісьменніцы (тут ёсць падабенства з ацэнкамі, прыведзенымі ў іншых творах), напрыклад, адносна літаратурнай крытыкі (крытыкам «не падскочыць вышэй таго, чаму іх навучылі ў інстытутах» [2, с. 87], літаратуры («Ды і каму гэта патрэбна! Міфічнаму чытачу? І так ніхто гэтага ўсяго не чытае. Нічога не

чытаюць» [2, с. 87]. І вось тут можна правесці паралель з апавяданнямі «Базыль Бізун і музы», «Карціны Кацярыны», якія сапраўды з-за іх негатыўных асаблівасцей незацікаўлены рэцыпіент наўрад ці стане чытаць.

Адной з паказальных прыкмет гэтай групы апавяданняў з’яўляецца тое, што неназваны апавядальнік узнаўляе гісторыю так, як быццам бы рэцыпіент ужо ведае яе ўдзельнікаў і факты з іх. Часам ствараецца такое ўражанне («Чорная ўдава», «Карціны Кацярыны», «Базыль Бізун і музы» і інш.), як быццам бы рэцыпіент яго гісторыі такі ж дасведчаны ў прататыпным матэрыяле, як і сам апавядальнік. І тут, нібыта, дастаткова толькі аднаго намёку, фразы, каб усё стала на свае месцы ў плане сэнсаўтварэння, логікі, выніковасці і інш. Лагічным у такой сітуацыі з’яўляецца пытанне: «каму адрасаваны такі і падобныя тэксты?». Местачковаму дасведчанаму ў мясцовых інтрыгах чытачу? Бо неместачковы і недасведчаны не зразумее тую сэнсаўтваральную цьмянасць, якая ёсць у адпаведных тэкстах. І на паверхню выходзіць правінцыйнасць «белага свету». Такія тэксты у параўнанні, напрыклад, з апавяданнямі са зборніка «Бабскія гісторыі» – гэта пэўны творчы крок назад. І яго ўжо не апраўдаеш ніякай стылізацыяй пад сітуацыю раскавання, як такое можа быць у адносінах, напрыклад, да апавядання «Казка пра белую лілію і піва».

Тут да месца будзе прывесці разважанні аўтара-апавядальніка з «Каляровага здымка ў далонях каварнай каханкі»: *«Каб зрабіць тэкст для чытання <...>, усё ж трэба драма нейкая. Завязка рыхтык, працяг, які не напалохае чытача каб кінуў чытаць і заканчэнне людское, <...>, каб сэрца яму ўскалыхнулася ад прачытанага»* [2, с. 52].

Сцёбна-эпатажная жыццёвая і творчая пазіцыя гераінь з апавядання «Карціны Кацярыны» робіць адпаведны адбітак і на змест гэтага тэксту: ён распадаецца на асобныя кавалкі, у кожным з якіх пульсуе свая зласлівасць, сарказм, натуралізм, эпатажнасць. І ў гэтым тэксце не дасягаецца тая мэта, якую вызначыла пісьменніца ў апавяданні «Каляровы здымак...». Ён – тэкст – напоўнены сацыяльнай і асобаснай змрочнасцю, якая не выконвае галоўнай эстэтычнай функцыі, калі яна з’яўляецца прадметам мастацкага адлюстравання: функцыі ўзвышэння душы рэцыпіента праз назіранне ўзаемадзеяння высокага і нізкага ў эстэтычных адносінах. Падобныя тэксты не хвалююць сэрца чытача, не прыводзяць яго да стану, калі б сёння, цяпер і зараз ён хацеў нешта змяніць у сваім жыцці да лепшага. Змрок жыцця, механічна перанесены ў літаратурны тэкст, яшчэ не ёсць з’явай эстэтычнай. Такое перанясенне – гэта адбітак праяў рэчаіснасці, які не можа прэтэндаваць на статус прыгожага (мастацкага) пісьменства. Для чытача хапае бруды ў жыцці – тут і ўзірацца не трэба. І калі гэты бруд становіцца адным з прадметаў літаратурнага тэксту без уліку эстэтычных законаў асэнсавання і адлюстравання рэчаіснасці, то яго існаванне ў такім тэксе, відаць, не мае сэнсу.

Вобразы творчых асоб прадстаўлены таксама і ў *апавядальных гісторыях / эскізах*. Арганізуючым цэнтрам «Каляровага здымка ў далонях каварнай

*каханкі*» з'яўляецца аўтар-апавядальнік, які вядзе аповед аб узаемаадносінах герояў, перарываючы яго своеасаблівымі адступленнямі адносна вартасцей мастацкага твора як такога і адносна ўспрыняцця і ацэнкі яго літаратурным крытыкам, якім і быў Гарасім – герой апавядання. Сваё раздражненне вынікамі працы літаратурных крытыкаў аўтар-апавядальнік вылівае на Гарасіма, характарызуючы яго працу ў негатыўным кантэксце. Відаць, прычынай выпадковага бытавога забойства Гарасіма Настуляй сталіся не толькі абставіны іх сямейнай бойкі, але і крайняе раздражненне аўтара-апавядальніка літаратурнымі крытыкамі, ускоснае пацвярджанне чаму (раздражненню) можна знайсці, напрыклад, у апавяданнях «Базыль Бізун і музы», «Глас выпіюшчэ». Аўтар-апавядальнік уключае ў тэкст свае назіранні, пытанні, заўвагі, разважанні, сцверджанні не толькі адносна літаратурных герояў, але і адносна вартасцей літаратурнага тэксту і яго крытыкаў. Прычым негатыўныя ацэнкі працы літаратурных крытыкаў (фармальнай нагодай для гэтага з'яўляецца той факт, што Гары – герой гэтага апавядання – быў адным з іх) у дадзеным выпадку перакрываюцца ў іх падабенстве з высновамі аб гэтым Базыля Бізуна – літаратурнага героя апавядання «Базыль Бізун і музы»

Прадмет адлюстравання ў апавяданні «*Глас выпіюшчэ*» – разважанні апавядальніцы пра літаратуру, літаратурную крытыку, атмасфера і наведвальнікі з творчай інтэлігенцыі кнайпы «Маршанд», падсумавана – схаваныя крыўды апавядальніцы. Яна выказвае свае назіранні, ацэнкі, схаваныя крыўды адносна наведвальнікаў кнайпы, пераважна творчай інтэлігенцыі, асабліва літаратурных крытыкаў.

У гэтай групе апавяданняў эскізнасць, не даведзеная да закончанасці ў форме альбо апавядальнай гісторыі, альбо навелы (як гэта ёсць у іншых творах гэтага зборніка), прыводзіць да таго, што падобныя тэксты, з *аднаго боку*, пашыраюць прастору «гісторый» гэтага зборніка, надаюць ёй прыкметы прасторавай і эмацыйнай шырыні, адноснай ахапляльнасці свету ў абагульненні яго супярэчлівых праяў (прыгадаем назву: «Гісторыі з белага свету»), з *другога ж боку*, такая эскізнасць на стылёвым і сэнсаўтваральным узроўнях не дазваляе даць выразную карціну *белага* (шырокага свету) свету. І вось гэтая частка «белага свету» атрымалася ў пэўнай ступені даволі аднастайнай у яе праявах – эмацыйных, вобразных, стылёвых – раздражнёнай, эпатажнай, натуралістычнай, правінцыйнай.

Такім чынам, у зборніку апавяданняў «Гісторыі з белага свету» прадстаўлены ў параўнанні са зборнікам «Бабскія гісторыі» іншы тып апавядальніка, які не толькі ўзнаўляе адпаведныя здарэнні, а і папярэдне назірае за імі, сам з'яўляецца ўдзельнікам адпаведных падзей. Гэта пэўным чынам уплывае на асаблівае сэнсаўтварэнне, на стыль усяго зборніка. Падзейная, эмацыйная прастора «Гісторый белага свету» асучасніваецца катастрафічнымі праявамі: драматызмам, трагічнасцю, безнадзейнасцю. Змяніўся і тып літаратурнага героя: яго статус, узрост, жыццёвыя прыярытэты. Але, акрамя іншых, ёсць адно вельмі важнае падабенства паміж гэтымі двума

зборнікамі: яны сведчаць пра безнадзейнасць у існаванні «белага свету».

### Літаратура

1. Конан Ул. Белая вежа літаратуры // Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст. Мінск, 2000. С. 3-10.
2. Лукша М. Гісторыі з белага свету. Беласток, 2008.

### Каментарыі

- \*1. Асобны аналіз гэтага зборніка, а таксама ў кантэксце зборніка апавяданняў Сакрата Яновіча «Доўгая смерць Крынак» прадстаўлены ў наступных крыніцах: Макарэвіч А. М. Сэнсавая прастора зборніка апавяданняў Міры Лукшы «Бабскія гісторыі» ў кантэксце яго жанравай спецыфікі // Тэрмапілы. 2003. № 7. С. 115-126; Макарэвіч А. М. Жанравыя асаблівасці зборнікаў апавяданняў Сакрата Яновіча «Доўгая смерць Крынак» і Міры Лукшы «Бабскія гісторыі» // У ракурсе сучаснага асэнсавання: міжкафедральны зборнік навуковых прац. Філалогія. Вып. 3. / МДУ імя А.А.Куляшова; пад рэд. А. М. Макарэвіча. Магілёў, 2007. С. 3-21.
- \*2. Паколькі прынцыпы класіфікацыі жанравых мадыфікацый у дадзеным выпадку падобныя да тых, якія прыведзены ў названых вышэй крыніцах, то тут яны не падаюцца.
- \*3.»Тарык», «Суд над чараўніцай», «Чорная ўдава», «Сірочая хатка», «Барбуша», «Пагранічная падчэпка», «Шварцэн-Яйцэн ды астэапароз».
- \*4.»Аптэчніца», «Чобаты», «Быковіч», «Каліна», «Акно», «Касцёр Самабуся», «Вышыванае сэрца», «Восіп і жонкі», «Падпольшчык».
- \*5. «Казка пра белую лілію і піва», «Абадурка», «Базыль Бізун і музы», «Карціны Кацярыны», «Музы», «Пярына», «Ганавічнікі», «Ярына», «Матычка», «Дзед і баба», «Роварчык», «Куляска», «Спячая Каралянка».
- \*6. «Ага!», «Футбол», «Сірэны», «Каляровы здымак у далонях каварнай каханкі», «Глас выпіюшчэ», «Дарога над Нарвай, якой няма».
- \*7.»Зачараваны Ясё Жаба», «Райка і шчырае лютэрка», «Загаварылі».
- \*8.»Тарык», «Глас вапіюшчэ», «Футбол», «Чорная ўдава» «Сірочая хатка», «Сірэны», «Барбуша», «Пагранічная падчэпка» і інш.
- \*9.»Ага!», «Казка пра белую лілію і піва», «Дзед і баба», «Каляровы здымак у далонях каварнай каханкі» і інш.
- \*10.»Аптэчніца», «Футбол», «Суд над чараўніцай» і інш.
- \*11.Са сведчанняў пісьменніцы ў лісце да аўтара гэтых матэрыялаў: *«Сапраўды, мой тата, Ясё (Ян Мікалаевіч), быў дрывасекам у Белавежскай пушчы, ён пасадзіў больш дрэў, чым высек».*
- \*12.»Нявінная мамка <...> падыходзіць да рагавага століка, дзе трываюць, заглыбіўшыся ў паперах, напрыклад, Дудка ці Даміцэля <...>» [2, с. 16].
- \*13.»Тарык», «Суд над чараўніцай», «Сірочая хатка», «Барбуша», «Чобаты», «Быковіч», «Вышыванае сэрца», «Восіп і жонкі», «Абадурка», «Ганавічнікі»,

«Матычка», «Роварчык», «Зачараваны Ясё Жаба», «Райка і шчырае люстэрка», «Загаварылі».

\*14.»Чорная ўдава», «Аптэчніца», «Пагранічная падчэпка», «Касцёр Самабуся». «Падпольшчык», «Базыль Бізун і музы», «Карціны Кацярыны», «Музы», «Ярына», «Дзед і баба», «Каляровы здымак у далонях каварнай каханкі».

\*15.»Казка пра белую лілію і піва», «Пярына», «Куляска», «Ага!», «Футбол», «Сірэны», «Глас выпіюшчэ».

Хмяльніцкі М. М. (Мінск)

## РЭЦЭПЦЫЯ ТВОРЧАСЦІ К. І. ГАЛЧЫНЬСКАГА Ў БЕЛАРУСІ

Не адно стагоддзе беларуска-польскіх літаратурных узаемасувязей сведчыць пра іх плённасць і шматвектарнасць. Гэтаму спрыялі і спрыяюць па сённяшні дзень вядомыя фактары: геаграфічная блізкасць, суадноснасць гістарычных лёсаў, полікультурная парадыгма і г.д. У гэтых сувязях, падкрэслім, няма нічога выпадковага: яны маюць глыбокія карані як ва ўнутраным свеце асобнага пісьменніка, так і ў духоўнай і культурнай роднаснасці беларускага і польскага этнасаў.

Логіка мастацкай творчасці дыктуе айчынным творцам браць са скарбніцы сусветнай літаратуры самае лепшае, звяртацца да дасягненняў пісьменнікаў, якія надалі бясспрэчную адметнасць асобным нацыянальным літаратурам. І польскае прыгожае пісьменства ў гэтым кантэксце не выключэнне. Тут на першым плане – Я. Каханоўскі, А. Міцкевіч, Ю. Славацкі, Ю. І. Крашэўскі, Ст. Выспяньскі, Ст. Жэромскі, Ул. Рэймант, Я. Івашкевіч... Польскі ўплыў на развіццё беларускага літаратурнага працэсу не адно стагоддзе прадуктыўны і натуральны дзякуючы значнаму мастацкаму патэнцыялу польскай літаратуры, асабліва яе зместавай глыбіні, а таксама ідэйна-эстэтычнай пазіцыі пісьменнікаў, якая ў індывідуальным і сацыяльным планах з'яўляецца актыўнай, жыццесцвярджалнай і свабодалюбівай.

З 20-ых гадоў XX стагоддзя арыгінальна загучаў у польскай паэзіі голас **Канстанты Ільдэфанса Галчыньскага (1905-1953)**. Пісьменнік нязменна быў патрабавальны да сябе і сваёй творчасці, усё правяраў на духоўную і маральна-этычную трываласць, быў чалавекам тонкай і прыгожай натуры.

Творчасць гэтага польскага паэта напоўнена адчуваннем абсалютнай раскаванасці ў палёце творчай фантазіі, цікавай вобразнасцю, незвычайнай метафорыкай, інтэлектуальнымі парабаламі, нестандартнасцю і незалежнасцю мастацкага мыслення, іранічнасцю (іронія гэтая, падкрэслім, нараджаецца з абвостранага адчування дысгармоніі свету).

К. І. Галчыньскі засведчыў сваю прысутнасць у беларускай літаратуры праз пераклады, навуковыя даследаванні, тыпалагічныя перагукі на

лейтматыўным, вобразна-выяўленчым і стылёвым узроўнях. Пытанне рэцэпцыі творчасці гэтага польскага паэта ў беларускай культурнай прасторы пакуль што не атрымала належнай увагі, але пэўная база для высноў і магчымых перспектываў такога даследавання ўжо назапашана. Творы Галчыньскага стала прысутнічаюць у практыцы выкладання замежнай і нацыянальнай літаратуры у вышэйшых і сярэдніх навучальных установах РБ; у БДУ, напрыклад, абаронены дыпломная і магістарская праца «Гратэск у паэзіі К. І. Галчыньскага».

Што датычыцца непасрэдна перакладаў твораў К. І. Галчыньскага на рускую і беларускую мовы, то сітуацыя тут складвалася наступным чынам. У рускамоўнай літаратурнай прасторы пераклады яго твораў з'яўляюцца з канца 1950-ых гадоў як асобнымі выданнямі, так і ў анталогіях польскай паэзіі (перакладалі А. Базілеўскі, Д. Самойлаў, С. Свяцкі, А. Гелескул, Б. Слуцкі і інш.). Першы ж пераклад з Галчыньскага на беларускую мову быў здзейснены Максімам Танкам яшчэ ў 1937 годзе – гэта быў верш «Serwus Madonna». У другой палове XX стагоддзя агляды і звесткі аб польскай літаратуры, польскіх пісьменніках змяшчала тагачасная айчынная энцыклапедычна-даведачная літаратура, а навукоўцы займаліся вывучэннем і даследаваннем праблем развіцця польскага прыгожага пісьменства, асобных персаналіяў, у тым ліку і творчасцю К. І. Галчыньскага.

Зазначым, што ў канцы XX – пачатку XXI стст. у Беларусі цікавасць да польскай літаратуры не паслабляецца. Намаганнямі аматараў польскай паэзіі і пры падтрымцы адпаведных зацікаўленых арганізацый у 2006 годзе была выдадзена прыстойная кніга выбраных твораў польскага паэта ў перакладах Л. Дранько-Майсюка, А. Хадановіча, В. Болбаса, Г. Герасінай, Л. Баршчэўскага, Н. Русецкай і інш. [1]. Канечне, трэба прыгадаць і пераклады асобных вершаў Галчыньскага ў анталогіях польскай паэзіі XX стагоддзя Яна Чыквіна і Алега Лойкі (апошні – вядомы беларускі даследчык, паэт, знаўца польскай літаратуры – у 2003 годзе стварыў цудоўную кнігу перакладаў пад загалоўкам «Напярэймы: ад Буга да Варты. Анталогія польскай паэзіі XX стагоддзя», у якую ўвайшла і нізка выбраных твораў К. І. Галчыньскага розных гадоў: «Serwus, мадона», «Аб маёй паэзіі», «Ноч у Вільні», «Песня пра жаўнераў з Вестэрплятэ», «Зачараваныя дрожкі» і інш.).

19 чэрвеня 2009 года пры падтрымцы Польскага інстытута ў ДOME Дружбе (Мінск) адбылася цікавая сцэнічная фантазія па вершах польскага паэта К. І. Галчыньскага «Песня маёй дарогі. Незвычайная гісторыя ўзнёслага каханьня» са зборніка «Сёмае неба» (інсцэніроўка – Алег Вінярскі, рэжысёр – Анатоль Стрыкуноў).

Безумоўна, польская паэзія другой паловы XX стагоддзя – блізкая нам па духу, але адрозненні, дастаткова адчувальныя, у форме даюць той дыстанцыйны ракурс, які пры дамінантным панаванні рэалістычнай традыцыі ў нашай літаратуры дазваляе ўспрымаць польскую паэзію як нешта аддаленае ад нас, непадобнае. Такой на першы погляд падаецца і паэзія К. І. Галчыньскага. Але пры больш уважлівым разглядзе яго паэзіі напрошваюцца тыпалагічныя

паралелі з беларускай паэзіяй другой паловы XX ст., з асобнымі айчыннымі паэтамі, а гэта непазбежна дасць магчымасць убачыць нешта новае, сказаць пра творчасць тых ці іншых аўтараў свежа і арыгінальна.

Матывы адказнасці перад гісторыяй і будучыняй, пафас сцвярджэння высокіх маральна-духоўных каштоўнасцей, спалучэнне асабістага і грамадскага, сацыяльнага і гуманістычнага, надзённага і вечнага, асабовасць і філасофская значнасць паэтычнай думкі лучаць паэтычны свет К. І. Галчыньскага з творчасцю такіх беларускіх пісьменнікаў другой паловы XX стагоддзя, як П. Панчанка, М. Танк, А. Куляшоў, А. Вяцінскі і інш.

Вядомым і шчырым папулярызатарам і знаўцам польскай літаратуры, аматарам і перакладчыкам К. І. Галчыньскага быў і застаецца Ул. Караткевіч.

Кніжныя традыцыі, вобразнае багацце, філасафічнасць, інтэртэкстуальнасць, далучанасць да рамантычнай традыцыі зборнікаў Ул. Караткевіча «Матчына душа», «Вячэрнія ветразі», «Мая Іліяда», «Быў. Ёсць. Буду» даюць падставы для выяўлення тыпалагічных сыходжанняў з паэзіяй К. І. Галчыньскага.

У серыі «Жыццё знакамітых людзей Беларусі» Янка Брыль у артыкуле «Наш Караткевіч», узгадваючы пра вядомую вежу Марыяцкага касцёла ў Кракаве, піша: «Я слухаў, лежачы, і ўжо не першы раз успомніў, што туды, на тую касцёльную вышыню – 222 крутыя прыступкі – да тых гарністаў аднойчы цудам, праз усе забароны, трапіў і беларус. І гэта быў вясёлы беларус, адзін з нашых найлепшых, калі не найлепшы апошнім часам знаўца сваёй і суседскай гісторыі. Не ведаю, чуў ужо ён тады ці не чуў, што гэты ж хмельна-вясёлы подзвіг зрабіў да яго вельмі дастойны польскі аптыміст і рызыконт паэт Галчыньскі, пан і таварыш Канстанты Ільдэфонс, высокай пробы слова якога Караткевіч ведаў і любіў. Ну што ж, з усмешкай думаў я, слухаючы песню горна, не важна, што быў папярэднік, – так ці так, а яно і ў нашага рызыканта зрабілася молада ў кожным узросце» [3, с. 130].

Адам Мальдзіс у нарысе «Замежныя вандроўкі» ўспамінае: «У навагрудскім фарным касцёле, дзе хрысцілі Міцкевіча, ён уважліва прыслухоўваўся да таго, што ксёндз Новак расказваў пра барэльефную «табліцу» ў гонар беларускіх братоў Рудамінаў, якія ўдзельнічалі ў вайне з туркамі пад Хоцінам, амаль усе там загінулі.

– Гэта ж гатовы сюжэт! – усклікнуў.

На развітальным абедзе ў гонар польскіх гасцей у мінскім рэстаране «Юбілейны» Мацей Юзаф Канановіч прапанаваў стоячы «споўніць» здароўе «начальніка і грамадзяніна Касцюшкі». Адказваючы яму, Караткевіч выдаў цудоўны тост за Польшчу, за лепшыя старонкі супольнай гісторыі («у ёй было, панове, усё: і веліч, і ганьба») і тут жа з усёй непасрэднасцю запрасіўся дамоў.

– Гэта сапраўдны Галчыньскі! – правёў Канановіч паралель паміж Караткевічам і вядомым польскім паэтам, маючы на ўвазе і іх талент, і спосаб быцця» [2, с.348-349].

Ул. Караткевіч, разважаючы пра творчасць пісьменнікаў беларуска-польскага сумежжа, адзначаў: «Міцкевіч піша па-польску, але рэаліі яго твораў цалкам беларускія, але і старэйшыя і навейшыя яго даследчыкі лічаць, што сам склад яго мыслення быў беларускі, а творы ягоныя страката перасыпаны вялікім мноствам беларускіх слоў і тымі беларуска-польскімі барбарызмамі, што былі ўласцівы шляхце беларускага паходжання. Нездарма ж у паэта Канстанты Галчыньскага ёсць верш, герой якога, чытаючы Міцкевіча, нападае на слова «свежоп», перагортвае ўсе, якія ёсць слоўнікі польскай мовы, не знаходзіць такога і, не смеючы не верыць Міцкевічу, з'язджае з розуму.

*Ужо шэпчуць вакол:  
Што гэта зрабілася з хлопцам!  
Дзякую, пане Адам!!!  
Я ахвяра свежопы.  
(Пераклад – У.К.)*

А на самай справе Міцкевіч проста «палянізаваў» звычайную беларускую «свірэпку», або «свірэп» [2, с. 286-287].

Як нам падаецца, дастаткова падстаў для параўнальна-тыпалагічнага даследавання паэзіі К. І. Галчыньскага з паэзіяй Максіма Танка. Нездарма Ул. Калеснік заўважыў, што «сярод польскіх паэтаў-сучаснікаў найбольш ахвотна перакладае М. Танк Уладзіслава Бранеўскага, Канстанты Ільдэфонса Галчыньскага, Тадэвуша Ружэвіча» [4, с. 184]. Гуманістычны пафас, актывізацыя філасафічнага і інтэлектуальнага дыскурсу, багацце і цікавае паяднанне ўмоўна-асацыятыўнай і канкрэтна-рэалістычнай вобразнасці, арганічная далучанасць да маральнага, эстэтычнага і духоўнага вопыту свайго народа і набыткаў сусветнай культуры – апазнавальныя знакі творчасці беларускага і польскага пісьменнікаў. Герой іх паэзіі – высокадасведчаны інтэлігент, інтэлектуал, знаўца сучаснасці і гісторыі.

У К. І. Галчыньскага і М. Танка зварот да традыцый мінулага (біблейскіх, антычных, фальклорных матываў і вобразаў) дапамагаў лепш зразумець і выявіць сучаснасць. Свет іх паэзіі – гэта арганічны спляў культуры, гісторыі і сучаснасці, бо праз прызму багацця сусветнай культуры паэты больш пільна ўглядаліся ў шматстайнасць жыццёвых фактаў і з'яў, намацвалі і асэнсоўвалі важнасць сувязі эстэтычных і этычных каштоўнасцей.

У вершах К. І. Галчыньскага і М. Танка аб чалавеку і яго шчасці, вышэйшым наканаванні шмат мяккага, сумнага лірызму, калі-нікалі афарбаванага экзістэнцыяльным дыскурсам. Філасофскія развагі польскага і беларускага паэтаў аб жыцці, аб людзях, аб гісторыі, як антычнай, так і сучаснай, звернуты да нацыянальных і агульначалавечых каштоўнасцей.

Вобразнасць і метафарычнасць, уласцівыя паэзіі К. І. Галчыньскага і М. Танка, а таксама трапнасць іх паэтычнай мовы надаюць вершам мноства значэнняў, якія непрыкметна вырастаюць з простых, лаканічных формул, штодзённых і, здавалася б, вядомых ісцін. Пад знешняй стрыманасцю наратыўнай формы прыхавана тонкая гама пачуццяў і перажыванняў, выкліканых пытаннямі і праблемамі сучаснасці, экзістэнцыяльнымі пошукамі



чалавека. К. І. Галчыньскі і М. Танк далікатна мадэрнізуюць сувязь паміж паэтычным вобразам і інтэлектуальнымі роздумамі, не парушаючы вельмі рэзка традыцыйных звычак чытача, плаўна ўводзячы яго ў мастацка-вобразную парадыгму верша.

Падводзячы вынікі, можна адзначыць, што паэтычная творчасць К. І. Галчыньскага стала ўвайшла ў беларускую літаратурную парадыгму на ўзроўні ведання яго імя, прысутнасці і навуковага асэнсавання творчай спадчыны польскага паэта ў фармаце перакладаў, даследаванняў айчынных філолагаў-паланістаў, а таксама актуалізацыі паэзіі польскага пісьменніка ў адукацыйным працэсе ВНУ Рэспублікі Беларусь.

#### Літаратура

1. Галчыньскі К. І. Сёмае неба. Выбраныя творы: пер. з польск./ Укладальнік і рэдактар А. Хадановіч. Мінск, 2006.
2. Уладзімір Караткевіч. Быў. Ёсць. Буду! Успаміны, інтэрв'ю, эсэ. Мінск, 2005.
3. Караткевіч У. Збор твораў у васьмі тамах: Т.8, кніга 2. Мінск, 1996.
4. Калеснік У. Максім Танк. Нарыс жыцця і творчасці. Мінск, 1981.

Малюковіч С. Дз. (Мінск)

### **АПОВЕСЦЬ Ю. І. КРАШЭЎСКАГА “УЛЯНА” І ПАЭТЫЧНЫ ЭПАС В. ДУНІНА-МАРЦІНКЕВІЧА (ДА ТЫПАЛОГІІ АДНАГО МАТЫВУ)**

Матыў, у аспекце якога робіцца спроба параўнальнага аналізу твораў Ю. І. Крашэўскага і В. Дуніна-Марцінкевіча, — заляцанне паноў і панскіх паслугачоў да прыгонных сялянск, — можа разглядацца як у літаратуразнаўчым, так і сацыякультурным кантэкстах. Увядзенне гэтага матыву ў структуру твора давала пісьменнікам матэрыял для мастацкага даследавання дзвюх мадэлей паводзінаў, двух ладаў жыцця — сялянскага і шляхецкага ў прыгоннай вёсцы XIX ст.

Відавочныя аналогіі і супадзенні ў мастацкім асэнсаванні Крашэўскім і Дунінам-Марцінкевічам народнага жыцця. Менавіта ў іх творах упершыню ў польскай і беларускай літаратурах прыгонны селянін стаў сапраўдным героем, і не толькі таму, што быў вылучаны аўтарамі на першы план, а па сваёй чалавечай, духоўнай годнасці. Абодвум пісьменнікам уласцівыя шырокае ўжыванне фальклорна-этнаграфічнай атрыбутыкі, рэпрэзентацыя матэрыяльнай і духоўнай культуры насельнікаў колішняй вёскі. Разам з тым, інтэрпрэтацыя вызначанага матыву ў творчасці Крашэўскага і Дуніна-Марцінкевіча не толькі збліжалася, але істотна рознілася. Не супадалі ацэначныя крытэрыі пісьменнікаў у дачыненні да пана і панскага двара; адметнымі былі іх мастацкія

манеры, разнажанравай — прырода твораў. ”Уляна” (1843) Крашэўскага як аповесць з разгорнутым сюжэтам і адпаведнай кампазіцыяй і невялікія па аб’ёме вершаваныя “беларуская аповесць” “Гапон” (1855) і “народная аповесць” “Купала” (1856) Дуніна-Марцінкевіча грунтаваліся на адрозных, спецыфічных прынцыпах эстэтыкі і паэтыкі.

“Уляна” — першая (крыху ранейшая за яе “Гісторыя Саўкі” ўвайшла часткай у раман “Чарадзеіны ліхтар”) і па сваіх мастацкіх якасцях адна з лепшых аповесцей Крашэўскага аб жыцці прыгоннай вёскі. Польскае літаратуразнаўства традыцыйна разглядае дзевяць такіх твораў (выходзілі на працягу 40 — 50-х гг.) як адзіны цыкл — “народныя аповесці” (“*powieści ludowe*”). Сам жа Крашэўскі ўключаў “Уляну” ў раздзел “вясковыя аповесці” (“*powieści sielskie*”) сваіх выбраных твораў [Гл.: 6]. На гэты факт звяртаецца асабліва ўвага пры антрапалагічным аналізе “Уляны” [5, s. 137], які патрабуе ўлічваць адлюстраванне існаваўшых у вясковай супольнасці дзвюх культур, сялянскай і шляхецкай, і не ссоўваць цэнтр інтэрпрэтацыі гэтага твора на кантэкст асяроддзя загалоўнай гераіні. (Звычайна так робіцца з прычыны наватарскай канцэпцыі вобразаў сялян). Да таго ж, акрэсленне “Уляны” як “народнай аповесці” прадугледжвала пэўнае размеркаванне маральных якасцей персанажаў: сяляне — цалкам станоўчыя героі, а пан — жорсткі і амаральны. (Заўважым, што гэты аргумент не “працуе” ў дачыненні да “народнай аповесці” Дуніна — Марцінкевіча “Купала”). На самай справе, Крашэўскі не схематызіваў, не выпрамляў характары герояў, паказваў іх дыялектычна складанымі.

Не апошняю ролю ў азначэнні “Уляны” Крашэўскага і “Купалы” Дуніна-Марцінкевіча як “народных аповесцей” адыграла іх эстэтычная даступнасць шырокім колам чытачоў. З нагоды выдання “Купалы” яе аўтар выказаў спадзяванне, што “сялянін, будучы заахвачаны да навукі чытання, паволі разаўе свой розум...” [2, с. 223]. Крашэўскі як рэдактар “*Gazety Polskiej*” падтрымаў Дуніна-Марцінкевіча ў яго імкненні пісаць па-беларуску, апублікаваўшы ліст пісьменніка, у якім адзначалася: “...”Гапона”, “Вечарніцы”, “Дудара”, “Купалу” і г. д. люд прыняў з найвялікшай прыхільнасцю, а моладзь з запалам пачала вучыцца чытаць і завучваць на памяць мае, так мілыя ёй творы” [2, с. 481]. Хутчэй за ўсё, аўтар “Гапона” спадзяваўся на вуснае распаўсюджванне сярод сялян сваіх беларускамоўных твораў.

Аповесць “Уляна” адразу пасля выхаду ў свет стала бестселерам. Яе чыталі ўсе: і пісьменныя сяляне (чытаўшых па-польску было значна болей), і вялікія інтэлектуалы. Без сумнення, пазнаёміўся з творам і Дунін-Марцінкевіч. На пачатку 40-х гг. Крашэўскі быў вядомым на тэрыторыі ўсёй Польшчы і тагачаснай Расіі. Сваю этнічную ідэнтычнасць пісьменнік пазіцыяніраваў як ліцвін: ён пэўны час жыў у бацькавай вёсцы Доўгае на Пружаншчыне, вучыўся ў Свіслацкай гімназіі, у Віленскім універсітэце. З 1830 г. Крашэўскі выдаваў свае творы, у тым ліку “Уляну”, у Вільні; у 1841 — 1852 гг. рэдагаваў віленскі часопіс “*Athenaeum*”, на старонках якога дэбютаваў У. Сыракомля, друкаваліся

А. Плуг, Я. Баршчэўскі, Т. Лада-Заблоцкі. На погляд Дуніна-Марцінкевіча, аўтара “Літаратарскіх клопатаў”, “наш Крашэўскі” — у кагорце польскіх “праслаўленых пісьменнікаў” [2, с. 280].

Падзагаловак “Уляны” — “палеская аповесць”. Палессе гэта ўкраінскае. Але твор, як увесь цыкл, з’явіўся і ў выніку цесных кантактаў аўтара з беларускай вёскай (“Доўгае для мяне значыць больш, чым кнігі і бібліятэкі ўсяго свету” [7, с. 41], — пісаў ён маці), а таксама сур’ёзнага вывучэння беларускага краю падчас шматлікіх вандровак. “Задума стварыць вясковае карціны з’явілася ў сувязі з маім знаходжаннем у вёсцы і збліжэннем з сялянамі... На працягу дваццаці гадоў я ўвесь час сутыкаўся з народамі, назіраючы, слухаючы, выклікаючы расповеды” [4, с. 127], — пісаў Крашэўскі пра генезіс сваіх аповесцей.

З вялікім спачуваннем ставіўся польскі пісьменнік да жыцця прыгонных вясковак. Яны надрываліся на катаржнай працы ў полі, на панскім двары, у сваёй хаце, зазнаючы знявагу з боку разбэшчаных паноў і панскай дворні. Па гэтай прычыне трагічна склаліся лёсы герань аповесцей “Гісторыя Саўкі”, “Уляна”, “Буднік”. Тэматычнае падабенства гэтых твораў дазволіла польскаму даследчыку аб’яднаць іх у своеасаблівы трыпціх [1, с. 174].

Матыў дамагання шляхціцам прыгоннай сялянкі — асноўны ў сюжэце “Уляны”. Ён знітаваны з канцэпцыяй аповесці і цалкам рэалізуецца ў тэксце. Важным кампанентам стаў гэты матыў у вершаваных аповесцях Дуніна-Марцінкевіча “Гапон” і “Купала”. Беларускі аўтар выбіраў на ролю спакуснікаў не паноў, а панскіх служкаў. Кацярынкай, нявестай гордага вясковага хлопца Гапона, хацеў завалодаць нахабны, ілжывы аканом (“Гапон”). Да ганебнай ролі палубоўніцы схіляў маладзенькую Агатку ліслівы і вераломны паніч-пісар, раіў дзяўчыне, якая кахала яго, выходзіць замуж за селяніна Саўку, каб бесклапотней было сустракацца з ёю, “маладзіцай! — тагды злыя брэхні — пуста небыліца!” (“Купала”) [2, с. 226]. Імкнучыся да класавага міру, згоды паміж панамі і сялянамі, Дунін-Марцінкевіч ідэалізаваў грамадскія стасункі, акцэнтаваў дабрадзейнасць паноў, якія клапаціліся аб сваіх падданых. У аповесці “Гапон” пані была такой “добрай”, што дазваляла прыгонным слаць сватоў без яе ведама. Гэтая ж пані паверыла нагаворам аканама і адправіла сумленнага хлопца ў салдатчыну, потым, даведаўшыся праўды, не толькі выгнала свайго паслугача з двара і вёскі, але зрабілася апякункай Кацярынкі, узяла да сабе пакаёўкай, “чытаць, пісаць навучыла, // Па ксёнжцы бога хваліць” [2, с. 185].

Дэмаралізуючы ўплыў панскай службы — у кожнай вясковай аповесці Крашэўскага. Яго асабліва абурала свавольства, грубасць, пажадлівасць “афіцыялістаў” у дачыненні да прыгонных сялян: “Беднай жанчыне цяжка застацца дабрадзейнай. Кожны з іх уяўляў, што мае права абразіць яе словам, грубымі абдымкамі, поглядам, насмешкай, кожны меў права адштурхнуць мужа, калі той перашкаджаў спакусіць жонку” [8, с. 46]. У адрозненне ад беларускага пісьменніка, Крашэўскі не ідэалізаваў, а выкрываў паноў. Вёска і

двор у яго творах заўсёды канфрантуючыя бакі, нават калі пан даволі прыстойны чалавек, як Тадэвуш Мразачыньскі ў аповесці “Уляна”.

Універсітэцкая адукацыя, кантакты з авангарднай (“не сапсаванай, але шалёнай”) моладдзю, лагодны характар Тадэвуша і нават ранняе сіроцтва паўплывалі на фарміраванне нетыповасці яго поглядаў як адзінаўладнага гаспадара вёскі. Імкнучыся да аб’ектыўнасці, аўтар “Уляны” адлюстравваў у вобразе спакусніка не нягодніка, не “чорны” характар, а шляхціца, які шчыра захапіўся звычайнай “халопкай”. Дамінуючае сацыяльнае становішча не з’яўлялася для яго дастатковай прычынай, каб распачаць раман з Улянай. Тадэвуш пераконваў сялянку ў сваіх пачуццях, шукаў узаемнасці, прывабліваў перспекывай незвычайнага, немужыцкага кахання. Але, па сутнасці, сацыякультурныя нормы вызначаюць псіхалагічныя якасці герояў і мадэлі іх паводзінаў. Нягледзячы на адмысловасць сваіх адносін да Уляны, малады пан памятаў, што яго каханая — прыгонная, адчуваў “сваю моц, іх слабасць” і карыстаўся прывілеямі для дасягнення сваёй мэты. Праз некаторы час ён, не страціўшы спагадлівасці да жанчыны, якая ахвяравала дзеля кахання ўсім, нават матчынымі пачуццямі, зразумеў немажлівасць іх саюзу. Тадэвуш ажаніўся з дзяўчынай свайго саслоўя, а Уляна скончыла самагубствам.

Дунін-Марцінкевіч не даводзіў псіхалагічныя канфлікты да трагічнай развязкі. Ён ствараў жаночыя вобразы адпаведна маральна-дыдактычным мэтам: дзяўчыны — цнатлівыя, богабаязныя і настолькі моцныя духам, што не паддаваліся нічыім спакусам. Ведала пра небяспеку панскага кахання Кацярынка, з гонарам вытрымала дзёрзкае праследаванне аканомы і дачакалася свайго каханага (“Гапон”). Агатка, зразумеўшы бесперспектыўнасць стасункаў з панам пісарам, голасам розуму змагла заглушыць свае пачуцці (“Купала”). Як ні кахала шляхцюка, яна паступіла рацыянальна і свой лёс звязала з вяскоўцам Саўкам. Замужнія жанчыны ў творах беларускага аўтара вызначаюцца пакорлівасцю, паслухмянасцю, вернасцю мужу, адказнасцю перад сям’ёй (Зоська ў “Быліцах, расказах Навума”, Кацярына ў легендзе, якую распавёў стары ў “Купале”). Гераіні Дуніна-Марцінкевіча знаходзілі апору ў традыцыйнай маралі, хрысціянскіх дабрачыннасцях, па якіх павінна жыць вясковая грамада. Вуснамі старога дзеда з “Купалы” пісьменнік павучаў сялянскіх дзяўчат: “Жывіце у чэсці, а Бог міласэрны // Дасць вам шчасну долю і дабытак верны!” [2, с. 233].

Рацыянальна паводзіла сябе на пачатку знаёмства з панам і Уляна Крашэўскага, усведамляючы сваю адказнасць як жонка і маці. У адрозненне ад Тадэвуша, які начытаўся сентыментальна-рамантычнай літаратуры, яе рацыянальнасць, як і гераінь беларускага пісьменніка і ўвогуле прыгонных сялян, вынікала з жыццёвага вопыту і назіранняў. Уляна не забыла прыкладу маці: прыгожая сялянка стала ахвярай нагавораў панскай дворні і была пакарана мужам за бесклапотнасць; з таго моманту жанчына “ценю свайго баялася”, ні з кім “не пераглянулася”. Аргументы, якімі Уляна хацела ўратавацца ад заляцанняў пана, пераканаўчыя: яна бедная, замужняя, мае

дзяцей, такое каханне — грэх, у яго няма будучыні, людзі яе асудзяць... “А што ты мне зробіш, пан?— з годнасцю абаранялася Уляна ў адказ на пагрозу. — Загадаеш біць? Дык хіба мяне і так не б’юць? Адбярэш хлеб? Яго і так няшмат, а дзеці малыя, у рэкруты не здаш” [ 8, s. 79]. У гэтых словах адчувалася скарга сялянкі на сацыяльную несправедлівасць. Канкрэтызаваў аўтар і формы ўціску спакусніка-пана на прыгонную.

Гераіня Крашэўскага ўвасабляла тып жаночай этыкі, які складваўся стагоддзямі і які ўсхваляў беларускі пісьменнік: яна стаічна выконвала ролевыя функцыі жонкі, маці, прыгоннай. Але сэрцам Уляна адчувала нерэалізаванае права на шчасце; выдадзеная за селяніна-“багача”, нашмат старэйшага, які мог падняць на яе руку, марыла аб сапраўдным, прыгожым каханні; з песень ведала, што такім бывае “панскае каханне” і што за ім “часта ідуць хвароба і смерць” [8, s. 74]. Трагедыя гэтай прыстойнай жанчыны, між іншым, і ў тым, што яе пачуццёвасць перамагла логіку мыслення, логіку ведаў, і яна цалкам аддалася страснаму, бескампраміснаму каханню. Тое, што было забароненым для гераінь Дуніна-Марцінкевіча, узвышала і забівала Уляну: “Каб так кахаць, трэба быць простаай сялянкай: жанчына іншага кола не сумела б гэта каханне зразумець, а не то што адчуць [8, s. 83]. Па сутнасці, Крашэўскі, як і аўтар “Купалы”, быў упэўнены ў немагчымасці шлюбнага яднання шляхціцаў з сялянкамі, толькі даводзіў гэтую думку да чытачоў псіхалагічна пераканаўча, без залішняга маралізатарства.

Дунін-Марцінкевіч нейтралізаваў любоўныя калізіі, не ставячы сабе задачы вывесці іх па-за межы маральна-этычнага аспекту. У творы польскага пісьменніка адносіны паміж панам і прыгоннай, перыпетыі іх кахання ўплывалі на сацыяльнае быццё: з’яўляліся пагрозай для вяскоўцаў, парушалі парадак жыцця на панскім двары. Маладога пана, які ў вясковай глушы хацеў схавацца ад крыўд, перажытых ім у горадзе, і з запалам аддаўся прыродзе і паляванню, сустрэча з сялянкай і захапленне ёю ўцягнулі ў цэнтр грамадскіх стасункаў і павярнулі да агульнапрынятай паводзінавай мадэлі шляхціца, перакананага ў сваёй вышэйшасці. Раней Тадэвуш не хадзіў па хатах прыгонных, не патрабаваў ад іх больш за тое, што было замацавана законам, таму і заслужыў рэпутацыю “пачцівага пана”. Цяпер жа ён паводзіў сябе як тыповы ўладар памесця і лёгка ішоў на злоўжыванні ў дачыненні да падпарадкаваных яму сялян (незаконна высылаў з вёскі мужа Уляны, загадваў разагнаць на працу ўсіх членаў яе сям’і), бо прававая сістэма тагачаснай сацыяльнай структуры і ўсталяваныя этычныя нормы былі заўсёды на баку гаспадароў.

Вяскоўцы ведалі свае абавязкі і правы (дакладней, бяспраўе) у дачыненні да двара; старэйшыя з іх помнілі, што падобныя любоўныя гісторыі заканчваліся трагедыяй для сялянскіх сем’яў. Адчуўшы небяспеку ў сувязі з адносінамі маладога пана і Уляны, сяляне звярнуліся да адзінай даступнай ім формы абароны — да незаўважання, ці своеасаблівай ізаляцыі. Ведаючы, што пакаранне Уляны за здраду пацягне за сабой умяшанне пана (чаго пры звычайных абставінах быць не магло), усе раілі яе мужу, Оксеню,

прытрымлівацца гэтай самай тактыкі. Каханне жонкі і ўладара вёскі не толькі адымала ў Оксеня яго супружаскія правы, але і падрывала патрыярхальныя асновы сялянскай сям’і. Паводле традыцыі муж нёс адказнасць за паводзіны жонкі, але ў дадзеным выпадку ён не мог, як звычайна, пакараць Уляну. Пазбаўлены ўлады ва ўласнай хаце самы “багаты” ў вёсцы мужык страчваў аўтарытэт грамады. Падпал маёнтка — гэта татальны адказ Оксеня крыўдзіцелям — і пану, і Уляне, маці яго дзяцей. А “незаўважанне” пажару сялянамі (ніхто з іх не пайшоў тушыць панскі дом), спраўляючы ўрачыстага пахавання Оксеня (хоць і здагадваўся аб яго самагубстве) — дэманстрацыя спачування свайму аднавяскоўцу, сялянскай салідарнасці супраць панскага двара. Толькі шлюб Тадэвуша і смерць Уляны вярнулі адносіны паміж вёскай і дваром у традыцыйную плынь.

Ёсць падставы для параўнання матыву “злой жонкі” ў аднайменнай быліцы Дуніна-Марцінкевіча і аповесці “Уляна”. Беларускі аўтар маляваў “натуру бунтоўную, дэманічную, поўную нястрымных страстей...” [9, с. 182]. Гэту характарыстыку можна аднесці і да гераіні Крашэўскага. Абедзве Уляны — вясковыя замужнія жанчыны, якія парушылі маральныя заветы, здрадзілі сваім мужам, ахвяравалі дзецьмі. Уляна Крашэўскага — дзеля сваёй вялікай жарсці, кахання, і гэта выклікае спачуванне да яе аўтара і чытачоў; Уляна ў беларускім творы — проста разбэшчаная асоба. У аповесці польскага аўтара — псіхалагічна складаны, трагічны вобраз няшчаснай жанчыны, у быліцы Дуніна-Марцінкевіча — адналінейны, схематычны характар дзёрзка-“вясёлай “злой жонкі”, які сфарміраваўся “ў закрытай сістэме вусна-паэтычных схем і шаблонаў” [3, с. 125]. Варта пагадзіцца з даследчыкам, і ў той жа час можна дапусціць, што аповесць Крашэўскага “Уляна” ў нейкай ступені магла паслужыць арыенцірам у стварэнні вобраза злой жонкі беларускім аўтарам.

Развіццё матыву “злой жонкі”, як і заляцання шляхціцаў да прыгонных сялянак, завяршалася традыцыйным для твораў Дуніна-Марцінкевіча хэпі-эндам у адрозненне ад трагічнай развязкі адпаведнага матыву ў аповесці Крашэўскага. Абодва сцвярджалі права чалавека на шчасце незалежна ад яго сацыяльнага і нацыянальнага статусу. Сыходзячыся светапоглядна і прытрымліваючыся асветніцкіх мэтаў, пісьменнікі ставілі перад сабой розныя эстэтычныя задачы. Крашэўскі імкнуўся да аб’ектыўнага паказу рэчаіснасці і асноўны матывы “Уляны” адлюстравалі ў карэлятыўных сувязях з соцыумам. Беларускі аўтар аддаваў перавагу ідэалізацыі і паэтызацыі вясковага жыцця; важнай для яго была канцэпцыя нацыянальна-этнічнай салідарнасці.

Аўтар “Уляны” не абвінавачваў ні пана, ні загалоўную гераіню: гэта прыгонная сістэма разбурала чалавека як асобу, вынішчала ўсё лепшае, натуральнае з чалавечых адносін. Дунін-Марцінкевіч супрацьпастаўляў гэтай сістэме чалавечнасць узаемадачынэнняў паміж панам і селянінам, багатым і бедным. Ён імкнуўся да мірнага, цывілізаванага вырашэння канфліктаў, да гарманічнага спалучэння традыцыйнай этыкі, якая асноўвалася на хрысціянскіх уяўленнях, з прынцыпамі тагачаснага жыцця. Гуманістычнымі ідэямі можна

патлумачыць маральна-дыдактычную тэндэнцыю ў творчасці беларускага пісьменніка.

#### Літаратура

1. Danek W. Józef Ignacy Kraszewski. Warszawa, 1973.
2. Дунін-Марцінкевіч В. Творы / Укл., прадм. і камент. Я. Янушкевіча. Мінск, 1984.
3. Калядка С. У. Жаночая суб'ектыўнасць у мастацкім дыскурсе В. Дуніна-Марцінкевіча (на прыкладзе вершаў, вершаваных аповесцей і аповяданняў) / С. У. Калядка // Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч у еўрапейскім кантэксце. Мінск, 2008.
4. Cyt. za: Kaszewski K. Powieści ludowe // Książka jubileuszowa dla uczczenia pięćdziesięcioletniej działalności J. Kraszewskiego. Warszawa, 1880.
5. Kosowska E. Ulana. Perspektywy analizy antropologicznej // Józef Ignacy Kraszewski. Twórczość i recepcja / pod red. L. Ludorowskiego. Lublin, 1995.
6. Kraszewski J. I. Wybór powieści. Oddział I. Powieści sielskie. Warszawa, 1880.
7. Kraszewski J. I. Listy do rodziny 1820 — 1863. Część I: W kraju. Kraków, 1982.
8. Kraszewski J. I. Cztery opowieści. Kraków, 1975.
9. Навуменка І. Я. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч / І. Я. Навуменка. Мінск, 1992.

**Жыбуль В. Ю. (Мінск)**

### **БЕЛАРУСКІЯ ПЕРАКЛАДЫ ДЗІЦЯЧАЙ ПАЭЗІІ С. МАРШАКА І ГІСТОРЫЯ ПЕРАКЛАДУ Ў БЕЛАРУСІ**

Творчасць С. Маршака прыцягнула ўвагу беларускіх перакладчыкаў ужо ў 1930-я гады. Яго вершы на беларускай мове з'яўляюцца на старонках часопіса “Іскры Ільча” – напрыклад, “Каромысла” з цыклу “Учора і сёння”, (№ 1 (4), 1930 год, пераклад А. Якімовіча), “Атрад” (№ 12, 1933), “Лодыры і кот” (№ 12, 1935), “Багаж” (№ 9, 1936, усе тры вершы ў перакладах А. Зіміёнкі). Выходзяць і асобныя кніжкі. Першай была “Вайна з Дняпром” (1934, перакладчык не пазначаны), затым – “Містэр Твістэр” (1936, пераклад А. Якімовіча), “Пошта” (1937, пераклад А. Зіміёнкі). У 1941 годзе выдадзены зборнік “Мы ваенныя” ў перакладзе П. Броўкі. Пасля вайны перакладчыкі звяртаюцца да новых твораў С. Маршака, сярод якіх ёсць не толькі вершы (кніга “Круглы год” у вольным перакладзе У. Шахаўца, 1953), але і драматургічная казка “Дванаццаць месяцаў” (1947, перакладчык – І. Качан). У 1952 годзе быў перавыдадзены “Містэр Цвістэр” (так!) у перакладзе А. Якімовіча, значна перапрацаваны ў адпаведнасці з больш новай арыгінальнай рэдакцыяй твора, якая мела вымушаны характар: С. Маршаку ужо пры падрыхтоўцы першага выдання

твора настойліва параілі выкрасліць эпізод “змовы швейцараў”, каб не адпалохваць інтурыстаў (падрабязней гл.: [1, с. 19 – 22]). Адначасова А. Якімовіч рэдагуе і сам пераклад. Пазнейшыя за 1953 год кніжныя публікацыі твораў С. Маршака, перакладзеных на беларускую мову, нам невядомыя. Цікава, што А. Якімовіч, які ў 1950-х гадах займаў пасаду рэдактара Дзяржаўнага выдавецтва “Беларусь”, меў асабістыя кантакты з С. Маршаком, але яны датычыліся зборніка яго арыгінальных вершаў, што выходзіў у Мінску; у лістах, якія захаваліся ў архіўным фодзе выдавецтва [2], ніводнага слова пра беларускія пераклады С. Маршака няма.

Пераклад паэтычных твораў С. Маршака – задача няпростая. Кожны радок у яго вершах трапны, ёмісты і ў той жа час натуральны і просты. Аднак гэтыя прастата і нязмушанасць уяўныя: за імі стаіць бліскучая, адточаная форма. Б. Галанаў, які ведаў С. Маршака, узгадваў, што для яго “працэс творчасці заўсёды быў і нястомнай, настойлівай працай, і захапляльнай, трохі свавольнай гульнёй у словы, са словамі” [1, с. 22] (тут і далей цытаты з рускамоўных крыніц даюцца ў нашым перакладзе); кожны радок не аднойчы перапрацоўваўся. Перадача такіх вершаў сродкамі іншай мовы не дапускае неахайнасці або спрашчэння нейкага з узроўняў паэтычнай структуры. Акрамя таго, сам С. Маршак быў выдатным перакладчыкам і сфармуляваў пэўныя прынцыпы працы з тэкстам. Ён відавочны прыхільнік такога перакладу, які перадае ўражанне ад тэксту пры захаванні яго асноўных структурных элементаў: “прачытаўшы пераклад з Гейнэ... чытач мусіць быць упэўненым, што ён напраўду прачытаў верш Гейнэ... Пры гэтым ступень вольнасці і дакладнасці можа быць рознай – ёсць цэлы спектр таго і другога” [7, с. 374]. Найбольш істотным, на яго думку, было “перадаць сапраўднае аблічча перакладзенага паэта, яго час і нацыянальнасць, яго волю, душу, характар, тэмперамент” [7, с. 374]. Істотным для С. Маршака было адчуванне перакладчыкам моўнай будовы арыгінала: “перакладчык мусіць не толькі ведаць, што сказаў аўтар арыгінальных вершаў... але і што, якія словы гэты аўтар сказаў бы і чаго б ён сказаць не мог” [7, с. 374]. Адначасова перакладчыка ён успрымаў як артыста, якому належыць “як бы пераўвасобіцца ў аўтара... закахацца ў яго, у яго манеру, мову, захоўваючы пры гэтым адданасць сваёй мове і нават сваёй паэтычнай індывідуальнасці” [7, с. 374]. Безумоўна, выконваць гэтыя патрабаванні бездакорна можа толькі перакладчык вельмі высокага ўзроўню; абмяркоўваючы беларускія пераклады 1930-х і нават 1950-х гадоў, варта памятаць, што тыя, хто іх ствараў, стаялі ля вытокаў беларускай перакладчыцкай школы ў дзіцячай літаратуры. Асобныя з гэтых перакладаў мы разгледзім больш падрабязна.

Паэма, або “аповесць у вершах” “Містэр Цвістэр” – адзін з твораў “візітовак” С. Маршака. Б. Галанаў вызначыў яго як “цэласны вершаваны расповед, падпарадкаваны найстражэйшай унутранай дысцыпліне” [1, с. 12]. Сярод прыёмаў, якія дазваляюць гэтаму буйному твору захоўваць адзінства – сістэма лексіка-сінтаксічных паўтараў, прычым паўтараюцца фрагменты амаль



афарыстычныя – з шэрагу тых “магічных сугуччаў, якія адразу запаміналіся як прыказка, як дражнілка, трывала ўваходзілі ў дзіцячую мову і дзіцячыя гульні” [1, с. 8]. Відавочна, што распад гэтай афарыстычнасці ў перакладзе стаўся б сур’ёзнай стратай. Праз увесь твор праходзіць паўтор (з невялікімі варыяцыямі) характарыстыкі галоўнага героя: “*Містэр / Твістэр, / Бывшый міністр, / Містэр / Твістэр, / Делец і банкір, / Владелец заводов, / Газет, пароходов...*” [8, с. 419]. Некалькі разоў паўтараюцца патрабаванні містэра Твістэра да жылых памяшканняў (“*С ванной, / Гостиной, / Фонтаном / И садом*” [8, с. 421]), апісанне сям’і міліянера як камічнай працэсіі, якую складаюць “*Старуха / В огромных очках*” і “*Девушка / С мартышкой в руках*” [8, с. 422]. Лакальныя эпізоды таксама знітаваныя паўторамі. Так, пошукі містэрам Цвістэрам гатэля суправаджае вызначэнне месца (вуліца, пад’езд) і вынік: “*– Нет, отвечают, – / В гостинице мест!*” [8, с. 430]. Гэты паўтор быццам бы страчвае значнасць, калі містэр з сям’ёй знаходзіць прытулак, але нечакана “выстрэльвае” ў кульмінацыйны момант сну містэра Цвістэра, у абсурдным паведамленні слугі: “*Нет ... / В Америке мест*” [8, с. 433]. Яшчэ адным арганізуючым сродкам аповеду робіцца рытм, даволі гнуткі і складаны (гэта дольнік, які часам пераходзіць у трохскладовік, выкарыстоўваецца разнастопны верш), і рыфмы, характар якіх часта вызначае інтанацыю апавядальніка або рэплік герояў.

Пры перакладзе захаванне трапных, моцных фармулёвак, заснаваных на сугуччах, часта ўяўляе цяжкасць: нават невялікая змена гучання ў блізкароднаснай мове можа зруйнаваць фанетычнае адзінства. А. Якімовіч прапануе літаральны пераклад першай з іх – “рэкамендацыі” галоўнага героя: “*Містэр / Твістэр, / Быўшы міністр, / Містэр / Твістэр, / Дзялок і банкір, / Уласнік заводаў, / Газет, параходаў...*” [4, с. 4] (у выданні 1952 года *Твістэр* заменены на *Цвістэр*, а *быўшы* – на *былы*). Тут заўважна невялікае стылістычнае разыходжанне паміж размоўным *дзялок* і публіцыстычна-кніжным *делец* і фанетычная нераўназначнасць арыгінальнага слова *владелец* і прапанаванага перакладчыкам *уласнік*. Аднак у цэлым сур’ёзных хібаў няма. Амаль без стратаў перадаецца і наступнае спалучэнне: “*З ванной, / Гасцінай, / Фантанам / И садом*” [4, с. 5], якое ў выданні 1952 года спалучаецца з арыгінальнай і ўдалай рыфмай (“*и садом... не сяду*” [5, с. 6]). Больш сур’ёзныя праблемы ўзніклі з іншымі паўторнымі фразамі. У згадцы пра дачку і жонку (“*Побач – / Ідзе / У акуларах / Старая, / Побач – / Паненка / З мартышкай / Шагае*” [4, с. 7], у выданні 1952 года – “*з малнай*”) мужчынская клаўзула была замененая жаночай, і гэта зменшыла дынамізм тэксту і вастрыню характарыстыкі. Акрамя таго, С. Маршак у арыгінале выкарыстаў эліптычную канструкцыю, якая дазваляла ўставіць фразу ў любы кантэкст. А. Якімовіч уводзіць выказнікі, якія даводзіцца ўвесь час вар’іраваць пры паўторах; адначасова страчваецца адчуванне сямейнага “ланцужка”: кожны быццам выконвае самастойнае дзеянне. Нарэшце, адмова ў гатэльных месцах, у арыгінале быццам узятая з жывой гутаркі, у беларускай перадачы страціла дасціпнасць праз недакладнасць рыфмы і лёгкае расхістанне рытму: “*Вуліца*

Гоголя, / *Трэці пад'езд. / – Няма, – адказалі, / Ё гасцініцы месці*” [4, с. 22]. Як вынік, не атрымала належнага перакладу і рэпліка амерыканскага слугі. У выданні 1936 года ён *“рукамі / Развёў. / – Няма ў нас болей / Для вас / Нумароў...”* [4, с. 28]. У 1952 годзе перакладчык уносіць праўку: слуга, у паралель з ленынградскімі швейцарамі, *“адчыняе пад'езд: / – Няма у Амерыцы, – / Кажэ ён, – / Месці!”* [4, с. 28]. На жаль, асноўнай праблемы – з рыфмай і рытмам – гэта не ліквідавала. У беларускім “Містэры Цвістэры” ёсць удалыя фрагменты, іх нават нямала, але разгляд аднаго з істотных структурных элементаў формы паэмы паказаў, што гэты пераклад патрабуе рэдагавання, і няпростыя задачы, якія стаялі перад перакладчыкам, былі вырашаныя толькі часткова.

Амаль адначасова, у 1935 годзе ў перыёдыцы (“Іскры Ільча”, № 8), а потым асобнай кнігай (1937) друкуецца верш С. Маршака “Пошта” у перакладзе А. Зіміёнкі. Адным з ключавых момантаў у арыгінальным творы стаў рытм, які, паводле задумы аўтара, мусіў перадаваць “рух цягніка, парахода, самалёта” [8, с. 509]. Прысутнічаюць тут і тыповыя для С. Маршака гульнёвыя рыфмы, і “злітнасць”, амаль афарыстычнасць паэтычных радкоў. У перакладзе А. Зіміёнкі рытм захаваны амаль без зменаў; тут шмат удалых рыфмаў, трапных і апраўданых вобразных заменаў. Перакладчык не баіцца ахвяраваць літаральнай, паслоўнай дакладнасцю дзеля стварэння “жывога” тэксту на новай мове. Вось як дзейнічае ленынградскі паштальён у арыгінале: *“В семь часов он начал дело, / В десять сумка похудела, / А к двенадцати часам / Все разнес по адресам”* [8, с. 88]. У перакладзе захоўваюцца пазнакі часу, рытм і з’яўляецца параўнанне, якое наўрад ці парушае агульны сэнс, затое ўводзіць цікавую рыфму: *“Ё сем работа закіпела, / Ё дзесяць сумка пахудзела. / Да дванаццаці ж гадзін / Стала тоненькай, як блін”* [6, с. 3]. Падобным чынам перадаецца апісанне таго, як працуюць паштальёны ў цягніку: *“Пакеты по полкам / Разложены с толком, / В дороге разборка идет, / И два почтальона / На лавках вагона / Качаются ночь напролет”* [8, с. 89]. У перакладзе: *“Ё парадку пакеты, / Пасылкі, газеты, – / Ё дарозе разборка ідзе. / І два паштальёны / На лаўках вагона / Працуюць і сляць на чарзе”* [6, с. 4]. Праведзеная перакладчыкам замена не супярэчыць рэчаіснасці, затое дазваляе захаваць прастату і натуральнасць будовы фраз фактычна без стратаў для паэтычнай формы. Аднак часам А. Зіміёнка дапускае вольнасці ў прамым сэнсе: уводзіць у тэкст тое, чаго б аўтар сказаць не мог. Вось фінальная сцэна, калі Жыткоў нарэшце атрымлівае ліст, у арыгінале: *“Мой сосед вскочил с постели: / – Вот так чудо в самом деле!”* [8, с. 93]. А. Зіміёнка, вядома ж, дзеля рыфмы, надзяляе Самуіла Маршака (бо, хутчэй за ўсё, ён і стаў прататыпам апавядальніка) новым імём: *“Мой сосед ўсхапіўся з ложка... / – Вось дык цуд, браток Сярожка”* [6, с. 11]. Улічваючы ўмоўнасць паэтычнага твора, наяўнасць на вокладцы кнігі толькі першай літары імя аўтара і неблагую рыфму, такі пераклад можна вітаць, але ці будзе ён цалкам адэкватным? Больш крыўднымі выглядаюць паасобныя неахайныя рыфмы (напрыклад, паштальён

ходзіць “*З цыфрай пяць на меднай бляшцы, / Ё сіння форменнае шапцы*” [6, с. 2] – і гэтыя радкі паўтараюцца ў фінале). Аднак у асноўным па-беларуску верш атрымаўся жывым, лёгкім, гнуткім, у ім захаваны элемент моўнай гульні, і баланс паміж дакладнасцю і вольнасцю амаль вытрыманы, толькі некаторыя хібы патрабуюць выпраўлення.

Папулярным у дашкольнай аўдыторыі і сёння застаецца цыкл С. Маршака “Круглы год”. У 1953 годзе асобнай кнігай выйшаў пераклад усяго цыклу, зроблены У. Шахаўцом. Ужо на пачатку кнігі пазначана, што пераклад вольны, і нават простае вока адразу заўважыць прынамсі адно разыходжанне: арыгінальныя вершы С. Маршака, прысвечаныя розным месяцам, адрозніваюцца па даўжыні, а па-беларуску яны ўсе арганізаваны ў шасцірадковыя строфы. Гэта, відавочна, спараджае тэкстуальныя неадпаведнасці. Аднак ці адвольным было рашэнне перакладчыка ўвасобіць гэты цыкл па-беларуску менавіта такім чынам? На нашу думку, не. Цыкл С. Маршака кампазіцыйна аб’ядноўвае не толькі паслядоўнасць месяцаў, якая насамрэч з’яўляецца “вонкавым”, не ўласна мастацкім фактарам. Як і ў іншых цыклах С. Маршака, гэтая паслядоўнасць становіцца прадметам моўнага і фармальна-паэтычнага абгульвання. У кожным з вершаў назва месяца стаіць у рыфме, а часам зарыфмаваная нават не аднойчы: “*Открываем календарь – / Начинается январь. / В январе, в январе / Много снегу на дворе*” [8, с. 110]. Беларускі перакладчык тут сутыкаецца з сур’ёзнай перашкодай: назвы большасці месяцаў у рускай і беларускай мовах не сугучныя. У. Шахавец палічыў больш мэтазгодным захаваць гульнівы кампанент, але ў яго аснову паклаў іншы фармальны паказнік: ён паслядоўна этымалагізуе назвы беларускіх месяцаў, і амаль паўсюль гэта атрымліваецца ўдала: “*На дварэ сцюдзёна дужа, / Ды не страшна дзецям сцюжэ*” [3, с. 3], – піша ён у вершы “Студзень”. Падобным чынам, у лютым “*свішча люты вецер*” [3, с. 4], у красавіку “*расцвітаюць кветкі-краскі*” [3, с. 6], а ў верасні – верасы і г.д. Адзіным выключэннем застаецца май (яго назва якраз уключана ў рыфму). Магчыма, уніфікацыя страфічнай формы спатрэбілася перакладчыку для таго, каб нейтралізаваць гэтую перашкоду. У любым выпадку, У. Шахавец здолеў стварыць пераклад, не зусім блізкі да зыходнага твора ў асобных кампанентах, але здольны перадаць дух арыгіналу, яго абаянне, і прыдатны для той жа ўзроставай катэгорыі чытачоў. Не выпадкова імя аўтара на вокладцы – С. Маршак – успрымаецца без здзіўлення.

Разгледжаныя намі прыклады паказваюць, што дзіцячая паэзія, у якой значную ролю адыгрывае гульня, і часта гульня моўная, вытрымлівае абгрунтавана ўжытыя перакладчыцкія вольнасці, а часам нават патрабуе іх. Перакладчыкі дзіцячай паэзіі на ранніх этапах (1920-я – 1930-я гады) часта дзейнічалі навобмацак. Але нават тут яны дасягалі найлепшых вынікаў, у разумных межах праяўляючы творчую свабоду. Дзякуючы дзейнасці перакладчыкаў савецкага часу нашая літаратура мае некалькі добра перакладзеных твораў С. Маршака, даволі шмат твораў іншых дзіцячых

пісьменнікаў, і даводзіцца толькі шкадаваць, што пакуль яны застаюцца амаль забытымі.

#### Літаратура

1. Галанов Б.Е. Мистер Блистер и Мистер Твистер // Галанов Б.Е. Книжка про книжки / Б.Е. Галанов. М., 1978. С. 3 – 29.
2. Маршак С. [Лісты] // БДАМЛіМ, ф. 11, воп. 1, адз. зах. 87, арк. 23 – 26.
3. Маршак С. Круглы год / пер. У. Шахаўца // Маршак С. Мн., 1953.
4. Маршак С. Містэр Твістэр / пер. А. Якімовіча // Маршак С. Мн., 1936.
5. Маршак С. Містэр Цвістэр / пер. А.Якімовіча // Маршак С. Мн., 1952.
6. Маршак С. Пошта / пер. А. Зіміёнкі / С.Я. Маршак. Мн., 1937.
7. Маршак С. Поэзия перевода // Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1971.
8. Маршак С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. М., 1968.

Каратай В. К. (Мінск)

### НЮАНСЫ МАТЫВУ АДЗІНОТЫ Ё ЛЕАПОЛЬДА СТАФА, ЯЎГЕНІ ЯНІШЧЫЦ І БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ Нетрадыцыйныя тэзісы даклада

Адзінота ў мастацтве гэтаксама сумная, як гульня з мячыкам супраць стога сена – сена спружыньвае, і мяч не адскоквае.

Віктар Шклоўскі

1. Матыў адзіноты, надзвычай распаўсюджаны ў сусветнай культуры і мастацтве, – адзін з найбольш драматычных, трагедыйных. Найперш гэта дэтэрмінавана адвечнай наканаванасцю на самоту самога мастака-творцы, яго разладам не толькі з атачэннем, але і з самім сабой, што з’яўляецца прыватнай мадыфікацыяй прыпавесці-інварыянта, часта міфа аб супрацьстаянні пастыра і няўдзячнай паствы, генія і натоўпу (“Легенда пра Данка” М. Горкага, “Сон на кургане” Я. Купалы, “Майсей” і “Смерць Кіна” І. Франко і інш.). Па-другое, мастак праецыруе гэту сітуацыю і на ўвесь соцыум, г. зн. абвострана ўспрымае абставіны асабістай неўладкаванасці, беспрытульнасці ў свеце і іншых людзей.

2. Асаблівае праламленне гэта праблема набыла ў творчасці прадстаўнікоў экзистэнцыялізму блізкіх да яго па ідэйна-эстэтычных прынцыпах аўтараў: Ф. Кафкі, Ж. П. Сартра, А. Камю, Р. Музіля (“Чалавек без якасцяў”), асабліва М. Фрыша (“Номо Faber”, “Штылер”, “Назаву сябе Гатэнбайн”).

3. Формула М. Фрыша “чалавек адзінокі” выразна гучыць у творчасці таленавітага польскага паэта Леапольда Стафа (1878 – 1957). Ён звездаў шэраг плённых (і не вельмі) мастацкіх уплываў. Так, яго ранняя творчасць (зб. “Sny o potędze” (“Сны аб мілагучнасці”), 1901 г.) выразна знаходзіцца ў сілавым полі

сімвалічна-імпрэсіяністычных пошукаў “Млодэй Польшкі” з уласцівымі экстатычнасцю падзей, таямнічай загадкаваасцю вобразаў. Нягледзячы на тое, што савецкая літаратурная крытыка настойліва “цягнула” аўтара ў рамкі эстэтыкі сацрэалізму, усяляк падкрэслівала нават дробныя праявы “рэвалюцыйнага рамантызму”, Л. Стаф, аднак, і ў творах 1910 – 20-х і 30 – 40-х гг. паўстае асобай самабытнай і арыгінальнай, з уласцівым ёй адчуваннем сваёй адзінкаваасці ў гэтым складаным, зрушаным з часовых і прасторавых восяў свеце. Тут да месца згадаць тэрмін трансцэдэнтальны (па Э. Канту – апрыёры ўласцівы розуму, які не вынікае з папярэдняга вопыту і ўключае такія формы, як прастора, час, прычыннасць, неабходнасць і інш.) і трансцэдэнтны (недасяжны для пазнання, які знаходзіцца па-за межамі вопыту). У шэрагу твораў Л. Стафа адчуваецца прыкметныя паралелі з адэптамі гэтых філасофска-эстэтычных катэгорый і параметраў. Так, у адным з шэдэўраў паэта – вершы “Восеньскі дождж” (“Deszcz jesienny”) – адзінота, беспрытульная самотнасць чалавека ў свеце глабальная, містычна-касмічная. Дзесьці спалілася вёска, пагарэльцы плачуць на папялішчы, іх слёзы разносяцца ветрам і стукаюць у чыесьці акно. Але гэта ўсяго толькі асенні дождж... Слотны дзень для аўтара – выразная праблема адзіноты, бліскуча праакцэнтавана алітэрацыяй рэдка спатыканай якасці.

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny  
 I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,  
 Dżdzu krople padają, i tłuką w me okno...  
 Jęk szklany... płacz szklany... i szyby w mgle mokną,  
 I światła szarego blask sączy się senny...  
 O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny.

4. Выбар асобы і творчасці беларускай паэтыкі Яўгеніі Янішчыц для супастаўлення з мастацкімі прынцыпамі і даробкам вышэйпамянёных аўтараў не толькі не зусім дзіўны, але і перспектыўны ў плане рэалізацыі антытэзы як найбольш плённага (і, на жаль, часта павярхоўнага) метаду даследавання. Народжаная ў 1948 г. на Піншчыне, Я. Янішчыц, як вядома, самачынна трагічна скончыла свой нядоўгі жыццёвы шлях у мінскай Серабранцы. Адзінота яе – не толькі адвечная самотнасць Паэта, але і доўгі, бесперапынны сум маладой прыгожай жанчыны, вымушанай адной гадаваць сына, які (сум) з асаблівай сілай гучыць у зборніках “Ясельда”, “Пара любові і жалю”, “На берэзе пляча”. Гэта матыў людскага, а не касмічнага неразумення цябе іншымі асабліва пранізліва гучыць у вершах “Удовін дождж”, “Боль перасіліў немату”, “Непрыручаная птушка”. Генетычная роднасць з фальклорам не толькі адчуваецца, але нават кідаецца ў вочы ў назве кнігі паэзіі “Каліна зімы” і ў вершы “Баюся я нявыказаных слоў”, у якіх жаночы драматычны лёс панаароднаму асацыіруецца з вобразам зацярушанай зімовым шэранем каліны і запозненай восенню квітнеючай яблыні.

5. Своеасабліваю семантычную і мастацкую парадыгму твораў заяўленай праблематыкі ў беларускім фальклоры найперш складаюць сіроцкія, вясельныя сіроцкія, удовіны, любоўныя, восеньскія песні. Найбольш распаўсюджаныя ва

ўсіх рэгіёнах краіны песні пра долю жанчыны. Адзначым, што інтанацыі мужчынскай скаргі на свой няўдалы, несчаслівы лёс гучаць толькі зрэдчас, пераважна ў баладах і любоўных песнях. Узоры традыцыйнай і, як заўсёды, яскравай народнай паэтыкі (з яе вызначальнымі кампанентамі фонікі, сінтаксісу, лексікі) займаюць прыкметнае месца ў зорніку пад рэдакцыяй Н. Гілевіча “Песні сямі вёсак”. Жаночае сэрца тужыць па радзіме, па каханым, па памерлых бацьках, пакутуе ў чужой старане ў песнях “Аддаў мяне мой татачка”, “А на гары ялушачка”, “А ў бары, у бары зязюлька кукуе”, “А што гэта за свет настаў” і інш. Варта падкрэсліць, што матыў самотнасці мае ў творах досыць шырокую меладычную амплітуду: ад ад журботнага піянісіма да магутнага фортэ, а ў ансамблевых спевах і да крэшчэнда.

б. Паводле В. Шклоўскага, “паданне гаворыць, што Чынгісхан, калі прыйшоў на вялікі сход і не знайшоў адразу цвіка, каб павесіць лук, павесіў лук на прамень святла” [1, с. 319].

Не заўсёды і чалавек знаходзіць такі цвік, каб зачапіць за яго свае сум-жальбу, адзіноту. І тады ён вешае іх на сваеасаблівы выратавальны сонечны праменьчык – слова і песню. А не адчайна і бессэнсоўна гуляе ў мячык са стогам сена.

#### Літаратура

1. Шкловский В. О теории прозы / В. Шкловский. – М.: Сов. писатель, 1983.

Студзенка Т. С. (Мінск)

### ТЭМА ЗЯМЛІ Ў ПАЭЗІІ ЯНКІ КУПАЛЫ І «ГЕАСОФІІ» МАРЦІНА ХАЙДЭГЕРА

Тэма і праблема зямлі – тое, на чым сцвярджае сябе беларуская літаратура і, такім чынам, вельмі перспектыўны напрамак даследавання. Так, гэта тэма можа служыць асновай параўнальнага разгляду творчасці Я. Купалы і Я. Коласа – разгляду, патрэба ў якім паступова наспела. Не раз даводзілася чуць меркаванне спецыялістаў-літаратуразнаўцаў: Я. Колас быццам шмат прасцей за Я. Купалу, таму нават дзіўна, што постаці іх заўсёды побач. Іншы варыянт «параўнання»: Я. Колас – той безумоўна «свой», увасабленне нацыянальнай душы; Я. Купала ж нібы не ад гэтага свету, ёсць у ім нешта «дэманічнае» [1, с. 15]. Тэма зямлі, першаасноўная ў творчасці абодвух класікаў, – тое, на чым можа грунтавацца карэктнае і сур’ёзнае даследаванне.

Зямля – перспектыўны ракурс і адносна іншакультурнай спадчыны: ва ўсіх літаратурах прысутнічае тэма зямлі, асабліва – на стадыі фарміравання і замацавання нацыянальнага феномена. Даць ёй канцэптuallyны досвед на

матэрыяле беларускай літаратуры, прыцягнуўшы ў якасці кампаратыва адпаведны сусветны вопыт, – значыць падзяліцца з сусветам вопытам сваім.

Падзяліцца, безумоўна, ёсць чым, бо на няплодным «пяску» і пры яго нястачы болей матываў думаць пра зямлю, чым на неабсяжных «чарназёмах»: такая зямля *прымушае* штодзённа адчуваць яе як частку сябе – праз клопат, жаль і боль; «каласок плача» – чалавек шкадуе. Неўладкаваны быт таксама гоніць за сцены хаты адчуць-зразумець прастор неба і зямлі: «Як я полем іду, гнецца колас ка мне... / Як я ў хатку ўвайду, мяне штосьці гняце...» [2, т. 2, с. 88]. Гэта – асабісты, індывідуальны ўзровень; на ўзроўні калектыўным дбаць пра зямлю на пачатку XX ст. вымушала пагроза скасавання ўвогуле статусу зямлі беларускай, небяспека яе «выслізгвання» з рэальнасці, пераўтварэння ва ўскраіну заходніх і ўсходніх земляў. Так праз сацыяльны і палітычны бакі «зямельнага пытання» прабліскае яго экзістэнцыяльная сутнасць: зямля таго ці іншага краю, хоць сабе і «пясок», – сімвал краю, сведчанне яго рэальнасці. І ў больш вузкім сэнсе: мая зямля (не абавязкова ўласнасць, але зямля, якую я *заўважаю* і з якой сябе ідэнтыфіцырую) – мае апірышча, падстава рэальнасці майго быцця ў адрозненне ад існавання.

Амаль тоесная адпаведнасць зямлі і краю, зямлі і асобы – аснова «геасофіі» М. Хайдэгера [3]. Па думцы мысляра, зямля таксама адпаведнасць Боскаму пачатку, калі прыняць пад увагу Боскае наканаванне чалавеку – *быць*. Перад намі адзіны ў гісторыі культуры вопыт філасофскай тэматызацыі феномена зямлі. У шэрагу прац нямецкага філосафа [4], [5], [6] прасочваецца спроба акрэсліць яго сэнсы; найбольш паказальныя ў гэтым рэчышчы «Тлумачэнні да паэзіі Гельдэрліна» [7]. Такой «справы думкі» вымагала нацысцкая прафанацыя «глебы», лозунгавае апеляванне да «мутер-эрдэ» і «фатэрлянду» (бачым, што не толькі паэтычнаму разуменню зямлі спрыяе яе гора).

Шэраг нібы «цёмных» сэнсаў некаторых Купалавых вершаў, або тых, на якія традыцыйна не звярталася ўвагі, становяцца больш празрыстымі ў кантэксце «геасофіі» Хайдэгера, і наадварот: хайдэгераўская думка, якую таксама часта лічаць «цёмнай» і «цёмнай», быццам ажывае, калі ілюстравецца яе Купалавым словам пра тое ж самае, пра зямлю як феномен ідэнтычнасці. Так, Купалавым – і Коласавым словам пра «зямлю–аснову», але гэта – наступны мысліцельны крок. Зямля – «аснова», «грунт», падстава ўгрунтавання, трываласці таму, што яна – працяг(ласць) асобы, якая такім чынам нібы распасцірае сябе ў свеце, выходзіць на свет і ў свет.

Тэма зямлі, у больш вузкім сэнсе – роднай зямлі як адпаведнасці сабе, безумоўна *Свайго* падаецца Купалай надзвычай асцярожна і разам з тым шматбакова, што дае падставы казаць аб прынцыповай інтэрпрэтацыі, якая ўрэшце паўстане амаль фундаментальнай. На першы погляд, здаецца, усё проста: тэма роднай зямлі, Бацькаўшчыны, зусім бясхітрасна гучыць у вершах, падобных наступнаму:

*Не шукай ты шчасця, долі  
 На чужым далёкім полі <...>  
 .....  
 Ты ўсё знойдзеш гэта блізка,  
 Як знаходзіць лес вятрыска,  
 Толькі ў сэрца глянь сваё ты <...>  
 Знойдзеш Бацькаўшчыну блізка.  
 («Не шукай» [2, т. 3, с. 162-163]).*

Між тым у спадчыне паэта мы знойдзем таксама верш на амаль «процілеглую» тэму – «Шчасце» (1908–1910). Малады здольны хлопец Янка, любы сын бацькоў і ўлюбёнец дзяўчат, раптам пачынае «глядзеці крыва на хаціну, на ніву» і ўрэшце цягнецца «ў край нязнаны» «шукаць лепшай долі». Праз «лет дзесятак» надзвычай мілым прыгадваецца яму родны кут: «З нізкай прызбай хацінка, шнур з вясёлай збажынкай...». З песняй падаецца Янка на радзіму, цешучы сябе і ўспамінамі, і планами на будучыню: «...І на вузкіх на гонях пры сваіх валах, конях / Ой, шмат можна чаго даказаці!...». Дом свой Янка застае асірацелым: бацька памёр, маці жабруе; заплакаў «блудны сын» і з гора запіў. «Цяпер думай, што воля – вінен Янка ці доля? / Дзе тут шчасце – за хатай ці ў хаце?..» («Шчасце» [2, т. 2, с. 207–211]). Апошнія працытаваныя радкі – пытанне аўтара і сабе, і чытачу: ці сапраўды лепш было б Янку сядзець дома і «шукаць Бацькаўшчыну блізка»?..

Пошук адказу на гэтае пытанне зафіксаваны яшчэ ў адным вершы Купалы – «Чараўнік» з падзагалоўкам «Забытая казка» (1912): тром братам Чараўнік прызначае тры пуціны: на ўсход, на захад і – трэцяму – заставацца ў сваіх мясцінах: «...Трэці, смоўжам прыліпшы да трэцяй пуціны, / Чэзне чэрвем на службе ў напасці: / Уздыхае, чакае збаўленчай дзяніны, / Не дае, што не мае, раскрасці». Змучыўшыся, як і браты, трэці брат моліць Судзьбіну зняць наканаванне злога Чараўніка. Судзьбіна ўнушае «не даваць надта веры сну-траве», але што моцы змагацца з неспрыяльным Сёння «загаворамі» сівога Ўчора. І гэта «сумленна», па прынцыпе «застаў дурня маліцца...», выконваецца трэцім братам:

*Зводам браў-сунімаў крыўдадзейнага змея,  
 Трос заломам, як сівер мятліцай;  
 Сховы новыя ўзносіў паміж сухавеяў  
 І пускаў к ім старыя крыніцы.*

*Гнаў крыніцы, піў з іх і ў іх затаніўся...  
 На былым даў былому ўзрастаці;  
 Склеп нямы, дзе ляжаў чараўнік, адчыніўся, –  
 Свет нанова стаў новых чакаці...*

Навідавоку дурная бясконцасць: можна прадбачыць, што зараз Чараўнік арыентуе ў тым жа рэчышчы іншага «спадкаемцу» і г. д.



...Кожны край, што дачэсна завецца забраным,  
Гэткіх казак забытых шмат знае.  
(«Чараўнік» [2, т. 3, с. 57-63]).

Загадкавы і быццам супярэчлівы адносна іншых твораў Купалы і айчыннай літаратуры ўвогуле, верш «Чараўнік» набывае б'ольшую празрыстасць, калі ўзгадаць побач адзін з найбольш славурых гімнаў Ф. Гельдэрліна «Рэйн»; М. Хайдэгер звярнуўся да яго ў 1934 г., каб нагадаць, што насамрэч ёсць вернасць «фатэрлянд». У гімне атаясамлены паняцці *плынь – народ, выток – карані* і тым падкрэслена, што ў сваім рэчышчы і ў сваіх граніцах народжанае вытокама сапраўды існуе ў ахове і бяспецы («У горне такім чысціня / Будзе выкавана...»). Безумоўна і тое, што вернасць вытоку ёсць умова быцця творчага, быцця-ажыццяўлення. Але ж існуе сустрэчная небяспека, калі дбанне пра ўласнае быццё і ажыццяўленне пры ўласным апірышчы мае месца як фанабэрлівая адданасць («вернасць») вытоку. Верш і каментарый да яго вызначаюць гэта як здраду сабе і ўрэшце як паразу: *плынь – рака – не можа стаць вытокама*. Калі *плынь (быццё народа) імкнецца адыйсці ад наканаванага шляху і вярнуцца «назад у выток», ён страчвае сваю моц, дадзеную як моц здзяйснення ў свеце: «...І паглыне смута / Дзень чалавечы, перад тым як забудзецца / Гэта племя на выток свой...»* [8, с. 236–237; цыт. паводле рус. пер. В. Мікушэвіча]. Ці не пра тое ў Купалавым «Чараўніку»: *нерэфліксіўная, фанатычная адданасць «крыніцам» («Гнаў крыніцы, піў з іх і ў іх затапіўся...») вядзе да страты «крыніц» гэтаксама, як свядомая здрада ім.*

У Гельдэрліна ёсць творы, амаль цалкам адпаведныя і вершу Купалы пра вопыт «блуднага Янкі»: «Вяртанне на радзіму / Родзічам» (*Heimkunft / An die Verwandten, 1801*) і «Успамін» (*Andenken, 1803-1804*). Сувязь іх і змест магчыма перадаць, апелюючы да загалоўкаў: каб вярнуцца на радзіму, трэба яе пакінуць; пакінуўшы радзіму, захоўваюць успамін аб ёй; пасля вяртання памятаюць і пра чужыну. Вандраванне па свеце, якое ёсць патэнцыяльная магчымасць вярнуцца, і вяртанне як свядомы зыход з чужыны Хайдэгер абагульняе ў «законе набывання роднага», законе гістарычнага быцця: «Веданне <гэтага> закона вымагае толькі таго, каб спачатку можна забывацца на радзіму і вандраваць ў чужыне: «Бо не дома знаходзіцца дух / у зыхода, не ў вытока...»» [7, с. 274–275]. Гістарычны «закон набывання роднага», адлюстраваны ў Гельдэрліна, мысляр выводзіць з «прынцыпа безумоўнай суб'ектыўнасці... Шэлінга і Гегеля, згодна <з якім> быццё духа як ён ёсць... патрабуе вяртання да самога сябе, г. зн. перад усім – быцця за межамі ўласнага <асяроддзя>» [7, с. 188–189].

Паспрабуем суаднесці ўсё працытаванае з хайдэгераўскай канцэпцыяй «чацверычнасці» быцця, якое складаецца з боскага і чалавечага, зямнога і нябёснага пачаткаў (*Gefiert*, рус. *Четверица*). Гармонія іх у кожным канкрэтным вопыце ёсць падстава гарманічнасці быцця ўвогуле: «Расці значыць... толькі тады, калі чалавек аднолькава і па-сапраўднаму гатовы здзейсніць волю вышэйшых нябёсаў... і берагчыся пад аховай зямлі, якая яго на сабе носіць» [5, с. 239], – менавіта так чалавек сцвяржае сваю чалавечнасць,

адпаведную «вобразу і падабенству» Боскаму. Няўрымслівасць, якая гоніць за родныя межы, – ад пачатку «нябёснага», намер «знайсці Бацькаўшчыну блізка» – ад «зямнога»; адно неаддзельнае ад другога, інакш нас напаткае доля «трэцяга брата» («Чараўнік») або небаракі Янкі («Шчасце»). Апошні *па чарзе* імкнуўся да «нябёснага» і «зямнога», але ж тое і іншае павінна перажывацца побач, разам («аднолькава і па-сапраўднаму», кажа Хайдэгер). Як – магчыма, гэта і ёсць асноўнае пытанне філасофіі.

Нарэшце, некалькі напрамкаў перспектываўнага разгляду творчасці Я. Купалы і Я. Коласа ў дачыненні да тэмы зямлі. Сапраўды, б'ольшая протасць, «б'ясхітраснасць» Коласавых твораў відавочная; але хіба «прасцей» значыць «б'ядней»? «Прасцей» тут значыць «інакш»: калі ў Купалы напавярхне *экзистэнцыяльнае перажыванне* гора зямлі беларускай, то ў Коласа зафіксавана знешняе быццё гэтай зямлі (яе вобраз, воблік, подых, краскі) і адпаведнае *перажыванне-бачанне*. Зафіксавана надзвычай выразна; такой знешняй выразнасці мы амаль не знойдзем у напружанай думкай паэзіі Купалы. Абодва класікі дапаўняюць адзін аднаго: Коласава адчуванне-бачанне папярэднічае адчуванню-мысленню Купалы і наадварот; намаляваны вобраз – тое, на чым узрасце (ужо ў абодвух пісьменнікаў) асэнсаваны ўніверсум быцця на зямлі. Да таго ж увасоблена рэальнасць зямлі беларускай (усе гэтыя «аднастайныя» малюнкi з хатамі, палямі, межамі, лясамі...) нібы бароніць зямлю ад «выслізгвання» – як з геапалітычнай прасторы, так і з сэрца беларуса.

Дарэчы, і Купале даводзіцца часам «ілюстраваць» Коласа. Асабліва адметны ў гэтым плане верш «Беззямельныя» (1906–1910), свайго кшталту «нататкі на палях» «Новай зямлі»: тут зафіксаваны анталагічныя, у дапаўненне да сацыяльных, умовы беззямелля: адзінота ў свеце («Жывём, забытыя людзьмі...») і разам з тым адчужанасць ад такога ж беззямельнага сабрата («Жывём, рассыпаўшысь па свеце...»), адчужанасць ад прыроднага пачатку («Не нам вясна цвіце, п'яе...» [2, т. 2, с. 159–160]).

Надзвычай важная тэма для параўнальнага разгляду – намер абодвух класікаў стварыць універсальны тэкст пра зямлю ў паэмах «Яна і Я» (1912) і «Новая зямля» (1923). Універсальнасць – у суаднесенасці жыцця зямлі і жыцця чалавека, што больш уласціва Купалаваму твору (нездарма паэма «Яна і Я» спачатку мела загаловак «Паэма зямлі і жыцця»). Што да «Новай зямлі», дзе, дарэчы, таксама прысутнічае адзначаны матыў, то яе прыярытэтная універсальнасць – заўважанне бездані сэнсаў быцця на зямлі, сэнсаў, значных на індывідуальным, нацыянальным і гістарычным узроўнях [9]. Гэта агульная рыса ўсіх таленавітых твораў «пра зямлю», шматслойных па сутнасці адпаведна глыбіні паняцця «зямля».

#### Літаратура

1. Санюк Дз. Рэлігійная амбівалентнасць творчасці Я. Купалы // Роднае слова. 2000. № 11. С. 15–17.
2. Купала Я. Поўны збор тв.: у 9 т. Мінск, 1996–1999.

3. Студенко Т. С. Тема земли и герменевтика подлинности в философии Мартина Хайдеггера // Философия и социальные науки. 2008. № 4. С. 3–7.
4. Хайдеггер М. Исток художественного творения // Работы и размышления разных лет / Сост., пер., вступ. статья, примеч. А. В. Михайлова. М., 1993. С. 47–119.
5. Хайдеггер М. Просёлок // Работы и размышления разных лет. С. 238–241.
6. Хайдеггер М. Вещь // Время и бытие: Статьи и выступления / Пер., предисл., коммент. В. В. Библихина. М., 1993. С. 316–326.
7. Хайдеггер М. Разъяснения к поэзии Гёльдерлина / Пер. с нем. Г. Б. Ноткина. СПб., 2003.
8. Гёльдерлин Ф. Избранная лирика. Кишинев, 1997.
9. Студзенка Т. С. «Новая зямля» Я. Коласа і «Чатыры Евангеллі» Э. Заля: міфадыялектыка твораў // Весці Бел. дзярж. пед. ун-та. Сер. 1. №. 4. 2008.

**Чмаравя М. І. (Магілёў)**

## **РЭЦЭПЦЫЯ ЧЭХІЎ Ў БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ЛІТАРАТУРЫ**

Вядома, што літаратурныя кантакты адбываюцца на шматлікіх узроўнях і маюць самыя разнастайныя формы. Сярод іх значнае месца займаюць нарысы аб вандроўках або мастацкае ўспрыняцце іншаземных краін і народаў. Практычна не заўважанай у беларускім літаратуразнаўстве застаецца беларуская мастацкая рэцэпцыя Чэхіі і чэхаў – народа, культурныя і літаратурныя ўзаемасувязі з якім маюць цікавы і рознабаковы характар. На цікавасць і перспектывынасць даследавання гэтай навуковай праблемы звяртала ўвагу вядомая даследчыца чэшскай літаратуры І. В. Шаблоўская [1, с. 39 – 46].

Беларускае Адраджэнне пачатку ХХ стагоддзя, нацыянальная літаратура гэтага часу шукалі падтрымкі ў іншых славянскіх народаў. Пра гэта сведчаць станоўчыя водгукі ў Чэхіі на з’яўленне першых беларускіх газет, твораў Цёткі, Я. Купалы і Я. Коласа, пераклады іх вершаў на чэшскую мову А. Чэрным [2, с. 116 – 122]. Разам з тым, аналіз публікацый у «Нашай ніве» сведчыць пра тое, што беларусы надзвычай цікавіліся культурай іншых славянскіх народаў. Дасягненні чэхаў у справе адраджэння роднай мовы і культуры, узровень нацыянальнай свядомасці і грамадзянскай адказнасці ўспрымаліся як прыклад для Беларусі. Вось што адзначаў у 1909 г. В. Ластоўскі з нагоды адозвы бургамістра Прагі да чэшскага грамадства скласці на чэшскія нацыянальныя школы грошы: «І... чэхі сложаць. <...> Чэхі – народ светлы, народ свядомы, каторы разумее, што справа грамадская, справа нацыянальная – гэта таксама справа і кожнага грамадзяніна. Кожнага чэха паасобку. А ў нас доўгае

паднявольнае жыццё асляпіла народ, адабрала ў яго характар, цвёрдасць, гордасць нацыянальную, <...> скалечыла ягоную душу» [3, с. 237]. Падобны погляд на Чэхаславакію выказваў таксама М. Багдановіч у артыкуле «Братыя чехи». Робячы экскурс у гісторыю чэшскага народа і вынікаў яго адраджэнскага руху, Ядвігін Ш. заклікае беларусаў у пачатку XX ст. вучыцца ў чэхаў «іх вытрываласці і тых спосабаў, якія яны ўжываюць цяпер для самаабароны ад няпрошаных апекуноў» [4, с. 298].

Я. Колас першы ў беларускай літаратуры стварыў вобраз чэха ў сваёй паэме «На шляхах волі». Народны паэт малюе вобраз афіцэра Яна Крочыка са шчырай сімпатыяй як прадстаўніка братняга славянскага народа. Настаўнік Крочык «шануе людскасці правы, не злоўжывае правам сілы» (тут і далей падкрэслена намі – М. Ч.) [5, с. 330] нават тады, калі ў складзе захопніцкай аўстрыйскай арміі ўступае на Валынь, дзе жывуць героі паэмы. Крочык сам гаворыць пра сябе: «Я шанаваць людзей прывык, // я не гвалтоўнік, не насільнік, // я – славянін і ваш прыхільнік» [5, с. 335]. І людзі, якіх спачатку палохае варожы мундзір Крочака, разумеюць, што «ён не вораг славянину, бо ён таксама славянін», што «вельмі штучны іх раздор, <...> у мас працоўных з Віслы, Сожа, // з Уральскіх і Карпатскіх гор» [5, с. 336]. Я. Колас у вобразе Крочыка падкрэслівае тыповыя, а разам з тым істотныя рысы ў ментальнасці чэхаў – павагу да правоў чалавека, дэмакратызм, вернасць ідэі славянскага адзінства, якая асабліва актуальна гучала ў час сусветных войнаў.

Па дарозе на Сусветны кангрэс абароны культуры ў 1935 г. Народны паэт з захапленнем пісаў, што «з усіх краін, якія праехалі мы па дарозе ў Парыж, найлепшае ўражанне пакідае Чэхаславакія» [6, с. 79]. Эканамічны рост незалежнай славянскай дзяржавы, дасягненні ў культурным будаўніцтве ўспрымаліся Я. Коласам як прыклад для Беларусі. Падобны погляд на Чэхаславакію падзяляў і Я. Купала, які тройчы наведаў гэтую краіну. Павага Я. Коласа да Чэхіі, на наш погляд, выявілася і ў перакладзе на беларускую мову вядомай паэмы Т. Шаўчэнкі «Ерытык», прысвечанай чэшскаму гісторыку і славісту П. Шафарыку, а таксама Я. Гусу. Пераклад паэмы «Ерытык» упершыню быў апублікаваны Я. Коласам у 1939 годзе і гучаў надзвычай надзённа, бо Чэхаславакія зноў перажывала драму нямецкай акупацыі.

Паэтычны вобраз «сэрца» Чэхіі, яе сталіцы – Прагі, першай у беларускай літаратуры стварыла Л. Геніюш. Мастачка слова адлюстравала незвычайную прыгажосць гэтага магічнага горада, які даў ёй прытулак на доўгія гады. Л. Геніюш асабліва захапляецца горадам увечары і ўначы, калі ў цішы лепей можна засяродзіцца, разгледзець яго прыгажосць. Наймілейшы пейзаж – Влтава і выгляд на Градчаны. Незвычайную прыгажосць вячэрняй чэшскай сталіцы стварае паэтка ў вершы «Вечар над Прагаю». Л. Геніюш дакладна заўважае, што Прага імглістая, туманная, і гэтая акалічнасць надае гораду своеасаблівую афарбоўку. Імглістасць вельмі характэрна раніцою і ўвечары, калі места выглядае заспаным або як бы знаходзіцца ў дрымоце, а дамы нібы «ў хмары

плывуць туманнімі стрэхамі», «вежамі ў неба ўпіраюцца сіняе». Вобразны малюнак Прагі ў Л. Геніюш лёгкі, празрысты, нібы створаны з паветра. Белыя клубы дыму пакрываюць горад, быццам вэлюмам, ствараючы непаўторны воблік. Падобная мастацкая рэцэпцыя Л. Геніюш яднаецца з паэтычнай рэцэпцыяй Прагі выдатных чэшскіх пісьменнікаў.

Чэшскія майстры слова ўспрымаюць Прагу больш інтымна. І гэта натуральна, бо з гэтым месцам часта звязаны іх асабісты лёс. Але ж беларускую і чэшскую рэцэпцыю яднае галоўнае – апяванне Прагі як цуда, як старажытнай казкі, як чароўнага сну. Для Л. Геніюш Прага – гэта сівая мінуўшчына, са старажытнымі будынкамі, якія пад пяром беларускай паэтыкі адухаўляюцца і набываюць вобраз вартаўнікоў. Незлічоныя вежы ў горадзе нагадваюць паэтычныя людскія рукі, узнятыя ўгару падчас малітвы. Прыгожая архітэктура горада была тымі лекамі, з дапамогай якіх можна было пазбавіцца ад настальгіі. Часцей за ўсё старажытныя гатычныя вежы, што цягнуцца ў неба, Л. Геніюш успрымае як «нашы стройныя таполі», паэтка нібы злучае Влтаву і Нёман. Прыгажосць краявідаў у Празе яна параўноўвае з роднымі, блізкімі яе сэрцу, беларускімі пейзажамі. Як «тапалёвую готыку» – менавіта так праз нацыянальнае светабачанне ўспрымае Л. Геніюш Прагу. Акрамя таго, беларуская паэтка адчувае даўнасць гістарычных і культурных повязяў нашых народаў. Л. Геніюш удзячна Чэхіі за кожнага беларускага сына і жадае быць пераемніцай справы ў імя Беларусі, наследуючы заветы яе славітага земляка Ф. Скарыны.

Працяглае знаходжанне ў Чэхіі дазволіць беларускай паэтыцы пазней даць у сваёй «Сповідзі» трапныя, крытычныя, далёка не адназначныя назіранні адносна асэнсавання самасвядомасці беларуса як славяніна ва ўзаемаадносінах з прадстаўнікамі іншых славянскіх народаў, у прыватнасці чэшскага. Разам з тым, блізкае знаёмства з чэхамі дапамагло Л. Геніюш убачыць сапраўдныя вартасці свайго народа: «У Чэхах я адразу адчула вельмі нямілую з’яву – там выразна не любілі т. зв. чужынцаў» [7, с. 244], «культура, якую я вынесла са свайго дому, нічуць не ўступала хвалёнай еўрапейскай. <...> народ наш не быў горшы ні ў чым за іх. <...> Вось каб нам даць такую самастойнасць, як маюць яны, і мы ўмелі б працаваць для сябе не горай за іх, бо й нашы людзі талковыя» [7, с. 244]. «Наогул, чэхі – гэта былі такія славяне, аб якіх мне ніколі не снілася. Славянства яны разглядалі не як расу, а як роднае па крыві брацтва з любоўю й вялікай надзеяй на яго ў будучыні. На граніцах славянства здарзілася такая аж маліцвенная адданасць яму, аб якой, напрыклад, ніколі не думалі палякі, асабліва ў адносінах да нас» [7, с. 244],. «...» усё мне тут было новым, але не лепшым, чымсьці ў нас. <...>. Яны маглі плакаць, калі птушанятка ўпала з гнязда, і спакойна праходзіць міма чалавека ў бядзе. <...> кожным трэцім словам у гутарцы іхняй была «коруна». Тут не верылі так моцна ў Бога, як у маім краі, <...> здавалася мне, што ў нас сумленне, ахвярнасць, праўда ў адносінах да людзей куды вышэйшыя» [7, с. 245].

М. Танк, наведаўшы сталіцу Чэхаславакіі пасля вайны, таксама ўбачыў Прагу праз вобразы, якія адлюстроўваюць беларускую стыхію: «Яшчэ відаць

здалёк Градчан // гатыцкі лес святога Віта» [8, с. 65]. Сімвал Чэхіі – Прагу, яе візітоўку – Карлаў мост Максім Танк успрымае ў вобразным і рэальным свеце як злучыва паміж «небам з і зямлёй», «між песнямі старой і новай».

Услед за Л. Геніюш і Р. Барадуліну пазней уявіцца знешні воблік Прагі не інакш, як «тапалёвая готыка». Менавіта так называецца цыкл ягоных вершаў, які з’явіўся пасля наведвання Чэхаславакіі (1982). Беларускі паэт спявае гімн старажытным каменням, якія трымаюць на балючых плячах прышлыя вякі («Маленне камянёў»), блукае па знакамітай Златай вуліцы, па-свойму асэнсоўваючы яе назву («Залатая душа»), шукае Скарынавы сляды і праменні яго сонца на вежах. Варта звярнуць увагу на цікавы момант. Пачатак верша «Зноў Прага з пальцамі дажджу» Р. Барадуліна мае перазовы з вершам чэшскага паэта-авангардыста В. Незвала, які ў 1936 г. выдаў зборнік пад назвай «Praha z prsty dešte» («Прага з пальцаў дажджу»). Гэта сведчанне таго, што Р. Барадулін быў знаёмы з асобнымі творами чэшскай літаратуры, а таксама з уласна чэшскай рэцэпцыяй Прагі і Чэхіі.

Уважлівыя назіранні беларускага паэта над чэшскай сталіцай дапамагаюць яму трапіць заўважыць, што гэта горад не толькі высокіх дахаў, але яшчэ і кошкак. У вершы «Вечаровае развітанне» Р. Барадулін падкрэслівае, што кот у Празе сімвалізуе дух сярэднявечча, своеасаблівы і нязменны атрыбут гэтага месца. Рэцэпцыя беларускага паэта супадае з успрыняццем Прагі Я. Сейферта, шчырага і адданага аматара свайго горада, які таксама назваў яго «месцам стрэх і кошкак» («Вечар у семінарскім садзе»). Звыклія ўяўленні аб Чэхіі як краіне гатычных вежаў і шматлікіх іншых помнікаў самых розных стыляў узбагачаюцца своеасаблівым мастацкім успрыняццем Р. Барадуліна. У параўнанні з чэшскімі мастакамі слова, якія «афарбоўваюць» Прагу ў спакойныя, стрыманыя колеры – белы, блакітны, попелыны, Р. Барадуліну гэты горад здаецца незвычайна яркім, як «святочная паштоўка». Беларускі паэт пашырае паэтычнае ўяўленне пра «вастрастрэшную» Чэхію, ствараючы ўласныя арыгінальныя метафары (край, дзе «рабіны-дамы тлеюць «полымнаверхія»). Р. Барадулін прыслухоўваецца да гукаў і слоў чэшскай мовы, выяўляючы яе глыбінную сутнасць, у якой, па слушным выразе паэта, «першаславянствам пахне фраза неперакладаемая» [9, с. 303]. Народны паэт Беларусі асабліва звяртае ўвагу на славянскую сутнасць Чэхіі ўвогуле, дзе, нягледзячы на іншаземную культурную экспансію, «Сусед прыцішыць не паспеў // славянскі голас, вочы, рукі» [9, с. 306]. Чэшскі край аб’ядноўваецца з Беларуссю не толькі славянскім каранем, але і канкрэтнымі трагічнымі старонкамі з нядаўняй гісторыі. Вершы беларускага паэта пра чэшскую Хатынь – вёску Лідзіцэ, канцлагер у Тэрэзіне – яскравае таму пацверджанне.

Не менш цікавы матэрыял для асэнсавання асаблівасці ўспрыняцця Чэхіі (і асабліва Прагі) даюць раман-эсэ А. Лойкі «Францыск Скарына, або Сонца Маладзіковае», паэзія Л. Дранько-Майсюка, С. Панізніка і інш.

Беларускі вобраз Чэхіі – адметны. У ім не толькі ўлюблёнасць у старажытную гісторыю Чэхіі, яе народ, але і падкрэсліванне сугучнасці лёсаў

абодвух народаў, намаганне ўбачыць прыклад для пераймання, нарэшце – вера ў свае магчымасці. Пры ўсім гэтым трэба адзначыць, што беларускую рэцэпцыю Чэхіі і чэхаў яднае тое, што, незалежна ад краіны і мовы, чужое заўсёды спасцігаецца і выяўляецца праз прызму любові да роднага краю, праз спецыфічнае беларускае ўспрыняцце, праз асэнсаванне свайго месца сярод славянскіх народаў.

#### Літаратура

1. Шаблоўская І. В. Сусветная літаратура ў беларускай прасторы: Рэцэпцыя. Тыпалогія. Кантакты. Мінск, 2007.
2. Чмаравя М. Шляхі ўзаемнага пазнання: беларуская літаратура ў Чэхаславакіі (1920 – 1945). Магілёў, 2004.
3. Ластоўскі В. [З нашага жыцці] / В. Ластоўскі. Выбраныя творы / Уклад., прадмова і каментарыі Я. Янушкевіча. Мінск, 1977.
4. Ядвігін Ш. В. Марцінкевіч у практычным жыцці // Ядвігін Ш. Выбраныя творы. Мінск, 1976.
5. Колас Я. На шляхах волі // Колас Я. Збор твораў: у 14 т. Т.10. Мінск, 1976.
6. Колас Я. Падарожжа ў Парыж // Колас Я. Збор твораў: у 12 т. Т. XI. Мінск, 1964.
7. Геніюш Л. Выбраныя творы. Мінск, 2000.
8. Танк М. Збор твораў: у 6 т. Т.2: Вершы і паэмы. 1945 – 1954. Мінск, 1978.
9. Барадулін Р. Выбраныя творы: у 2 т. Т.2: Вершы, паэмы, радкі дарог. Мінск, 1984.

**Рашэтнікава Н. Б. (Мінск)**

### **РАЗВІЦЦЁ ЖАНРАЎ ПРОЗЫ Ў ЧЭШСКОЙ І БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРАХ XIX СТАГОДДЗЯ**

У гісторыі літаратуры двух славянскіх народаў, чэшскага і беларускага, XIX стагоддзе – гэта час станаўлення і развіцця. Як засведчыў вядомы чэшскі літаратуразнавец Алеш Гаман, чэшскае прыгожае пісьменства ў вызначаны перыяд пазбавілася правінцыялізму і стала ўдзельнічаць у еўрапейскім літаратурным працэсе як паўнаўважаны партнёр [1, с. 347]. Неабходна адзначыць, што прыкладна такую ж думку выказаў у прадмове да паэтычнага зборніка «Дудка беларуская» выдатны беларускі паэт Францішак Багушэвіч: «Харваты, Чэхі, Маларосы і другія пабратамцы нашыя... маюць па-свойску пісанья і друкаванья ксёнжачкі і газэты, і набожныя, і смешныя, і слёзныя, і гісторыйкі, і баячкі; і дзеткі іх чытаюць так, як і гавораць, а ў нас як бы захацеў

цыдулку ці да бацькі лісток напісаць па-свойму, дык, можа б, і ў сваёй вёсцы людзі казалі, што «піша па-мужыцку», і як дурня абсмяялі б» [2, с. 16].

За адносна невялікі прамежак часу чэшскія пісьменнікі стварылі мастацкія шэдэўры, што ўвайшлі ў «залаты фонд» нацыянальнай і сусветнай літаратуры, а самі мастакі слова сталі для сваіх суайчыннікаў больш, чым пісьменнікі, яны – выразнікі думак і спадзяванняў народа. Невыпадкова «залатое» стагоддзе ў гісторыі чэшскай літаратуры супадае з перыядам нацыянальнага адраджэння.

Своеасаблівасцю чэшскай літаратуры XIX стагоддзя з'яўляецца той факт, што мастакі слова з поспехам тварылі ў розных жанрах. Так, Ёзэф Кастан Тыл – паэт, празаік, драматург, «бацька чэшскага тэатра», публіцыст, Ян Нэруда – паэт, празаік, тэарэтык літаратуры, публіцыст і г. д. Магчыма таму чэшская проза ўжо ў 30-40-я гады XIX стагоддзя была прадстаўлена рознымі жанрамі, пачынаючы ад казкі і падання і завяршаючы раманам. У галіне прозы актыўна працавалі выдатныя пісьменнікі, гонар чэшскага прыгожага пісьменства. Дастаткова пералічыць прозвішчы: Ёзэф Кастан Тыл, Карэл Гінэк Маха, Карэл Ярамір Эрбэн, Бажэна Немцава, Ян Нэруда, Віцеземеў Галек, Святаплук Чэх, Алоіс Іржэк і іншыя.

Пры ўсёй жанравай і тэматычнай разнастайнасці чэшскай прозы XIX стагоддзя нескладана вызначыць вядучую ідэю, што «чырвонай ніццю» праходзіць праз усе асноўныя творы – гэта думка пра нацыянальнае адзінства народа, этнічнае, моўнае, гістарычнае, духоўнае. У чэшскім прыгожым пісьменстве можна вызначыць і цэнтральныя творы, якія заклалі нацыянальную традыцыю ў прозе. Гэта казкі-прыпавесці Карала Яраміра Эрбэна, «Бабуля» Бажэны Немцавай, падарожныя нататкі Карэла Гаўлічка Бароўскага «Карціны Расіі», «Маластранскія апавяданні» Яна Нэруды, трыпціх Юліуса Зэйера «Тры легенды пра ўкрыжаванне», раманета Якуба Арбэса, «Даўнія чэшскія легенды і паданні» Алоіса Іржэка.

Карэл Ярамір Эрбэн – навуковец, фалькларыст, паэт і празаік. Своеасаблівасць творчасці выдатнага творцы ў звароце да фальклору як да крыніцы народнай мудрасці. Эрбэн збіраў і апрацоўваў народныя песні і казкі, ствараў баллады і казкі, якія сёння ўспрымаюцца чэхамі як народныя. Неабходна падкрэсліць, што казкі Карэла Яраміра Эрбэна напісаны і для дзяцей і для дарослых. Гэта прыпавесці з глыбокім філасофскім сэнсам. Так, у казцы «Тры залатыя валаскі дзеда Усёведа» галоўны герой адгадвае загадкі, кожная з якіх раскрывае зло, што жыўе ў душы чалавека. Адну з такіх загадак загадвае кароль, у якога на яблыні зніклі маладзільныя яблыкі. «Калі іх з'ядаў той, хто ўжо клаўся ў труну, то станавіўся маладым і выглядаў, нібы юнак. Але ўжо дваццаць гадоў на яблыні няма аніводнага яблыка» [3, с. 79]. Адказ дзеда Усёведа наступны: «Пад яблыняй ляжыць змяя, якая адбірае ў яе сілы. Калі змяю заб'юць і яблыню перасадзяць, то будуць на ёй плады, як і раней» [3, с. 80]. Змяя ўвасабляе ў творы, як і ў чэшскай міфалогіі, пачуццё зайздрасці, якое знішчае чалавечае ў чалавеку, нараджае варожасць паміж людзьмі.



Аповесць Бажэны Немцавай «Бабуля» – гэта нацыянальны эпас чэшскага народа, дзе ўвасобіліся думкі і спадзяванні чэшскага народа, які ўсю сваю гісторыю змагаўся супраць іншаземнага рабства. У творы гучаць словы бабулі, звернутыя да ўнукаў, як завет: «Любіце чэшскую зямлю, як сваю родную маці, больш за ўсё на свеце, працуйце не пакладаючы рук, і прароцтвы, якіх вы так баіцеся, не спраўдзяцца» [3, с. 98]. Кніга Бажэны Немцавай нагадвае чэхам пра варожыя арміі, што разбуралі сцены замкаў, забівалі людзей і атручвалі ўсё жывое на сваім шляху, але народ знайшоў у сабе сілы ўзняцца на барацьбу і перамагчы. Нагадваючы чэшскаму народу пра цяжкае мінулае, пра праблемы дня сённяшняга, Бажэна Немцава засцерагала моладзь ад недаацэнкі нацыянальных традыцый, таму што гэта вядзе да разбурэння падмурка культуры народа.

Сапраўдным мастацкім шэдэўрам з’яўляецца трыпціх Юліуса Зэйера «Тры легенды пра ўкрыжаванне». Філасофскі глыбінны сэнс легенд не адразу асэнсоўваецца чытачом, бо аўтар шырока карыстаецца хрысціянскай сімволікай, іншасказаннем, звяртаецца да біблейскіх матываў. Пражская легенда «Інултус» апавядае пра самаахвярнасць і здрадніцтва, пра жорсткасць і міласэрнасць. Галоўны герой твора па-рознаму ўспрымаецца людзьмі. Таму аўтар называе яго Інултусам, гэта значыць падобным да Бога, а іншыя героі – Інултам, што значыць «ніхто». Такім чынам, імя героя сюжэтаўтваральнае, у ім заключана асноўная ідэя твора. Сімвалічна ў фінале гучаць словы беднага святара, які адказвае на пытанне італьянскага кардынала, чаму за труною жабрака ідзе столькі народа:

*– Не ведаю, але гэта быў чалавек, вызначаны Богам! Вы што не бачыце, што за труною крочыць цар Давід з арфаю ў руцэ, а за ім сам Збаўца з каронаю з цёрну на галаве? І ён нізка да зямлі нахіліўся* [3, с. 137].

Аднак аўтар лічыць, што чытач павінен глыбей асэнсаваць подзвіг Інултуса, таму ўдакладняе: «Што маглі бачыць гэтыя ганарыстыя, ап’яненыя ад фанабэрыі, пустой славай гэтага свету асляплёныя? Не, не для іх, а для няшчасных і пагарджаных, для няшчасных і прыгнечаных, для бедных і простых прыйшоў Хрыстос і заснаваў сваё царства, якое не мае нічога агульнага з тымі, у чых руках сіла і ўлада гэтага свету. Пра тых, хто з’яўляецца першымі сярод людзей, Бог не ведае, але заўсёды, калі яны плацяць за апошніх, то з’яўляецца Збаўца для таго, каб даць доўгачаканае выратаванне для змардаваных, паказаўшы ім свой славы ясны твар» [3, с. 137].

Жанр раманета ў чэшскай літаратуры распачаў Ян Нэруда, але найбольш поўнае адлюстраванне ён набыў у творчасці Якуба Арбэса. Раманета – твор сярэдняй эпічнай формы, да ста старонак, у якім сюжэт разгортваецца вакол таямнічай падзеі і вызначаецца напружанасцю [4, с. 53]. Якуб Арбэс захапляўся кнігамі амерыканскага пісьменніка Э. А. По, адсюль элементы містыкі і жудасныя сцэны ў яго творах. Так, у раманета «Шэравокі дэман» аповед засяроджваецца на таямнічым знікненні з могілак трупа памерлага дзіцяці,

замест якога знаходзяць ляльку. У далейшым тайна паступова раскрываецца, а разам з ёю шэраг загадкавых забойстваў.

Кніга «Даўнія чэшскія легенды і паданні» прынесла Алоісу Іржэку, вядомаму аўтару раманных цыклаў і гістарычных хронік, заслужаную папулярнасць у чытача і сапраўдную славу. У цыкле «легенды» з'яўляецца легенда пра прароцтвы Сібілы. Прароцтвы Сібілы прыгадваюцца і ў аповесці Бажэны Немцавай «Бабуля», прычым гэта адзін з ідэйных цэнтраў твора, таму лічым неабходным на ім спыніцца. Барунка, старэйшая з унукаў бабулі, апавядае: «Сібіла прадказала, што на чэшскую зямлю прыйдзе шмат гора, што магчымы вайна, голад, мор, а самае горшае пачнецца, калі бацька сына, сын бацьку, брат брата разумець не будуць. Вось тады адбудзецца страшнае, таму што чэшская зямля будзе разнесена на конскіх капытах» [3, с. 97]. Легенда Алоіса Іржэка дапаўняе тое, што ёсць у кнізе Бажэны Немцавай, і выказаная думка пацвярджаецца гістарычнымі рэаліямі, напрыклад, апісанне Бланіцкага бою, пасля якога «кожны вернецца дадому і будзе паміж людзьмі згода, любоў, усе будуць нібы адно сэрца: паны і звычайныя людзі» [3, с. 117].

Вышэйназваныя творы прыведзены з мэтай паказаць, як па-рознаму ў розных празаічных жанрах чэшскія пісьменнікі ўздымалі сцяг нацыянальнага адраджэння, бачачы ў творах прыгожага пісьменства моцны сродак уздзеяння на народ. Менавіта тое ж самае можна сказаць і пра выдатных мастакоў слова, якія ў XIX стагоддзі закладвалі падмурак нацыянальных традыцый у развіцці беларускай прозы.

Празаічныя жанры ў беларускай літаратуры не з'яўляюцца вызначальнымі, нягледзячы на тое, што ў першай палове XIX стагоддзя ўжо былі зроблены першапачатковыя крокі «ў асваенні апавядання, заснаванага на бытавым аспекце («Кручаная баба» А. Плуга), з'явіліся першыя спробы гістарычнага нарыса ў беларускай літаратуры (прадмова Р. Падбярэзкага да зборніка Я. Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях»), распаўсюджвалася ананімная і агітацыйна-паўстанцкая літаратура, асабліва напярэдадні і ў час паўстання 1863-1864 гг.» [5, с. 68-69].

У далейшым жанравая палітра засталася прыкладна на гэтым жа ўзроўні, але з поўным правам можна казаць пра тэматычную разнастайнасць апавядання. Так, сапраўднай падзеяй у беларускай літаратуры можна лічыць з'яўленне кнігі Яна Баршчэўскага «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» у 4-х тамах на польскай мове. Фальклорны матэрыял, сабраны, апрацаваны і пераасэнсаваны аўтарам кнігі, дае магчымасць лепш зразумець думкі, уяўленні, маральныя перакананні народа, яго светапогляд. Гэтую кнігу можна супаставіць з поўным правам з «Даўнімі чэшскімі легендамі і паданнямі» Алоіса Іржэка. Вялікая па аб'ёме кніга Яна Баршчэўскага, на жаль, яшчэ не перакладзена цалкам на беларускую мову, але тое, што перакладзена і выйшла з друку, дае ўяўленне пра значныя мастацкія каштоўнасці твора. Кампазіцыйна «Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях» яднаецца вобразам шляхціца, да якога збіраюцца

падарожныя са сваімі аповедамі. Завальня выстаўляў у акне свайго дома свечку ці запальваў ліхтар, і людзі ішлі на святло, а пазней у гасцінным доме яны распавядалі пра родны край, пра загадкавых міфічных герояў, злых духаў, якія пільнуюць кволую душу, не загартаваную маральнымі дабрачыннасцямі. «Свет, у якім жывуць героі Я. Баршчэўскага, выразна размежаваны паводле маральных антыподаў добра і зла. Усё добрае ў чалавеку, паводле герояў твора, выходзіць хрысціянскай верай, спрадвечнымі народнымі традыцыямі. Фантастычныя гісторыі, што гучаць у доме шляхціца Завальні, нясуць маральную засцярогу і павучанне: усё чалавечае павінна сцвярджаць сябе чалавечымі сродкамі. Хцівасць і бессардэчнасць паўстаюць як праявы зла, якое павінна быць пакарана» [6, с. 291].

У апавяданні «Вужыная карона» якраз і раскрываецца думка, што добрае ў чалавеку выходзіць хрысціянскай верай. Галоўны герой твора лоўчы Сямён пастаўлены лёсам перад выбарам: ці жыць бедна, але сумленна і пахрысціянску, ці аддаць сваю душу нячысціку. Нагадаем, што гэтая праблема глыбока распрацавана ў сусветнай літаратуры, дастаткова прыгадаць «Фаўст» Ё. В. Гётэ.

Фантастычны свет, у якім апынуўся лоўчы пасля таго, як пагадзіўся ўзяць у вужа карону, здзіўляе сваёй кантрастнасцю. То перад Сямёнам пачвары, то палац, што свеціцца золатам і срэбрам. Усё, што атрымана ад нячыстай сілы, не прыносіць герою задавальнення, бо яно неспраўднае. Разуменне гэтага прыходзіць пасля таго, як Сямён пацалаваў крыжык, які яму працягнула Марыся. «Убачыў цецерака, стрэліў, але замест птушкі – пень гнілы ўпаў на зямлю. Спалохаўся Сямён, вяртаецца дахаты, аж там безліч вужоў, сыкаючы паўзуць пад лаву і пад печ. Адчыніў скрыню, выняў Вужыную Карону, а яна ўжо не залатая: два пажоўклыя бярозавыя лісточкі. Стаіць, як слуп, і не ведае, што чыніць» [7, с. 69-70].

Уласна фантастычны змест апавяданняў, што ўвайшлі ў кнігу Яна Баршчэўскага, – гэта праява рамантычнай традыцыі, што ўжо была створана ў еўрапейскіх літаратурах, прыгадаем творы Э. Т. А. Гофмана.

Францішак Багушэвіч, выдатны беларускі паэт, празаік і публіцыст, заклаў асновы для развіцця рэалістычных традыцый у нацыянальнай прозе. Яго празаічныя творы вызначаюцца жанравай разнастайнасцю: казка-небыліца, жарт, анекдот. У 1892 годзе Ф. Багушэвіч выдаў у Кракаве асобным выданнем апавяданне «Тралялёначка». Гісторыя селяніна Бартака, што разбагацеў, выкарыстоўваючы працу іншых сялян, расказаная аднавяскоўцамі, вызначаецца дакладнасцю і нават фактаграфіяй. Такім чынам ствараецца рэалістычная карціна цяжкага паднявольнага становішча сялянства. «Эй, нядобры быў чалавек: як пазыча суседу рубель, то яму трэба дзень араць, дзень касіць, дзень жаць, кожны дзень па грошу працэнты аддаць, а рубель рублём. Пазыча табе бульбы на насенне – то ўжо сей напалавіну і насенне насеннем аддай – і ўсё гэтак» [2, с. 114].

Так паступова закладваўся падмурак для развіцця беларускай прозы ў XX стагоддзі. Беларускія пісьменнікі ў XIX стагоддзі назапашвалі еўрапейскі літаратурны вопыт і, аддаўшы даніну рамантычнай традыцыі, паступова распрацоўвалі традыцыі рэалізму.

#### Літаратура

1. Hamaň Aleš. Tvaní v proměně. Česká literatura devatenáctého století.
2. Багушэвіч Ф. Творы: вершы, паэма, аповяданні, артыкулы, лісты / Уклад. Я. Янушкевіч. Мінск, 1991.
3. «Гэта цудоўны край – зямля чэхаў». Выбраныя творы з чэшскай літаратуры XIX стагоддзя: вучэб. дапам. / Склад., пер. з чэшскай мовы і аўт. камент. Н. Б. Рашэтнікава. Мінск, 2009.
4. Prokop Vladimír. Literatura 19. a počátku 20. století. Praha, 2000.
5. Гісторыя беларускай літаратуры XI-XIX стагоддзяў: у 2 т. Том 2. Мінск, 2007.
6. Беларуская літаратура. Эксперыментальна-вучэбны дапаможнік для 11 класа. Мінск, 2004.
7. Баршчэўскі Я. Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных аповяданнях / Уклад., пер. з польскай мовы і каментар М. Хаустовіча. Мінск, 1990.

**Навіцкая В. В. (Мінск)**

#### **МАСТАЦКАЯ ФУНКЦЫЯ ЭПІГРАФА Ў СІСТЭМЕ ІДЭЙНА- ЭСТЭТЫЧНЫХ АДКРЫЦЦЯЎ У. КАРАТКЕВІЧА І У. ЭКА (НА ПРЫКЛАДЗЕ РАМАНАЎ «ХРЫСТОС ПРЫЗЯМЛІЎСЯ Ў ГАРОДНІ» І «МАЯТНІК ФУКО»)**

Традыцыя ўключэння ў тканіну арыгінальнага твора «чужых» тэкстаў у літаратурным працэсе вядзе свой радавод з даўніх часоў. Мастакі слова розных прасторава-часавых і культурна-гістарычных лакацый, ставячы розныя эстэтычныя задачы, па-рознаму карысталіся інтэлектуальнай спадчынай сваіх папярэднікаў.

Гістарычныя эпохі ў кантэксце іх сацыяльных калізій патрабавалі ад прыгожага пісьменства адпаведнай ідэйна-філасофскай, светапогляднай базы, якая, у сваю чаргу, вынаходзіла новыя формы пісьма, пашырала вобразна-семантычныя межы слова, надзяляючы ўсе элементы і структурна-знакавыя адзінкі тэкста іншымі, да таго часу невядомымі, функцыямі.

Так, для другой паловы XX стагоддзя характэрна «крытычнае пераасэнсаванне папярэдняга культурнага вопыту» [4, с. 3]. Вынікам эксперыментаў мастацкай і філасофскай думкі стала нараджэнне такой складанай і цікавай з’явы, як постмадэрнізм. Праявы постмадэрнізму ў

мастацтве заявілі пра сябе значна раней за ўзнікненне акрэсленай філасофскай канцэпцыі, знаходзячы адлюстраванне ў той ці іншай ступені ў творчасці розных пісьменнікаў.

Гэта характэрна і для творчасці абраных намі аўтараў. Многія даследчыкі (А. Верабей, А. Сцяпанавя і інш.) звярталі ўвагу на шматлікія падабенствы і сыходжанні паміж Эка і Караткевічам. Сапраўды, ёсць нямала падстаў для супастаўлення творчых пошукаў італьянскага і беларускага празаікаў – ад іх эстэтычна-інтэлектуальнага выяўлення асабістага «Я» творцы да асаблівасцей у абыходжанні з мастацкім словам, стаўленні да тэкста, выкарыстанні пэўных літаратурных прыёмаў. Адным з такіх прыёмаў з’яўляецца выкарыстанне эпіграфа, які, на нашу думку, у прыведзеных раманах выконвае вельмі блізкія функцыі.

Пятнаццаць гадоў таму ў цыкле Нортанаўскіх лекцый прафесар Эка ўвёў ва ўжытак паняцці, якія існуюць, «супрацоўнічаюць» і дапаўняюць адно аднаго толькі на ўзроўні тэкставых катэгорый – узорны аўтар, які пакідае ў творы своеасаблівую інструкцыю, «ключ» да прачытання, акрэслівае правілы гульні, і ўзорны чытач, які абавязкова падпарадкоўваецца правілам і выконвае інструкцыі. Менавіта такім ключом-інструкцыяй бачацца эпіграфы, метадычна пададзеныя да кожнага з раздзелаў у раманах «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і «Маятнік Фуко».

Такім чынам, эпіграфы ў абодвух творах не проста з’яўляюцца часткай рамачнай структуры твора, а пераходзяць у катэгорыю «пашпарту» (тэрмін, уведзены Ж. Дэрыда). Э. А. Усоўская дае наступнае тлумачэнне гэтаму паняццю: «Катэгорыя «пашпарту» дае магчымасць, з аднаго боку, расшыфраваць тэкст <...>, з другога, абрамляючы яго, прымушае ўзнікнуць твор» [4, с. 28]. Зрэшты, менавіта абрамляючая функцыя эпіграфаў больш моцна праяўляецца ў раманах У. Эка з-за адсутнасці загалоўкаў да раздзелаў. У раманах У. Караткевіча эпіграфы, пададзеныя разам з загалоўкамі, маюць больш складаную семантыка-стылістычную функцыю, атрымліваюць дадатковыя прачытання. Напрыклад, да раздзела XXII, «Уздых Іосіфа Арымафейскага» [1, с. 230], прыведзены наступныя эпіграфы:

*І, высунуўшы язык, ён закруціў вачыма, як паміраючая каза.*

*Рабле.*

*Калі яны ўздыхалі – сцены хат надзімаліся, як бычыны пузыр. Такіх цяпер няма. Вывеліся.*

*Казка*

*Пі, але закусвай.*

*Старажытная народная мудрасць.*

Караткевіч, апрача інтэртэкстуальных еключэнняў (адносна тэксту рамана), уводзіць такія імёны-тэксты, як Рабле і Іосіф Арымафейскі, прычым структурна імя Рабле можна ўнесці ў кантэкст імені Іосіфа Арымафейскага. Такім чынам, культурна-гістарычны тэкст Рабле адкрывае перад чытачом новыя прачытання праз тэкст іудзейскага старэйшыны, у грабніцы якога быў

пахаваны Хрыстос. Гэта, у сваю чаргу, дае магчымасць інтэрпрэтацыі праз прызму Евангелляў (згадваецца ўсімі евангелістамі: Мф 27:57, Мк 15:43, Лк 23:50, Ін 19:38) і апокрыфаў (напрыклад, «Евангелле Пятра» або «Дзеянні Пілата»), у якіх Іосіф з'яўляецца сябрам пракуратара Іудзеі. Апрача таго, варта ўзгадаць тэкставую сувязь Іосіфа Арымафейскага з Граалем, якая прасочваецца ў сярэднявечных раманах (Joseph d'Arimathie Рабэра дэ Барона або англійскі The Holy Grail). Аднак імя-тэкст Рабле дае оказанне на немагчымасць сур'ёзнага прачытання непасрэдна тэксту рамана праз прызму імені Іосіфа Арымафейскага, а толькі шляхам іранічнага пераасэнсавання.

Параўнаем з творам У. Эка:

*Abbiamo diversi e curiosi Orologgi, e altri che sviluppano Moti Alternativi... E abbiam pure Case degli Inganni dei Sensi, dove realizziamo con successo ogni genere di Manipolazione, False Apparizioni, imposture e Illusioni... Queste sono, o figlio mio, le ricchezze della Casa di Salomone.*

*(Francis Bacon, New Atlantis) [7, с. 15]*

*У нас есть странные и редкие часы, и часы идущие обратно и вечные... У нас есть и Каморы обмана чувств, где любые чудеса Фиглярства, и Мнимых Видений, Мороков и Блазнов... Таковы, о сын, богатства Дома Соломонова.*

*Фрэнсис Бэкон, Новая Атлантида [6, с. 21]*

Эка ўводзіць у тканіну свайго твора тэкст-імя Фрэнсіса Бэкана, англійскага гісторыка, філосафа, эмпірыка XVII стагоддзя? разам са спасылкай на тэкст «Новай Атлантады», даючы тым самым магчымасць прачытання – і падказку, указанне на тое, што падзеі рамана, з аднаго боку, звязаны з таемнымі арганізацыямі (Дом Саламонаў), а з другога – на ілюзорны характар падзей, гульню.

У выніку, шляхам інтэртэкстуальнага дыялога з рознымі эпохамі, творамі, эпіграфы выконваюць металітаратурную функцыю. Падаецца магчымым параўнаць ужыванне эпіграфы з гіпертэкстам: твор становіцца своеасаблівым «слоўнікам прачытанняў».

Інструктыўная функцыя эпіграфы распаўсюджваецца на ўсе ўзроўні арганізацыі тэксту. Так, на ўзроўні прасторава-часавым эпіграфы скіроўваюць увагу чытача да пэўнага храналагічнага ўрыўку. У рамана «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» такія імператыўны пачатак арганізаваны праз шматлікія чаргаванні сярэднявечных і рэнесансных тэкстаў, даводзіцца фактычная прыналежнасць фабулы рамана да складанай і пераломнай эпохі Позняга Сярэднявечча/Ранняга Адраджэння, напрыклад:

*Адыходжу да адрынутых сяленняў,  
Іду туды, дзе вечны, страшны стогн,  
Адыходжу да забытых пакаленняў.*

*Дантэ [1, с. 197]*

... але ў людзях рыцарскіх, каторых там мноства пагінула, вялікую шкоду карона падняла

«Кроніка Беларускай Русі» [1, с. 288]

Разам з тым, Уладзімір Караткевіч згадвае міф аб Утнапішціме ([1, с. 345], цытуе фальклорныя крыніцы – як беларускія, так і, напрыклад, егіпецкія, арабскія, якія існуюць за межамі прасторы і часу, міжволі схіляючы чытача да сучаснага або анахранічнага прачытання твора.

Умбэрта Эка ў «Маятніку Фуко» шырока эксплуатае розныя прасторава-часавыя кантэксты, што падкрэслівае паралельнае існаванне ў творы мінулага і сучаснага, іх узаемапраціўленне:

*Juda' Leon se dio permutaciones  
De letras y a complejas variaciones  
Y alfin pronuncio' el Nombre que es la Clave,  
La Puerta, el Eco, el Huesped y el Palacio...*  
(J. L. Borges, *El Golem*) [7, с. 41]

*Иегуда Леон из пермутаций  
В исходе многосложных вариаций  
Составил Имя, что есть Ключ и Дверь,  
И Божество, и Эхо, и Дворец... (исп.)  
Х. Л. Борхес, Голем [6, с. 57]*

*Non sappiamo neppure con certezza se I Fratelli della seconda linea  
abbiano posseduto la stessa sapienza della prima, ne' se siano stati  
ammessi alla conoscenza di tutti I segreti.*

*(Fama Fraternitatis, in Allgemeine und general Reformation, Cassel,  
Wessel, 1614) [7, с. 316]*

*Мы даже не знаем с определённостью, владели ли Братья второй  
линии теми же сведениями, что были у Братьев первой, и не знаем,  
были ли они допущены к познанию всх секретов.*

*Слава Братства, цит по: Всеохватная и всеобщая Реформа всего  
целого мира [6, с. 450]*

Такая глабальная гісторыка-геаграфічная прастора цытавання можа разглядацца як прыватная праява філасофскай канцэпцыі рызома (тэрмін Ж. Дэлэза і Ф. Гватары, які трактуе прынцып быцця як першапачаткова пазаструктурны, дэцэнтраваны) або часткай рызаматычнага цэлага. Ставараецца ўражанне хаоса, але, нягледзячы на гэта, усе часткі рызома звязаны паміж сабою і з усім тэкстам, любое звыштэкставае адзінства заўсёды мае пэўную сэнсавую цэласнасць.

У адрозненні ад Эка, эпіграфы ў рамана У. Караткевіча не носяць такой глабальнай функцыі, нават улічваючы іх розную прасторава-часавую прапіску (гімн Рыг Веды [1, с. 377], Катул [1, с. 368], Гётэ [1, с. 263] і інш.). У кантэксте рамана «Хрыстос прыямліўся ў Гародні» эпіграфы скіроўваюць увагу чытача

на складанасць сюжэтай прасторы, якая змешчана на розных тэкставых узроўнях («слова двух сведкаў» адносна тэксту), утрымлівае шматлікія рэтраспекцыі (гісторыя Магдаліны ці апосталаў).

Прасторавы-часавы ўзровень тэксту генетычна звязаны з ідэйна-тэматычным. Так, у абодвух творах інтэртэкстуальны дыялог і палілог з усімі папярэднімі эпохамі выступаюць як спосабы дэканструкцыі, што дазваляе праз прызму часу ацаніць сучасныя рэаліі і, наадварот, з пазіцыяй цяперашняга вопыту «перачытаць» мінулае. Аднак пры аналізе розных звыштэкставых адзінак становіцца відавочным, што на ўзроўні ідэйным эпиграфы, як найбольш яўны тып інтэртэкставых ўключэнняў у раманах «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» і «Маятнік Фуко», змяшчаюць адрозныя «інструкцыі» для чытача, функцыянальна непаўторныя ў кожным з твораў.

У рамана У. Караткевіча колькасць біблейскіх і фальклорных цытат, змешчаных у якасці эпиграфаў, гаворыць аб тым, што чытачу давядзецца сутыкнуцца з варыяцыяй кананічнага сюжэта, прапушчанага праз прызму народнай свядомасці, трансфармаванага ў нешта іншае.

*Быў хворы нехта Лазар, з ... сяла, дзе жылі Марыя і Марфа, сястра яе.*

*Іаан, гл.11, ст.1 [1, с. 204]*

*Ратуй нас, божа, ад сатаны і басурманаў,*

*А яшчэ больш ад папы і патрыярхаў.*

*Сярэдневяковая прыказка [1, с. 263]*

Але побач з узнёслымі радкамі Святога Пісання і дасціпнымі, трапнымі народнымі назіраннямі досыць часта ўзнікае антрапонім-тэкст Франсуа Рабле, які сам па сабе з'яўляецца доказам іранічнасці кантэксту.

Разам з рэальна існуючымі выказваннямі выкарыстоўваюцца псеўдацытаты:

*Вароты былі моцныя, іх нельга было разбіць, але каля іх была маленькая фортка. І вось праз яе я аднойчы загнаў у горад грузанага золатам асла.*

*Піліп Македонскі [1, с. 368]*

*Я маю аб адным: маю цела сваё, якое знаходзіцца ва ўладзе катаў, зберагчы сілы і вытрымаць пакуты, прызначаныя яму, каб я быў у змозе крыкнуць на эшафоце: «Смерць уладарам! Смерць падманчыкам! Смерць гандлярам верай! Хай жыве свабода!»*

*Адказ Альгіяці суду [1, с. 441]*

На самой справе, і Піліп Македонскі, і Альгіяці (дакладней, Альджата) пакінулі пасля сябе тэксту сусветнай гісторыі па адной фразе: «Асёл, грузаны золатам, возьме любую крэпасць» і «Sabit vetus memoria facti. Mors acerba, fama perpetua» (Памяць аб гэтым захавецца на доўга: смерць жорсткая, але памяць вечная). Узорны аўтар рамана прапануе чытачу пэўную гульню, «тэст на дасведчанасць», і ў той жа час папярэджвае аб элеменце гульні непасрэдна ў тэксце твора (гульня ў Хрыста).

Тэкст рамана «Маятнік Фуко» пры дапамозе эпиграфаў таксама акцэнтуюе ўвагу на асноўным тэматычным аспекце твора – «працягу» гісторыі тампліераў



праз стагоддзі да нашых часоў, аднак пры гэтым пакідаючы намёк на тое, што ўсе падзеі рамана адбываюцца не на самой справе, носяць характар гульні.

*Quando adunque vn Ceruellone Cabalista ti vuol dir qualche cosa, non pensar che ti dica cosa friuola? Cosa volgare, cosa commune: ma vn mistero, vn oracolo...*

*Thomaso Garzoni, Il Teatro de varii e diversi cervelli mondani...*

[7, с. 243]

*Когда же Каббалистический мозг желает сообщить тебе что-то, не думай, что он говорит пустое, вздорное, суетное; но тайну, но оракул..*

*Томазо Гарцони, Театр многообразных и всяких мирских мозгов [1, с. 346]*

*Se poi si trattasse di definire con una semplice parola il carattere dominante della massoneria francese del XVIII secolo, una sola sarebbe adeguata: dilettantismo.*

*Rene' Le Forestier, La Franc-Maconnerie Templie're et Occultiste...*

[7, с. 338]

*Чтобы дать самую сжатую характеристику французского масонства XVIII века, только одно слово подходит к ситуации: дилетантизм.*

*Рене Ле Форстье, Франкмасонство тамплиерское и оккультистское [6, с. 483]*

Аднак найбольш цікавым эпіграфам-інструкцыяй нам бачыцца наступны:

*La mappa non e' il territorio.*

*Alfred Korzybski, Science and sanity, 1933... [7, с. 360]*

*Карта – это не местность.*

*Альфред Кожибски, Наука и здоровье [6, с. 518]*

Праз словы аднаго з першапачаткоўцаў нейралінгвістычнага праграмавання ў тэкст уводзіцца інструкцыя да разумення твора. Гэтаксама, як і ў чалавечай свядомасці, дзе карта (уяўленне самога чалавека аб навакольным свеце) не з'яўляецца тэрыторыяй (непасрэдна самім светам), так і карта твора не можа быць непасрэдна тэкстам, які значна шырэй за ягоную карту.

Падагульняючы сказанае, варта адзначыць, што ў творах абодвух пісьменнікаў эпіграф выконвае самыя разнастайныя функцыі, аднаючай для ўсяго інтэртэкстуальнага шматгалосся з'яўляецца інструктыўная. У абодвух тэкстах эпіграфы змяшчаюць своеасаблівы ключ да прачытання, да інтэрпрэтацыі, што ў сваю чаргу можна акрэсліць як паказальнік пэўнага сыходжання ідэйна-філасофскай і мастацка-эстэтычнай сістэм каардынат абодвух пісьменнікаў.

## Літаратура

1. Караткевіч У. Збор твораў: у 8 т. Т.6: Хрыстос прыязмліўся ў Гародні. Раман. Мінск, 1990.
2. Новейший философский словарь. Постмодернизм. Мінск, 2007.
3. Уладзімір Караткевіч і яго творчасць у еўрапейскім культурным кантэксте: навук. збор. / рэдкал.: А. Мальдзіс (гал.рэд.) [і інш.]. Мінск, 2000.
4. Усовская Э. А. Постмодернизм в культуре XX века. Мінск, 2003.
5. Эко У. Маятник Фуко / пер. с итал. Е. А. Костюкович. СПб, 2003.
6. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / пер. с англ. А. Глебовской. СПб., 2007.
7. Eco U. Il pendolo di Foucault. Milano, 1988.

Поўх І. (Мінск)

### МІФАЛАГЕМА ВАДЫ Ў СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ І ІРЛАНДСКАЙ ПАЭЗІІ (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРЧАСЦІ АЛЕСЯ РАЗАНАВА І НУАЛЫ НІ ГОНАЛЬ)

Міфалагема вады – адна з ключавых у беларускай і ірландскай культуры. У сваёй працы «Беларуская культурная традыцыя» [3] С. Санько вылучае наступныя аспекты ўжывання адзначанай міфалагемы ў беларускім фальклоры:

- § вада як першаматэрыя, адзін з асноўных касматворных элементаў, аснова ўсяго існага;
- § вада як магічнае рэчыва, што валодае звышнатуральнымі здольнасцямі (моцная і слабая вада, жывая і мёртвая вада);
- § вада як перашкода (мора, рака) на шляху да мэты;
- § вада як сімвал жыцця (асвячэнне вады ў праваслаўі, веснавыя адлігі).

У творчасці Алеся Разанава міфалагема вады адлюстроўваецца пераважна ў наступных вобразах: балота (прамежжавы стан паміж зямлёй і вадой), крыніца, лужына, студня, адліга, рака, дождж. У шматлікіх выпадках вада спалучае у сабе дзве супрацьлегласці: святло і цемру як сімвал адкрытасці, лёгкасці, шчырасці з аднаго боку і загадкавасці, недаверу, адмоўных пачуццяў, пагрозлівай таямнічасці і недасяжнасці з іншага (верш «Сакавік»), нешта блізкае, роднае і адначасова далёкае і незнаёмае (пункцір «\*\*\* Няма звароту у маленства...»), канчатковасць і бясконцасць, знешняе і ўнутранае (версэт «Паверхня»). Вобраз ракі ў творчасці А. Разанава ўвасабляе хуткаплыннасць часу (пункцір «\*\*\* Я – рака»), шлях, развіццё (версэт «\*\*\* Што прымушае нас...») і адначасова перашкоду на гэтым шляху (версэты «Мэта», «Плынь»). Дождж выступае ў якасці аднаго з кампанентаў вобраза восені як сімвала канца зямнога шляху (пункцір «\*\*\* Асенія хмары. Імжа»), жыццядайнай сілы (пункціры «\*\*\* Дождж напай зямлю», «Дождж!..Дождж!..»). Крыніца (ручай) –

сімвал пачатку шляху («\*\*\* Абудзіўся сярод суровых...»). Лужына з'яўляецца своеасаблівым сродкам сувязі паміж штодзённым і недасяжным, зямлёй і небам (пункціры «\*\*\* Дождж напіў зямлю», «У лужыну зазіраюць...», версэт «Лужыны»). Адліга – фантастычны час, «пятая пара года» [2, с. 283], калі ўсё спраўджваецца, самі па сабе разбураюцца ўсе перашкоды, усё становіцца бліжкім, простым і магчымым (версэт «Адліга»).

Студня з аднайменнага версэта выступае сімвалам унутранай сутнасці чалавека, яго імкнення да самарэалізацыі, раскрыцця свайго патэнцыялу. Тыповае для творчасці Алеся Разанава алітэрацыйнае паяднанне ключавых слоў назіраецца і ў гэтым версэце, дзе паслядоўнасць «студня – светлая – сэрца – смага – споўніць» адлюстроўвае бясконцасць чалавечых здольнасцяў, неспатольную прагу да лепшага, жаданне споўніць сваё прызначэнне. Складанасць і супярэчлівасць быцця перадаюцца праз кантэкстуальна антанімічныя пары («уся істота (= паверхня) – глыбіня», «вада – смага») – таксама даволі распаўсюджаны ў творчасці А. Разанава прыём.

*Над студняй стаю, і сам я падобны да  
дзіўнай студні, што ўсёю сваёю істотаю  
прагне вады, а глыбінёю апошняю – смагі [2,  
с. 269].*

Непарыўная сувязь паміж вадой і чалавекам падкрэсліваецца ў версэце «Крыніца, з якой піў святы». У адзначаным творы вада, з аднаго боку, выступае своеасаблівым пасрэднікам паміж зямным (чалавек) і нябесным (святы) пачаткамі, сродкам перадачы таёмнага ведання.

*Потым мы будзем хварэць, будзем  
пакутаваць, але будзем ведаць, што  
далучыліся да самой сутнасці свету і што пілі  
з крыніцы, з якой піў святы [2, с. 317].*

З іншага боку – як і ў версэце «Студня», вада адлюстроўвае ўнутраную барацьбу чалавека, змаганне з самім сабой, калі крыніца, што цячэ з зямлі, прыпадабняецца да крыві, што выцякае з параненага цела.

Кельцкая міфалогія ставіцца да вады не толькі як да крыніцы жыцця, але і як да сродку сувязі паміж гэтым светам і тагасветнасцю (адсюль звычай прыносіць ахвяраванні вадзе). Як і жывая вада ў славянскай культуры, вада ў кельтаў атрымлівае жыватворныя якасці, ёй надаецца здольнасць пазбаўляць людзей разнастайных захворванняў [1, с. 483-484].

У творчасці Нуалы Ні Гональ міфалагема вады набывае новую функцыю, адрозную ад традыцыйнай. У зборніку «Пяцідзесяціхвілінная русалка»/»The Fifty Minute Mermaid» вада выступае сімвалам гісторыі, мінулага, традыцыйнай ірландскай культуры. Так, у вершы «Русалкі і мыццё галавы»/»Na Múrúcha ag Ní a gCeann» паэтка стварае вобраз русалкі, што наўмысна выракаецца ўсяго, што мае тое ці іншае дачыненне да вады: чысціць посуд пяском, валасы – сухім шампунем ці талькам. Верш «Памяць пра ваду»/»Cuimhne an Uisce» таксама прысвечаны праблеме страты, але, у адрозненне ад разгледжанага вышэй, прычына гэтай страты не наўмыснае вырачэнне, а занябанне, што вядзе да

забыцця. Забытае русалкай слова «вада» ўвасабляе яе сутнасць, асяроддзе, з якога яна выйшла і якое абумоўлівае яе адметнасць ад іншых. Вада становіцца сімвалам самаідэнтыфікацыі чалавека, яго здольнасці далучыць сябе да той ці іншай сацыяльнай групы. Спробы аднаўлення згубленай сувязі адлюстроўваюцца паэткай на лексічным узроўні праз пошук сінонімаў да слова «вада», з дапамогай якіх русалка намагаецца вытлумачыць назву, якую не захавала яе памяць («празрыстая вадкасць»/»lacht trédhearcaich», «бліскучая плёнка»/»brat gléineach», «нешта мокрае»/»rud fliuch» [4, с. 32]).

Міфалагема вады адлюстроўваецца ў паэзіі Нуалы Ні Гональ пераважна праз вобраз мора, што можна звязаць з географічным становішчам Ірландыі. Так, мора ўяўляецца самастойным светам, паралельным зямному, дзе, як і на зямлі, ёсць разнастайныя жывёлы і нават чалавек («Выбітнае прызнанне»/»Admháil Shuaithinseach»), настальгічным вобразам, што выклікае ў памяці калыханка, якую спявае русалка і дзе згадваюцца разнастайныя марскія істоты – цюлень, чайка, выдра («Маленькая падказка»/»Leide Beag»).

Вобраз мора як сімвал вытокаў, культурнага асяроддзя, з якога паходзіць чалавек, – адзін з лейтматываў зборніка «Пяцідзесяціхвілінная русалка»/»The Fifty Minute Mermaid». Найбольш яскрава яго функцыя перадаецца ў вершы «Яшчэ адна маленькая падказка»/»Leide Beag Eile». Паэтка адзначае сваю «марскую спадчыннасць»/»dúchas na farraige» [4, с. 94], што з'яўляецца неад'емнай часткай самасвядомасці русалкі, апорай, якая дапамагае ёй пераадолець жыццёвыя цяжкасці.

Такім чынам, адлюстраванне міфалагемы вады ў творчасці Алеся Разанава і Нуалы Ні Гональ мае наступныя адметнасці:

- § У творчасці абодвух паэтаў найбольш тыповымі сродкамі перадачы міфалагемы вады, з'яўляюцца вобразы, што маюць тое ці іншае дачыненне да ландшафтных і географічных адметнасцяў Беларусі і Ірландыі адпаведна (балота, рака і крыніца – у А. Разанава, мора – у Н. Ні Гональ).
- § Міфалагема вады выступае сімвалам унутранай сутнасці чалавека (версэт «Студня» А. Разанава, верш «Памяць пра вадку»/»Cuimhne an Uisce» Н. Ні Гональ).
- § Міфалагема вады непарыўна звязваецца з іншымі культурнымі адметнасцямі беларускай і ірландскай нацый, у прыватнасці побытам і рэлігіяй (версэт «Крыніца, з якой піў святы» А. Разанава, абрад хрышчэння ў вершы «Яшчэ адна маленькая падказка»/»Leide Beag Eile» Н. Ні Гональ).

#### Літаратура

1. Кельтская мифология: Энциклопедия / пер. с англ. С. Головой и А. Голова; редкол.: Е. Басова (отв.ред.) [и др.]. М., 2005.
2. Разанаў А. Танец з вужакамі: Выбранае. Мінск, 1999.

3. Санько С. Беларуская культурная традыцыя. / [Электронны ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jivebelarus.net/culture/belarusion-culture-tradition.html>. – Дата доступу: 25.08.2009.

4. Ní Dhomhnaill, N. The Fifty Minute Mermaid / N. Ní Dhomhnaill. – Old Castle, 2007.

**Савіцкі М. В. (Магілёў)**

**ЧАЛАВЕК І АБСТАВІНЫ  
Ў ТВОРЧАСЦІ І. ЧЫГРЫНАВА І В. ШУКШЫНА  
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ МАЛОЙ ЭПІЧНАЙ ФОРМЫ)**

Іван Чыгрынаў і Васіль Шукшын належаць да таго пісьменніцкага пакалення, творчае станаўленне і росквіт якога прыпалі на 60 – 70-я гг. ХХ стагоддзя. Час даволі супярэчлівы з таго пункту гледжання, што лёгка можна было паддацца ідэалагічным устаноўкам, спакусіцца моднымі тагачаснымі павевамі і стаць на шлях стварэння вобразаў – схем, павярхоўных ілюстрацый. На шчасце, вышэй пералічанае абмінула абодвух мастакоў слова, у творчасці якіх на першае месца выходзяць наступныя аб’екты і крытэрыі мастацкага даследавання: псіхалогія чалавека, свет яго думак і пачуццяў, крытычнае пераасэнсаванне вечных чалавечых каштоўнасцей, клопат пра адраджэнне духоўнасці, маральных асноў жыцця, эстэтычных прынцыпаў мастацтва. Спрыяла гэтаму агульная атмасфера ў краіне, дзе побач з цензурай і ідэалогіяй на пачатку 1960-х гг. пачынаюць афармляцца яўныя прыметы абнаўлення жыцця. Калі, напрыклад, у 1940 – 50-я гг. увага літаратуры была засяроджана на так званых сацыяльна – эканамічных, маральна – вытворчых праблемах, то на пачатку 1960-х гг. зыходным пунктам у аналізе чалавечых характараў і сітуацый становіцца не стаўленне чалавека да той ці іншай праблемы, а характар, узяты ў яго адносінах да адвечных традыцый народнага жыцця. У гэты час назіраецца павышаная цікавасць да характараў самабытных, супярэчлівых, да маральна – псіхалагічных калізій, што далёка выходзілі за межы звычайных вытворчых праблем і канфліктаў. Менавіта таму 1960-я гг. былі адзначаны значнымі поспехамі ў развіцці нацыянальных літаратур. Якасна новымі набыткамі вызначаюцца ў гэты час жанравыя формы так званай малой прозы, дзе адно з дамінуючых месцаў займае форма апавядання, адметнасцю якога «было тое, што яно амаль заўсёды знаходзілася на вастрыні грамадскіх падзей. Усебакова адлюстроўваючы гэтыя падзеі, яно адпавядала мастацкім і эстэтычным ідэалам, якія выпрацавала грамадства...» [1, с. 6]. У цэнтры ўвагі пісьменнікаў – чалавек з яго духоўным, маральным, псіхалагічным, грамадскім патэнцыялам. Менавіта такіх герояў мы бачым у лепшых апавяданнях

Я. Брыля, І. Мележа, І. Пташнікава, М. Стральцова, Ю. Казакова, Ф. Абрамава, В. Распуціна, Я. Носава і інш.

Творчы пошук І. Чыгрынава і В. Шукшына ў цэлым ішоў у тым жа кірунку, што і творчы пошук многіх прадстаўнікоў так званага сярэдняга пакалення. У апавяданнях празаікаў даволі выразна выявіліся рысы, характэрныя для ранняга этапа творчасці гэтага пакалення: увага да паўсядзённага побыту герояў, да знешне няяркіх падзей і характараў, эмацыянальнае, лірычна завостранае ўспрыняцце з'яў рэчаіснасці. Агульныя факты біяграфіі (цяжкае ваеннае дзяцінства, ранняе пасталенне, кроўная сувязь са светам вёскі), шмат у чым падобны жыццёвы вопыт (школа, вучоба ў ВНУ, першыя самастойныя крокі ў жыцці, літаратурныя ўплывы) – усё вышэй адзначанае садзейнічала таму, што творы маладых пісьменнікаў збліжаліся паміж сабой тэматычна і праблемна. Думаецца, што перш чым прыйсці ў вялікую прозу, І. Чыгрынаў і В. Шукшын свядома «адшліфоўвалі» сваё майстэрства ў жанры малой прозы, лічачы, што «апавяданне, асабліва ў яго мініформах, дысцыплінуе мастака ідэйна і эстэтычна, не дае думцы бескантрольна і бязмежна распывацца «па дрэве жыцця» [3, с. 280]. Менавіта матэрыялам для апавядання станавіліся «самы простыя эпізоды, выпадкі, сустрэчы... і чым прасцейшы гэты эпізод, выпадкі, тым лепш, тым большая прастора для мастака» [4, с. 333]. Многія апавяданні І. Чыгрынава і В. Шукшына напісаны як нарысы, бо ў іх раскажваецца пра сустрэчы з цікавымі людзьмі. Апавяданні, блізкія па форме да нарысаў, павінны былі, акрамя ўсяго іншага, узмацніць давер да жыццёвага матэрыялу, што быў пакладзены ў аснову твораў, меў яўныя рысы рамантызацыі ў характары герояў, жыццё якіх было багатае на запамінальныя падзеі і здарэнні.

Адно з цэнтральных месцаў у творчасці І. Чыгрынава і В. Шукшына займае вобраз жанчыны-маці, церпялівай, добрай, велікадушнай, чые светапогляд і лад жыцця сфарміраваліся ва ўмовах патрыярхальнай вёскі. Прынцып жыцця – саступаць, улагоджваць, супакойваць, мірыць, дагаджаць, гэта значыць – забяспечваць станоўчы мікраклімат у сям'і і наогул вакол сябе. Менавіта такую жанчыну-маці мы бачым у апавяданні «Мацярынскае сэрца». Віцька, галоўны герой твора, паехаўшы ў горад прадаваць сала, пазнаёміўся там з дзяўчынай, якая аказалася аферысткай і разам з сяброўкай абабрала хлопца. Добра, што ў патаемнай кішэні застаўся чырвонец, каб даехаць дадому. Крыўда і злосць на гарадскіх жыхароў прывялі да таго, што, яшчэ крыху выпіўшы для храбрасці, вясковы хлопец пачынае ўсё крушыць на сваім шляху. У выніку гэтага ён аказаўся ў КПЗ. Даведаўшыся аб тым, што здарылася, маці галоўнага героя прыкладае шмат намаганняў, каб вызваліць сына з бяды. Пры дапамозе прыёму рэтраспекцыі мы даведваемся, колькі выпрабаванняў выпадае на долю гэтай «сухой, двухжыльнай, лёгкай на нагу» жанчыны. Пяцярэх дзяцей нарадзіла маці Віцькі, які яшчэ быў грудным, калі прыйшла пахаронка на бацьку. Старэйшы сын загінуў на вайне, дачка памерла ад голаду ў пасляваенны час. Два хлопцы атрымалі рабочыя спецыяльнасці і жылі ў розных

гарадах. Усю цеплыню сваёй мацярынскай душы маці аддае Віцьку, якога «выхадзіла з апошніх сіл, усё распрадала, але сына выхадзіла» [5, с. 342]. І вось зараз «яе крывіначка» чакае вырашэння свайго лёсу. На працягу некалькіх гадзін мы назіраем за ўчынкамі і дзеяннямі простае вясковай жанчыны, якая паспявае пабыць і ў старшыні калгаса, і ў міліцыі, і ў пракуратуры і нават дабіцца дзесяціхвіліннай сустрэчы з сынам. Колькі светлай дабрыні і мудрасці хаваецца за кожным учынкам і словам гэтай жанчыны, якая «нідзе не мешкала, не спынялася, каб наплакацца ўволю» [5, с. 351], колькі сціплай самаахварнасці, мужнай цяроўнасці, шчырай спагадлівасці паўстае перад намі са старонак твора. У вобразе жанчыны-маці, звычайнай сельскай працаўніцы, Шукшын бачыць сапраўдную апору для чалавека ў вірунках лёсу, яна для пісьменніка – увасабленне надзеі, мудрасці, дабрыні, міласэрнасці.

Галоўная гераіня апавядання «Пісьмо» – сталае жанчына, якая спрабуе дапамагчы дачцэ парадаі. У пісьме яна дзеліцца сваім жыццёвым вопытам. Не асабліва цешачыся тым, што яе парады будуць карыснымі, галоўная гераіня ўпотаі спадзяецца на душэўны водклік дачкі-гараджанкі, якая ўжо даўно жыве сваім жыццём. Пішучы пісьмо, маці ўспамінае сваю маладосць, пражытае жыццё, у якім былі і радасці, і горасці, і будні, і святы. Смутак галоўнай гераіні ад таго, што нават родныя людзі абкрадваюць саміх сябе, забываючы за паўсядзённымі сваімі клопатамі пра звычайную ўвагу адзін да аднаго, пра душэўную чуласць, без якой нават добрыя справы не саграваюць душу. Духоўнасці, простых, але такіх патрэбных радасцей – вось чаго не хапае ў жыцці людзей.

Вобраз жанчыны не з'яўляецца галоўным у апавяданні Чыгрынава «Птушкі ляцяць на волю», але ж ён адыгрывае вельмі істотную ролю ў раскрыцці аўтарскай задумы, у канцэптуальнай пастаноўцы праблемы і яе вырашэнні. У час вайны галоўны герой апавядання Дземідзёнак страціў самае дарагое – унучку Алёнку. Адварнулася ад яго і дачка. Пасля ўсяго перажытага Дземідзёнак не азлобіўся, а пачаў шукаць апірышча ў жыцці. На жаль, гэтым апірышчам аказаліся не людзі. У нейкі момант галоўны герой усвядоміў, што падняцца над жыццёвымі нягодамі, якія нявечаць чалавечую прыроду, можа толькі дабрыня. Менавіта яна здольна ачысціць душу і даць збавенне ад пакутаў і адзіноты. Трагедыя, што адбылася ў староўцы пасля таго, як фашысты разлучылі ўнучку з дзедам, падштурхнула апошняга да незвычайнага занятку: купляць у людзей птушак, каб выпускаць іх на волю, вяртаючы ім першародны сэнс жыцця. Чаму ж не людзі, а птушкі сталі апірышчам для старога Дземідзёнка? Таму, што не кожны чалавек мог зразумець дзіўны занятак Дземідзёнка. Вось і пачыналі «часаць языкамі», кажучы, што ён птушак «перапрадае і гэтым самым вунь якую капеўку зарабляе» [2, с. 244]. Свае адносіны да такіх размоў аўтар выказвае ва ўскоснай форме, даючы чытачу магчымасць самому паразважаць. «Ніхто ж не ведае, што небарака на сваю пенсію тых птушак купляе. Часам без куска хлеба бывае» [2, с. 244]. Другі эпізод адносіцца да куплі зняволеных птушак у адной з хат. І вось тут аўтар

паказвае, што, на жаль, жанчына можа быць няшчырай, крывадушнай, з прыхаванай думкай пра ўласны інтарэс. Сведкам размовы маці з сынам, які толькі што прадаў птушак Дземідзёнку, стаў аўтар-апавядальнік.

*У гэты момант з сенцаў выкацілася жанчына і гукнула праз двор:*

*— Колькі ён даў табе?*

*— Адказаў ёй танклявы голас з хаты.*

*— А божухна! Дык ты ж танна аддаў! – заенчыла кабета.*

*— А што яны варты, вераб’і тыя, - спрабаваў нехта давесці.*

*— Варты! Варты! Закаркаў... Што табе, чужых грошай шкада? Не будзь дурнем. Хай пускае на вецер, калі ў яго многа іх!*

*Жанчына сказала гэтак і захіхікала, а мне, здаецца, упершыню зрабілася шкада Дземідзёнкі [2, с.246].*

Прыведзеныя прыклады з’яўляюцца яркім доказам таго, што ў жыцці часта бывае так, што людзі не разумеюць адзін аднаго, не здольны ўбачыць чалавечую трагедыю і сваімі дзеяннямі і ўчынкамі дапамагчы тым, каму вельмі патрэбны разуменне, спагада і дабрыня. На шчасце, былі і другія прыклады. Герой – апавядальнік твора зацікавіўся лёсам старога чалавека. Яго жыццёвая трагедыя ўзрушыла душэўныя пачуцці хлопчыка, які імкнецца зразумець былога лесніка, шкадуе яго, збірае хлопцаў, што прыносілі на продаж Дземідзёнку птушак, і расказвае ім пра яго жыццёвую трагедыю. Аўтару – апавядальніку здаецца, што ён «зробіў нешта добрае, нават, калі хочаце, абараніў спакутаванага старога ад людскай надакучлівасці» [2, с. 249]. На жаль, гэтая дапамога пазбавіла старога Дземідзёнкі занятку, які прыносіў яму радасць і асалоду: так дзед выконваў свой абавязак перад загінуўшай у вайну ўнучкай. І жыццё яго як бы траціць свой змястоўны сэнс, калі рабіць гэтага ён больш не можа. І той, хто шчыра хацеў дапамагчы яму, дакарае сябе за няўдалую спробу: «Бо не кожная рана паддаецца лекам. Асабліва калі на душы...» [2, с. 249].

У апавяданні І.Чыгрынава паэтызуецца вобраз жанчыны. Паказваючы, як і чым жывуць яго гераіні, пісьменнік не імкнецца адшукаць у гэтым нешта такое, што вылучала б іх сярод іншых жыхароў. Іх жыццё напоўнена звыклымі клопатамі і справамі, не надта багатае на значныя і яркія падзеі. Але колькі дабрыні і мудрасці хаваецца за кожным словам жанчын, колькі шчырай спагадлівасці ў іх учынках. Менавіта такой бачыцца маці героя-апавядальніка, якая не толькі не гаворыць нешта дрэннае пра Дземідзёнкі, а нават клапоціцца аб тым, каб яе сын і ў думках не дазволіў сабе падумаць кепска пра чалавека: «Маці скупілася на словы, і я адчуў, што яна больш клапацілася, каб сын яе не падумаў кепскага пра чалавека» [2, с. 243]. Такой паўстае са старонак апавядання і Дакуліха, жанчына, у якой кватаруе Дземідзёнак. Хоць аўтар на пачатку твора гаворыць, што яна «прыняла яго (Дземідзёнкі) як кватаранта, каб мець за гэта на старасці якую капейку» [2, с. 244], але потым, даведаўшыся пра жыццёвую трагедыю лесніка і ўбачыўшы яго бескарыслівасць, працавітасць, «адмовілася ад тых грошай». Яна, калі ў Дземідзёнкі не застаецца грошай пасля



куплі птушак, «сваім корміць яго», сароміць тых, у каго хапае сумлення нажывацца на чужым горы, шчыра перажывае за свайго кватаранта ў фінале твора, калі той аказаўся адлучаным ад свайго незвычайнага занятку, бо «ён жа гэтымі птушкамі і жыў адно апошні час» [2, с. 249]. Мудрасць, далікатнасць, душэўны такт уласцівы гэтым жанчынам, якія у той жа час асуджаюць тых, хто імкнецца ў самых карыслівых мэтах скарыстаць гора Дземідзёнка і нажыцца на продажы птушак.

У апавяданні «Птушкі ляцяць на волю» І. Чыгрынаў паказаў чалавечую трагедыю простаі жанчыны, што прыйшла шукаць у вёску магілу сына. Складанасць жыццёвай сітуацыі ўзмацняецца тым, што сын яе – паліцай, здраднік, якога расстралялі свае ж людзі. Аўтар ні ў якім разе не апраўдвае і не рэабілітуе дзеянні паслугачоў фашыстаў, кажучы аб тым, што людзі «пракліналі на чым свет стаіць і немцаў, і здрадніка, і маці, якая нарадзіла яго» [2, с. 215]. Але час ідзе. Як жа быць тым, хто аказаўся блізкімі ці сваякамі здраднікаў? Вось у гэтым і спрабуе разабрацца І. Чыгрынаў, разблытваючы клубок чалавечых пачуццяў. Псіхалага-аналітычны прынцып адлюстравання рэчаіснасці дапамог пісьменніку паглыбіцца ва ўнутраны свет жанчыны-маці, паказаць яго праўдзіва і пераканаўча. Уражвае кожная дэталі, кожны сказ. Аўтар не спяшаецца сказаць аб тым, хто такая Рэйдзіха – галоўная гераіня апавядання – і гэтым самым заінтрыгоўвае чытача, падштурхоўвае яго да таго, каб ён сам пранікся разуменнем жыццёвай трагедыі старой і нямоглай жанчыны. А каб пранікнуцца разуменнем да чалавека, найперш трэба адчуць, як яму жывецца на зямлі. Галоўнай гераіні апавядання, у гэтым не можа быць сумненняў, нялёгка: «Згорбленая, маленькая Рэйдзіха стаяла перад Ганнаю босая – ногі былі парэпаняны, з пакручанымі пальцамі, як у вялікай птушкі, скінутаі аднекуль з гнязда: яна цяпер чаплялася сваімі кіпцюрамі, каб перастаць нарэшце падаць, неяк затрымацца хоць тут, на зямлі» [2, с. 209]. Старая жанчына, што прыйшла ў вёску шукаць магілу сына, – маці паліцай, і таму да яе гора стаўленне асаблівае. Мы адчуваем бязмернае матчына гора, страх жанчыны перад аднавяскоўцамі, пачуццё залежнасці ад іх (пакажуць ці не пакажуць магілу сына), але нідзе не бачым, каб старая хоць на хвіліну задумалася, якім чалавекам быў яе сын. І. Чыгрынаў акцэнтуюе ўвагу на прыродным інстынкце маці, якая знайшла магілу сына і аплаквае яго не як паліцай, а як сына. Бо сэрца маці заўсёды баліць па роднай крывінцы, па сыне, які б ён ні быў.

Такім чынам, мы ўзялі толькі адзін аспект, дэманструючы тэматычную, змястоўную і вобразную блізкасць творчасці абодвух мастакоў слова, і паказалі, што час і абставіны далёка не заўсёды спрыяльныя для чалавека, але, дзякуючы маральнай трываласці і вялікаму запасу духоўнасці, героі пражываюць дэманструюць жыццесцвярджальны пачатак, у якім знаходзіць месца памяць пра Радзіму, пра бацькоўскі дом, любоў да маці, адчуванне кроўнай сувязі з зямлёй, радасць зносіна са светам – тую гаму перажыванняў і пачуццяў, якія акрэсліваюць маральны воблік чалавека і ўласцівы жывой душы.

### Літаратура

1. Адамовіч Я. К. Гармонія абставін – гармонія душы /Я. К. Адамовіч // Беларускае апавяданне 50-60-х гадоў. Мінск, 1998.
2. Чыгрынаў І. Выбраныя творы. У 3 т. Т 1. Апавяданні / аўт. прадм. В. Каваленка. Мінск, 1984.
3. Чыгрынаў І. Паміж сонцам і месяцам // Роздум над жыццём, культурай і літаратурай. Мінск, 1994.
4. Шукшин В. Нравственность есть Правда / Составитель Л. Н. Федосеева-Шукшина. М., 1979.
5. Шукшин В. Собрание сочинений: В 3 т. Т.2. Рассказы 1960-71 годов / составитель Л. Н. Федосеева-Шукшина. М., 1985.

# БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

Шамякіна Т. І. (Мінск)

## ІМАНЕНТНАСЦЬ РАЗВІЦЦЯ СЮЖЭТУ Ў ТВОРАХ І. ШАМЯКІНА

Іван Шамякін набыў вядомасць пасля з'яўлення у нумары 11-12 часопіса «Полымя» за 1945 год яго аповесці «Помста». Літаратуразнаўца і празаік Іван Навуменка адносна першага буйнога твора Шамякіна пісаў: «Можна сказаць, што, пачынаючы з «Помсты», вызначыўся напрамак творчых пошукаў пісьменніка. Івана Шамякіна найбольш цікавіць станаўленне характару, духоўнага вобліку яго сучасніка» [2, с. 8].

Сёння, з вышыні часу, можна адзначыць і іншыя дасягненні маладога аўтара – на фоне ўсёй творчасці больш яркая выглядаюць знаходкі першай аповесці. Відавочна, што Шамякіна можна назваць у поўным сэнсе слова летапісцам сваёй эпохі – другой паловы ХХ стагоддзя, перыяду надзвычай бурнага, супярэчлівага, адзначанага і прарывамі ў многіх сферах жыцця, і дэградацыяй – найперш духоўнай, культурнай, сацыяльнай. Ні адзін з беларускіх пісьменнікаў у такой ступені не ахапіў важнейшыя праблемы часу, не паказаў безліч сітуацый і канфліктаў больш чым пяцідзесяцігадовага шляху Беларусі.

Творы І.Шамякіна аналізавалі такія выдатныя даследчыкі, як акадэмікі Іван Навуменка, Віктар Каваленка, Уладзімір Гніламёдаў, і, здаецца, пасля іх сказаць нешта новае ўжо немагчыма. Але мы глядзім на творчасць Шамякіна ў рэтраспекцыі, з вышыні часу, пачатку ХХІ стагоддзя, шукаем менавіта тыя рысы, якія зрабілі яго славутым пісьменнікам, нязменна папулярным у самага шырокага кола чытачоў на працягу дзесяцігоддзяў.

Шамякіна заўсёды называлі майстрам сюжэту. І ў першай яго аповесці сюжэт ужо валодае той рэактыўнасцю, якую лічаць важнейшай уласцівасцю сапраўднай літаратуры буйныя даследчыкі ХІХ і ХХ стагоддзяў. Ва ўсіх сваіх творах Шамякін бліскуча ажыццяўляў іманентнасць развіцця сюжэтаў, гэта значыць, раскрываў заканамернасці, глыбінна і арганічна ўласцівыя той ці іншай з'яве.

Шамякін пісаў аповесць «Помста» ў вызваленай Германіі, адразу пасля Перамогі, яшчэ гарача перажываючы апошнія па часе падзеі. Увесь свет чакаў, што савецкія ваяры будуць помсціць нямецкаму насельніцтву. Прага помсты ў сэрцах салдат, з якіх амаль кожны зведаў страту блізкіх на акупіраванай тэрыторыі, бясспрэчна, жыла. Але яна жыла ў баі, калі з ворагам сустракаешся твар у твар, у сумленным паядынку. Для маральнага закону славян увогуле, на працягу ўсёй іх гісторыі, не быў характэрны пастулат «вока за вока, зуб за зуб», тут не практыкавалася кроўная помста, тут захоўваліся – нават у самых

драматычных абставінах – рыцарскія адносіны да жанчыны і пяшчотныя – да дзіцяці.

Твор цудоўна клаўся ў агульную савецкую ідэалагічную схему таго часу, можа нават здасца, што ён пісаўся пад уплывам афіцыйнай дактрыны. Але справа ў тым, што ідэалогія і сапраўды адпавядала рэаліям жыцця.

І.Шамякін, бяспрэчна, сустракаўся са шмат кім з вайсковых людзей, якія гарэлі прагай помсты за блізкіх і родных, памерлых ад голаду, загінуўшых ад бамбёжак, згарэўшых у беларускіх хатынях. Але наўрад хто з яго аднапалчан ведаў імёны забойцаў і ў пераможанай Германіі здолеў знайсці іх сем'і. У аповесці сітуацыя аўтарам штучна сканструяваная, літаратурная, хоць і магчымая, зусім верагодная – а гэта галоўнае для данясення праўды жыцця.

У самога Шамякіна абставіны склаліся іншыя. Яго блізкія, а асабліва хваляваўся ён за жонку Машу і маленькую дачку Ліну, аказаліся ў акупацыі, і сувязь з імі да моманту вызвалення Гомельшчыны ён страціў. Аднак быў упэўнены, што іх эвакуіравалі, шукаў па тэрыторыі ўсяго Савецкага Саюза, неаднойчы пісаў у розныя інстанцыі, звяртаўся на радыё. Праўда, весткі так і не прыйшлі. І тое ж у аповесці перажывае яго герой: «Чамусьці быў цвёрда пераконаны, што маці і жонка, настаўніца, абавязкова эвакуіраваліся, хоць за два гады пошукаў на Вялікай зямлі ён так і не знайшоў іх» [3, с. 23]. Калі ж нарэшце Шамякін лісты з Беларусі атрымаў, то быў ашаломлены паведамленнем жонкі, што ўвесь час яны з дачкой знаходзіліся ў акупацыі. А ў акупацыі смяротна небяспечны кожны крок: здабыць ежу, дровы, пайсці па ваду... Тут жа ў будучага пісьменніка запрацавала фантазія: ён з жахам уяўляў, што магло б быць... Неабходна адзначыць гэтую важную асаблівасць творчай індывідуальнасці І.Шамякіна: ён пастаянна «пракручваў» у свядомасці розныя жыццёвыя сітуацыі і з любога факту выводзіў шматлікія яго наступствы, фактычна ствараючы ва ўяўленні некалькі, часам дзесяткі, варыянтаў адной падзеі. У надзвычай багатай фантазіі празаіка і яго ўменні пралічваць магчымыя шматлікія вынікі любых абставін жыцця і тоіцца адразу заўважанае крытыкамі сюжэтнае майстэрства творцы.

У «Помсце» Шамякін паспрабаваў паказаць, што адчувалі яго суайчыннікі, якія страцілі родзічаў. Мы, пражыўшыя шэсцьдзсят гадоў ва ўмовах мірнага часу, з цяжкасцю ўяўляем пачуцці няшчасных людзей той трагічнай эпохі, людзей, якія, аднак, не ад страху ад пакарання сваімі ўладамі, а па ўнутраным перакананні адмаўляліся ад помсты. У гэтым плане аповесць Шамякіна – важнейшы псіхалагічны дакумент часу.

Этычная і мастацкая пазіцыі пісьменніка ўзаемаабумоўлены. Аўтар бачыў свой абавязак у тым, каб данесці да чытачоў праўду эпохі, яе не толькі падзейны бок, але і псіхалагічную атмасферу. Малады пісьменнік яшчэ толькі прасоўваўся ў напрамку авалодання прыёмамі псіхалагічнага аналізу, але рабіў гэта дастаткова актыўна. Так, нельга не заўважыць, як ўдала ён паказвае непазбежнае ўздзеянне на салдат атмасферы наступлення, пераможнага паходу, радасць людзей. Для дасягнення большай пераканаўчасці ў паказе душэўных

рухаў галоўнага героя Шамякін ужо тут, у першай аповесці, выкарыстоўвае сюжэтны прыём, якім у далейшым будзе часта карыстацца ў раманнай творчасці, – прыём рэтраспекцыі. Пасярод тэксту аповесці, дзеянне якой адбываецца ў Германіі напярэдадні Перамогі, ён уводзіць даволі вялікі ўрывац, дзе распавядае, як вайсковая часць вызваляла родную вёску Раманенкі і як ён сустрэўся з жонкай, цяжка хворай пасля страты дзіцяці і свякрові, забітых нацыстам Візінэрам. Менавіта сустрэча мужа і жонкі і з’яўляецца яркім сведчаннем іманентнасці сюжэту – самай яскравай рысы стылю Шамякіна. Не лісты, не паведамленні сродкаў інфармацыі, а асабістая сустрэча, абстаўленая шматлікімі драматычнымі (але часам і сентыментальнымі) падрабязнасцямі, – неабходная, каб абгрунтаваць асабліваю апантанасць героя прагай помсты.

Такім чынам, ужо ў першым буйным творы – аповесці «Помста» – Шамякін паказаў сябе таленавітым, надзвычай перспектыўным празаікам, які смела вырашаў псіхалагічныя задачы і ішоў у напрамку наватарства ў галіне сюжэтыкі.

У далейшым пісьменніцкі шлях Шамякіна вызначаўся такой жа адметнасцю. Яго сюжэты прынцыпова адрозніваюцца, скажам, ад сюжэтаў В.Быкава, які вельмі часта выкарыстоўваў традыцыйную для сусветнай літаратуры схему перасоўвання герояў, іх падарожжа. Шамякінскія сюжэты пазбаўлены гэтага апірышча, яны складана разгалінаваныя – і не толькі ў раманах, што ўвогуле характэрна для жанру, але і ў аповесцях. Творы Шамякіна раздзелены на асобныя часткі, з якіх кожная мае свой хранатоп і сваю спружыну сюжэта – канфлікт. Іх своеасаблівая кампануюка, абсалютна пакуль не даследаваная, дазваляе замяніць перарыўнасць часу рэальнасці яго мастацкай перарыўнасцю, але так, што, акрамя спецыяльных указанняў, колькі прайшло часу, чытач яго перарыўнасць не адчувае. Вось чаму творы Шамякіна так лёгка чытаюцца. Дзеянне ў іх складаецца з сутыкнення персанажаў, з раскрыцця рыс іх характараў. Прычым Шамякін рэдка, ці, ва ўсялякім разе, у меру, прыбягае да плыні свядомасці, якая заўсёды замаруджвае дзеянне, робіць яго вялым. Героі часцей спрачаюцца, адстойваюць свае пазіцыі, а паколькі кожны з іх – асоба значная, маштабная, палкая па натуры, то сачыць за іх гарачымі маналогамі ці бурнымі дыялогамі чытачу заўсёды цікава. Стасункі герояў, часам іх імпульсіўныя дзеянні рухаюць канфлікт, якому Шамякін амаль заўсёды надае сацыяльны характар. Нават у творах пра каханне, такіх, як, напрыклад, аповесць «Ах, Міхаліна, Міхаліна...»

У названай аповесці Шамякіна, аўтара сацыяльнага і ў вышэйшай ступені сучаснага, яскрава выявіўся, тым не менш, спрадвечны архетып варожасці кахання соцыуму. Каханне заўсёды індывідуальнае. Тое, што адбываецца паміж двума, – не для чужых вачэй. Менавіта глыбінная інтымнасць робіць каханне рамантычным пачуццём. Гэта той замкнёны ў сабе рай, дзе чалавек толькі і адчувае сябе чалавекам, асобай. Аднак покрываў рамантычнасці тут жа знікае, як толькі пра каханне здагадваюцца чужыя. Калі ў вёсцы адкрываюць таямніцу закаханай пары – Міхаліны і завуча, пачуццё страчвае свой містычна-

рамантычны арэол. У саміх закаханых настаўнікаў адносіны вельмі хутка коцяцца да сексуальнай сувязі, а значыць, з нябесна-ўзвышанага ідэалу пераўтвараюцца ў звычайнае, зямное, нізкае, тое, у што грамадства мае права і нават абавязак умешвацца. Абавязак таму, што закранаецца інстытут шлюбу – інстытут сацыяльны, падначалены ўсім законам функцыянавання грамадства, дзяржавы, гаспадарання. Соцыум не прымае «незаконнага» каханьня, бо яно свабоднае па сутнасці сваёй, а значыць, глыбока варожае чалавечай арганізацыі, што жыве па сваіх, усталяваных традыцыяй, законах.

Такім чынам, закаханыя самі вінаватыя ў сваёй трагедыі, бо звялі яе да пошлай сувязі. Але, з другога боку, называць яе пошлай таксама наўрад ці правільна: чалавек – істота духоўна-цялесная, і не ўлічваць яго цялесную прыроду ў каханні нельга. Аднак вельмі тонка Шамякін заўважае, што свабодным і па-сапраўднаму прыгожым каханне Міхаліны і Аляксандра Дзямідавіча было толькі ў пачатку. Парадокс каханьня ў тым, што яно як бы прарываецца, рэалізуючы сваю сапраўдную прыроду, на кароткія хвіліны сярод акіяну будзёншчыны. У сітуацыі з Міхалінай перамагаюць на першы погляд абывацельскія прынцыпы – інакш кажучы, соцыум уведзіць каханне ў свае жорсткія, хоць, здаецца, і справядлівыя рамкі: сям'я Міхаліны разбураная, але завуч сваю ўсё ж не пакінуў. Ва ўсялякім разе, прыстойнасць захоўваецца, што для настаўнікаў асабліва важна, а ў дзяцей ёсць бацька. Міхаліна гаворыць пісьменніку, які прысутнічае ў творы, пры іх апошняй сустрэчы: «Я ж дала слова. Сакратару. І вам. Помніце? На вашу адказнасць. Можаце заспакоіць сакратара. Са мной нават Люба, жонка яго, памірылася» [4, с. 223]. А самога Аляксандра Дзямідавіча зрабілі дырэктарам школы – соцыум узнагародзіў за вернасць сям'і. Сітуацыя, як часта ў жыцці, абсурдная: выгляд парадку, перамога грамадскіх законаў над асабістымі, а ўнутраны стан чалавека нікога не хвалюе. І ўсё ж сапраўдная маральная перамога застаецца за Міхалінай; Яна гаворыць: «... мне не цяжка. У кожнага сваё шчасце. У мяне – сваё» [4, с. 225].

Відаць, таму і папулярнай аказалася апавесць Шамякіна ў чытачоў, што абараняла прыватнае жыццё асобы ад дыктату грамадства, дзе, кажучы па-сучаснаму, паліткарэктнасць важней за чалавечую душу. Тым не менш душа захавала сваю незалежнасць. Апавесць Шамякіна пра тое, што каханне дае радасць, нават калі яно трагічнае. А таксама пра прынцыпова невырашальны антаганізм прыватнага жыцця чалавека і законаў соцыуму.

Правяраючы ў розных сюжэтных перыпетыях раманаў і апавесцей характары сваіх герояў, Шамякін усё больш паглыбляецца ў іх сутнасць, а разам з тым усё лепш разумее рэчаіснасць.

Пісьменнік лічыў, што з'ява павінна сама загаварыць аб сабе праз сюжэт – расстаўленыя спецыяльным парадкам часткі твора, кожная са сваім канфліктам, што дапамагае раскрыццю характараў.

Героі Шамякіна часта ўзрушаны нейкай падзеяй у іх жыцці, якая заўсёды мае сацыяльны сэнс: доктар Яраш – несправядлівасцю ў адносінах да былой падпольшчыцы Зосі Савіч, Карнач – коснасцю чыноўнікаў, што могуць

парушыць эстэтычны выгляд горада, Антанюк – валюнтарысцкімі метадамі кіраўніцтва, Батрак – вяртаннем у вёску былога паліцая, Пыльчанка-чарнобыльскай аварыяй. Знаходзячыся ў стане эмацыянальнага ўзрушэння, выведзеныя з будзёншчыны, героі інакш пачынаюць бачыць свет. Вытворчыя і асабістыя праблемы, напластоўваючыся, паглыбляюць разуменне свету героямі.

Характары Шамякіна даследуюцца калізіямі эпохі.

У 50 – 80-я гады ХХ стагоддзя нарасталая бюракратызацыя грамадства. Небяспеку яе адным з першых паказаў менавіта Шамякін. Сапраўдная яго знаходка – вобраз Бародкі ў рамане «Крыніцы» (1953–1956 гг.), які пісаўся яшчэ да ХХ з’езда КПСС (1956 г.), што лічыцца пачаткам дэсталінізацыі. У вобразе Бародкі выкрываецца не толькі «бюракратычны прынцып кіравання», а ўласна сам тып наменклатуршчыка, партыйнага кіраўніка ў стадыі пераўтварэння наменклатуры ў квазіклас, клас для сябе. У многім Бародка з яго заганнымі метадамі кіравання сельскай гаспадаркай – сам Хрушчоў, які канчаткова загубіў вёску, разбурыў многія гаспадарчыя структуры. Уласна, усе любімыя героі Шамякіна – барацьбіты з наменклатуршчынай, казёншчынай – за жывое жыццё.

Талент пісьменніка заключаўся ва ўменні цудоўна выяўляць сацыяльныя праблемы часу праз яркія, непаўторныя характары, вобразы людзей, апантаных прагай жыцця, працы, дзейнасці – не для сябе асабіста, а для шчасця грамады. У наш час, калі абуджаецца цікавасць да савецкай эпохі, да перыядаў уладарання І. Сталіна, М. Хрушчова, Л. Брэжнева, творы беларускіх пісьменнікаў, у прыватнасці Шамякіна, з’яўляюцца сапраўднай скарбонкай ідэй, праблем, чалавечых тыпаў, характэрных для пэўных гістарычных перыядаў, цудоўна перадаюць атмасферу часу.

У раманах «Глыбокая плынь», «У добры час», «Крыніцы», «Трывожнае шчасце», «Атланты і карыятады», «Снежныя зімы», «Злая зорка», «Зеніт», шматлікіх аповесцях пісьменніку блізкі перш за ўсё народны погляд на свет – народная псіхалогія, народнае разуменне ісціны і прыгажосці. Пры ўважлівым чытанні заўважаеш, што героі Шамякіна не церпяць усялякіх стандартаў і дагматаў, а тыя, хто наркатызаваны афіцыйнай ідэалогіяй, стандартнымі густамі, – высмейваюцца і асуджаюцца. У цэнтры твораў – заўсёды людзі ініцыятыўныя, няўрымслівыя, наватары. Напрыклад, Антанюк у «Снежных зімах» выступае супраць некаторых заганных метадаў у сельскай гаспадарцы, Карнач у «Атлантах і карыятадах» рашуча змагаецца за новыя прынцыпы горадабудаўніцтва: многія ідэі героя, дарэчы, сёння паспяхова рэалізуюцца, але гэта сёння, а раманы напісаны трыццаць гадоў таму.

Пры тым, што Шамякін заўсёды вызначаўся крытычным зрокам, ён да канца жыцця заставаўся прыхільнікам сацыялізму, лічачы, што галоўнае ў ім – спрадвечная мара людзей пра справядлівы лад жыцця на зямлі. Іншая справа, што людзі не дараслі да такога ладу, прычым не дараслі ў асноўным кіраўнікі. У розных скажэннях сацыялізму Шамякін найбольш вінаваціў партыйных чыноўнікаў, а сярод самых высокіх уладароў асабліва негатыўна ставіўся нават

не да Сталіна і Хрушчова, а да Брэжнева. Ён піша пра гэта ў сваіх дзённіках незадоўга да смерці. Людзі сталага веку адчуваюць настальгію па 60–70-гадах, ды і большасць сацыёлагаў сёння ацэньваюць эпоху Л. Брэжнева якраз станоўча. Так, С. Кара-Мурза піша: «Гэта быў залаты век, які ўжо не паўторыцца... Менавіта тады была створана вялікая сістэма, дзякуючы якой мы сёння яшчэ трымаемся... Уявіце, што рынак наваліўся б на нас на пятнаццаць гадоў раней! Не было б сёння ні святла, ні цяпла...» [1, с. 4].

Сам Шамякін у эпоху Брэжнева жыў матэрыяльна зусім нядрэнна, ды і славу меў, ушанаванне, ганаровыя званні. Але ён бачыў нарастанне духоўнага крызісу, той менавіта светапогляднай хваробы, якую не лячылі, а толькі час ад часу здымалі знешнія сімптомы, заганялі ў глыбіню. Гэта і прывяло ўрэшце да катастрофы.

У брэжнеўскі час людзі забыліся на тое, што матэрыяльны дабрабыт – не галоўнае. Наколькі глыбока гэта хвалявала Шамякіна, сведчыць, скажам, раман «Вазьму твой боль». Раман хоць і меў выключна станоўчую крытыку, але ўсё ж быў недаацэнены. Справа ж не ў тым, што Іван Батрак жадае адпомсціць паліцаю за пагібель родных, а ў яго нераўнадушшы, і ў той жа час раўнадушшы акружэння – ужо нават не чыноўнікаў, а сваіх жа аднавяскоўцаў. Знешняя ўладкаванасць жыцця, камфорт замянілі сабою душэўную ўладкаванасць, што, на думку Шамякіна, і абрынула краіну ў духоўны, культурны крызіс. Грамадства, лічыў ён, у перыяд Брэжнева аказалася разбэшчаным хцівасцю, прагай матэрыяльнага дастатку. Гэта і прывяло да перабудовы з яе ўжо літаральна культам нажывы, а затым і да дзікага, варварскага капіталізму.

Клопат пісьменніка пра духоўнасць, яркія характары герояў, да якіх чытач хацеў бы быць падобны, лагічнасць і звязанасць кампазіцыі аповесцей і раманаў, яснасць сюжэту і гарманічнасць стылю абумовілі вялікую папулярнасць твораў Івана Шамякіна менавіта ў простага чалавека, а не ў эліты.

#### Літаратура:

1. Кара-Мурза С. Золотой застой // Литературная газета. № 44. 2006.
2. Навуменка І. Голас пакалення // Іван Шамякін. Збор твораў. У 5 тамах. Т.1. Мінск, 1965.
3. Шамякін І. Помста // Іван Шамякін. Збор твораў у 5 тамах. Т.1. Мінск, 1965.
4. Шамякін І. / Іван Шамякін. Збор твораў. У 8 т. Т. 7. Мінск, 2006.



## ПРАЯВЫ БІДЭРМАЙЕРЫЗМУ Ў РАМАНЕ ЕВЫ ФІЛЯНСКАЙ «ПЛЯМЕННИЦА І ЦЁТКА»

Адной са спецыфічных праяў літаратурнага развіцця Беларусі XIX стагоддзя з'яўляецца ідэйна-мастацкі поліфанізм і шматстылёвасць. Калі на пачатку стагоддзя стылёвую адметнасць беларускай літаратуры складала перапляценне рамантызму з мастацкімі стылямі Асветніцтва, то пачынаючы з 40-х г. у творчасці пісьменнікаў-празаікаў усё больш выразна праяўляюцца рэалістычныя тэндэнцыі. Іх няўхільны рост быў выкліканы якаснымі зменамі ў грамадска-палітычнай свядомасці грамадства, яго новымі ідэйнымі і эстэтычнымі запатрабаваннямі, а таксама істотным уплывам агульнаеўрапейскай літаратуры, у якой рэалізм заняў дамінуючую пазіцыю. Пазначаючы з'яўленне новых эстэтычных арыенціраў Ю.І. Крашэўскі ў 1852 годзе пісаў: «Dickens w Anglii, Balzak we Francji, Gogol w Rosji – nową otworzyli epokę, nową szkołę powieści, opartej na obrazowaniu rzeczywistości. Pod ich piórem powieść stała się z celem moralnym obrazem epoki, odtworzeniem wiernym (o ile sztuka wierną być może i powinna) życia ludzkiego, niejako historią współczesną społeczności» [2, с. 174].

Пераходная стылёвая сітуацыя ў развіцці мастацкай прозы, якая азначалася адыходам ад рамантызму і адначасова ўзмацненнем рэалістычных тэндэнцый сучаснымі нямецкімі і польскімі даследчыкамі была асацыявана з феноменам бідэрмайерызму. Тэрмін бідэрмайерызм паходзіць ад літаратурнага псеўданіма «Готліб Бідэрмайер», пад якім нямецкі паэт Людвіг Эйхродт друкаваў свае эпіграмы. У Германіі ён першапачаткова ўжываўся для абазначэння мяшчанскага стылю ў матэрыяльнай культуры першай паловы XIX стагоддзя. Тым не менш, наяўнасць устойлівых ідэйна-эстэтычных пазіцый у літаратурным жыцці таго часу дазволіла даследчыкам перанесці гэты тэрмін і на з'явы літаратуры і абазначыць ім пераходны мастацкі стыль паміж рамантызмам і рэалізмам. Бідэрмайерызм пачынае праяўляцца ў польскамоўнай літаратуры ў перыяд паміж 1830–1863 г., а асабліва інтэнсіўнае яго развіццё назіраецца пасля падзей 1848 г. Гэта звязана з крахам вызваленчых ілюзій, адступленнем ад радыкальных поглядаў, але пры гэтым і непрыняццем грамадствам ідэй крайняга кансерватызму. Ідэйна-эстэтычныя межы бідэрмайерызму дастаткова рухомыя і размытыя з-за яго пераходнага характару. Ён мае рысы як агульныя, так і адрозныя ад рамантызму і рэалізму. Яго эклектызм узмацняецца частым зваротам да творчага досведу перадрамантызму, у прыватнасці да сентыменталізму. Мастацкае светаадчуванне бідэрмайерызму характарызуецца кампраміснасцю, імкненнем паяднаць крайнасці па прынцыпе залатой сярэдзіны.

Асаблівасці мастацкага светабачання бідэрмайерызму, яго праявы ў творчасці шэрагу пісьменнікаў былі разгледжаны М. Яніон, М. Жмігродскай і іншымі польскімі навукоўцамі. У беларускім літаратуразнаўстве гэты тэрмін не

ўжываны, хаця тыпалагічна падобныя мастацкія з’явы, бясспрэчна, існуюць. М. Жмігродская бачыць праявы бідэрмайерызму ў творчасці І. Ходзькі, П. Янкоўскага, Л. Штырмера, І. Крашэўскага, А. Плуга. Варта дадаць, што па многіх пазіцыях да плыні бідэрмайерызму блізкая і творчасць Евы Фялінскай (1793–1859). Яе літаратурная спадчына да апошняга часу амаль не даследавана, хаця ў сярэдзіне ХІХ стагоддзя яна прымала актыўны ўдзел у культурным жыцці краю.

Нягледзячы на характэрныя для бідэрмайерызму кампраміснасць і пэўны канфармізм, ён закрануў творчасць аўтараў з відавочнымі дэмакратычнымі і патрыятычнымі настроямі, да якіх належала і Е.Фялінская. За прыналежнасць да тайнай патрыятычнай арганізацыі Шымана Канарскага яна была выслана на 6 год спачатку ў Сібір, а потым у Саратаў. Фялінская пачынае свой шлях у літаратуры дастаткова позна, маючы за плячыма амаль 50 год і прайшоўшы праз мноства выпрабаванняў. Яе творчасць вынікала з усяго культурна-гістарычнага кантэксту Літвы-Беларусі.

Бідэрмайерызм нарадзіўся як рэакцыя на рамантычнае непрыняцце свету і канцэпцыю гераічнай асобы і азначаў усё большую цікавасць творцаў да праблем зямной рэчаіснасці і жыцця звычайнага чалавека. Паказальна, што Фялінская абазначыла свае мастацкія творы «Герсылія», «Пан дэпутат» і «Пляменніца і цётка» як бытавыя раманы. Хаця ў прозе бідэрмайерызму дамінуе сучасная праблематыка, Фялінская падае ў іх рэтраспектыўны паказ жыцця беларускай правінцыі ў часы сваёй маладосці. Але гэта рэтраспекцыя мінулага з праекцыяй на сучаснасць, бо з пазіцыі свайго часу пісьменніца хоча адшукаць пачаткі многіх надзённых грамадскіх праблем, вытокі якіх згубіліся ў часе. Перад чытачамі паўстаюць адноўленыя каларытныя абразкі штодзённага жыцця і клопатаў шляхецкіх сем’яў неўзабаве пасля канчатковай страты дзяржаўнасці, калі на вачах аўтаркі адбываўся «разлад стасункаў сямейных і грамадскіх». Найбольш паказальны ў гэтым плане раман «Пляменніца і цётка» (1853), які найбольш сугучны ідэалогіі і мастацкай практыцы бідэрмайерызму.

Аўтарка мае на мэце найбольш поўнае «*korowanie rzeczywistości*». Гэтаму спрыяе тое, што падзеі рамана адбываюцца ў мясцінах, добра знаёмых аўтарцы: у розных кутках Літвы-Беларусі, або на Валыні, з якой звязаны гады яе пазнейшага жыцця. На пачатку твора пісьменніца адзначае, што гісторыя мела месца «*w pewnej okolicy Litwy rozciągającej się po nad brzegami Szczary*», а ў наступнай сцэне папярэдзіла, што героі сустракаюцца «*przy końcu pierwszego dziesiątka dziesiętnastego stulecia... w Mińsku... na Franciszkańskiej ulicy w domu murowanym*». Фялінская імкнецца аднавіць побытавы каларыт эпохі, перадаць візуальны бок жыцця сваіх герояў. У экспазіцыі яна не проста спыняецца на тапаграфіі мясцовасці і выглядзе маёнтка, але і дае чытачу магчымасць прайсціся па пакоях дома, разгледзець мэблю, фіранкі, іншыя аздобы. Раман Фялінскай густа населены. Пераезд герояў з павету у павет, з фальварка да фальварка цягне за сабой шэраг новых шляхецкіх тыпаў. Пры гэтым аўтарка паказвае таварыскія забавы, імяніны, балі. Пісьменніца намагаецца стварыць як

мага шырэйшы зрээ правінцыйнага грамадства і паказаць разнастайныя чалавечыя характары.

Бідэрмайерызм прапануе сваю трактоўку патрыятызму, пазбаўленую рамантычнай патэтыкі і набліжаную да больш спакойнага перадрамантычнага культу даўніны, ухвалення цнатлівых продкаў і традыцыйных каштоўнасцяў. Хаця Фялінская, удзельніца тайных патрыятычных згуртаванняў, мела дастаткова радыкальныя палітычныя погляды, менавіта такая згладжаная версія патрыятызму найбольш характэрна яе творам. У раманах Фялінскай станоўчым героям супрацьстаяць асобы, якія падпалі пад разбуральнае ўздзеянне чужаземшчыны. Своеасаблівым антаганістам дабрачыннай сям'і падкаморага Дабрамірскага, якая шчасліва жыве ў сваім радавым маёнтку Калінаўка, у рамане «Пляменніца і цётка» выступае граф Саматульскі. Калі жыццё Дабрамірскіх паказана як увасабленне старых сацыяльна-культурных стэрэатыпаў і апісана з сімпатыяй і замілаваннем, то гаспадар Саматулаў – эгаіст і сібарыт, дзіця бязбожнага і індывідуалістычнага XVIII стагоддзя. Пераймаючы некаторыя мастацкія прынцыпы і творчыя напрацоўкі літаратуры Асветніцтва, многія пісьменнікі пазнейшага стагоддзя неадназначна ставіліся да гэтай эпохі розуму і бачылі ў ёй вытокі многіх грамадскіх заган. Фялінская цалкам падзяляе крытычны погляд бідэрмайерызму на гэта стагоддзе як на час бязвер'я, адыходу ад важнейшых асноватворных прынцыпаў міжчалавечых узаемаадносін. На яе думку, яно нарадзіла пакаленне цынікаў-рацыяналістаў і прагматыкаў-матэрыялістаў, якія і падарвалі духоўныя асновы жыцця краю. Небяспечнасць новых чужаземных павеваў у тым, падкрэслівае Фялінская, што яны разбураюць духоўныя асновы патрыярхальнай цывілізацыі, ад чаго пачынаецца заняпад краіны і грамадства. Неабходна адзначыць, што рэлігійнасць з'яўляецца асновай светаадчування самой аўтаркі. Пры гэтым для яе паняцці рэлігійны, маральны і старасвецкі амаль сінонімы. Глыбокай рэлігійнасцю і правідэнцыялізмам яна надзяляе ўсіх сваіх станоўчых герояў, чым вызначае іх правільны маральны выбар, які яны робяць у тых ці іншых абставінах.

Найбольш яркая праява бідэрмайерызму – абмінанне вострай грамадска-палітычнай праблематыкі. Як адзначаюць крытыкі, вырашэнне сацыяльных праблем у літаратуры бідэрмайеру зведзена да маральнай ацэнкі чалавечых заган: сквапнасці, пыхлівасці, эгаізму. Творы Е. Фялінскай далёкія ад радыкалізму і цалкам супадаюць з палавінчатай, кампраміснай пазіцыяй бідэрмайерызму. Яна не закранае пытанні палітычнага пераўтварэння краіны, а верыць у мажлівасць маральнага адраджэння нацыі праз зварот да рэлігійнага ідэалу і здаровых грамадскіх паняццяў. Пісьменніца шчыра спадзяецца, што і ў надышоўшых часах мажліва захаванне традыцыйнага ладу жыцця і вяртанне занябаных маральных цнотаў. Яна заклікае да актывізацыі грамадскай думкі і мае вялікія надзеі на яе ачышчальнае ўздзеянне. Шкада, што дабрачынным героям, на думку Фялінскай, не хапае актыўнасці і наступальнасці. Наконт аднаго з адмоўных персанажаў рамана, пана Жарабінскага, сумленны, але трохі

пасіўны герой кажа, што калі іншыя яго церпяць, то «*czemuż ja jeden mam jak bosian świat czyścić?*». У адказ на гэту думку яго субяседнік, асоба больш свядомая, павучальна прамаўляе: «*Jeżeli każdy człowiek pojedynczo tak sobie powie jak ty bracie, owca zarazona zostaje w trzodzie i szerzy zarazę*» [1, с. 265–266]. Недахоп грамадскай актыўнасці вядзе да распаўсюджвання маральных хібаў, і перамагчы такую хваробу ёсць абавязак кожнага сумленнага чалавека.

У літаратуры бідэрмайерызму асноўны канфлікт вырашаецца менавіта ў маральнай сферы і залежыць ад этычнага выбару чалавека. Кожнай асобе пад сілу перамагчы абставіны, зрабіць правільны выбар і выправіць сітуацыю. Так праз раман «Пляменніца і цётка» праходзіць матыў грошай. Яны – прычына гібелі на дуэлі Дабрамёрскага, страты радавога маёнтка, далейшых пакутаў яго сям’і. Любоўная лінія рамана, прадстаўленая маладым шляхціцам Аўгустам Вышагорскім і Каралінай Дабрамёрскай, з-за грошай ледзь не скончылася крахам. Але матыў грошай не мае дэманічнай афарбоўкі, хаця менавіта іх улада штурхае многіх герояў на аблудны шлях. У стане ўнутранай разгубленасці і няпэўнасці знаходзіцца цётка Караліны, якая прыўлашчыла сабе па падрабленым дакуменце спадчыну памерлай сястры. Калі адных герояў прага грошай прыводзіць да злачынстваў, то іншыя асобы выкарыстоўваюць іх у высакародных мэтах. Дзед Аўгуста, дабрачынны пан Самінскі, разумеючы, што мінуў час, калі для пошукаў шчасця «*gusczowi dość było konia i zbroi*», фінансава забяспечвае ўнука, дзякуючы чаму малады чалавек можа набыць маёмасць і прэтэндаваць на руку Караліны.

У сувязі з спецыфічнай трактоўкай героя бідэрмайерызму крытыкі загаварылі пра паступовую дэградацыю асобы. Як правіла, свае маральна-этычныя прыярытэты герой бідэрмайерызму рэалізуе ўдалечыні ад маштабных грамадска-палітычных працэсаў, у сямейных або сяброўскіх стасунках. Падзеі, якія адбываюцца ў раманах Фялінскай, таксама дастаткова камерныя. Гэта рэха вялікай гісторыі, якая адгукаецца ў прыватным жыцці асобнага чалавека. Паказальная канцэпцыя станоўчага героя, праяўленая ў рамане «Пляменніца і цётка». Пісьменніца надзяляе яго глыбокай рэлігійнасцю, адданасцю старасвецкім традыцыям, а асноўнай сферай самапраяўлення і самарэалізацыі такой узорнай асобы, на думку пісьменніцы, выступаюць штодзённыя абавязкі добрага гаспадара-землеўласніка і сем’яніна. Пры стварэнні такіх вобразаў Фялінская найбольш звязваецца з мастацкім вопытам сентыменталізму, яго пачуццёвасцю і ідэалізацыяй.

Канфлікт паміж пачуццёвым і рацыянальна-прагматычным вырашаецца Фялінскай, як і ва ўсёй літаратуры бідэрмайерызму, дастаткова кампрамісна. Напрыклад, пан Самінскі «зазямляе» занадта палкія рамантычныя пачуцці свайго ўнука пытаннем, а што той збіраецца рабіць у жыцці, за якія грошы ўтрымліваць сям’ю, чым быць карысным грамадству? Па яго прызнанні, ён робіць гэта, «*aby przyuczyć panicza do okielznywania zarządów serca, które trochę za nadto burzliwe*» [1, с. 297]. І калі той абірае жыццё землеўласніка, дзед задаволены, бо хлопец ад агульных памкненняў перайшоў да канкрэтных.

Фялінская ўплятае ў твор ідэю разумнай прагматычнасці, уводзіць новае патрабаванне да шляхціца і прыстойнага чалавека – працавітасць. Як адзначала М. Жмігродская, у літаратуры бідэрмайерызму «heroizm w świecie codziennych obowiązków wiąże się z gloryfikacją postaw, które pozytywnie nazywać będą „spotami prostymi»» [2, с. 188]. Ідэальны герой Фялінскай – асоба дастаткова псіхалагічна цэласная. У ім сапраўды ўсё паяднана па прынцыпе залатой сярэдзіны. Яму характэрна глыбокая рэлігійнасць, але без містычнага экстазу, пагадненне пачуцёвага і рацыянальнага, імкненне быць уключаным у чалавечую супольнасць, але з усведамленнем уласнай непаўторнасці і самадастатковасці.

Нягледзячы на вызначэнне Е. Фялінскай сваіх твораў як бытавых раманаў, яны больш адпавядаюць жанру бытавой меладрамы, характэрнай для літаратуры бідэрмайерызму. Так у рамане «Пляменніца і цётка» ёсць і сентыменталісцкая пачуццёвасць, і утрыраванне пакутаў прыстойных персанажаў, і неабходная для дасягнення меладраматычнага эфекту авантурная лінія, звязаная з падложнымі дакументамі, істотную ролю адыгрываюць нечаканыя сустрэчы герояў. Разам з тым раман нясе на сябе выразны адбітак асветніцкага прагматызму і дыдактыкі. Фялінская канкрэтна і гучна адзначае сваю прысутнасць у рэфлексіях і каментарыях, пазначае сэнс з’яў і дае ім маральную ацэнку. Прысутнасць аўтаркі ў творы дастаткова навіязлівая. Імкненне да ілюстрацыі сваёй ідэі, жаданне ўзвысіць старасвецкія цноты часам прыводзіць да скажэння логікі характараў і гвалту над героямі.

Творчая манера Фялінскай фарміравалася на пераломе светапоглядных сістэм, на сутыкненні мастацкіх традыцый, што абумовіла сінкрэтызм яе бытавых раманаў, у тым ліку і рамана «Пляменніца і цётка». Раманы Е.Фялінскай сведчылі пра глыбокае пранікненне ідэйна-мастацкага комплексу бідэрмайерызму ў творчасць аўтараў, чые эстэтычныя густы і маральныя прыярытэты сфарміраваліся яшчэ ў маладосці пад уплывам папярэдняй эпохі. Неабходнасць усебаковага і шматузроўневага засваення бідэрмайерызму была прадыктавана часам і логікай паступальнага развіцця літаратуры да пазітывізму і рэалізму.

#### Літаратура

1. Felińska E. Siostrzenica i ciotka. Powieść obyczajowa. Wilno. 1853. 312 s.
2. Literatura krajowa w okresie romantyzmu, 1831–1863. Kraków. T. 1. 1975. 917 s.

## ФРАНЦІШАК БАГУШЭВІЧ І СТАНАЎЛЕННЕ БЕЛАРУСКАЙ МАСТАЦКАЙ ТРАДЫЦЫІ (АКТУАЛІЗАЦЫЯ НЕКАТОРЫХ АСПЕКТАЎ ПРАБЛЕМЫ)

Пры жыцці Францішак Багушэвіч не меў асаблівых падстаў спадзявацца, што будзе прызнаны сучаснікамі значным паэтам. Нацыянальна-будзіцельскі пафас, актуальная і вострая сацыяльная праблематыка выклікалі насцярожанасць і крытыку не толькі ў чыноўнікаў ад цензуры, але і ў прыхільнага ўвогуле да беларускай творчасці Е.Раманава [1], а таксама ў такога аўтарытэтнага даследчыка як Я.Карскі [2, с. 357]. Аднак прызнанне землякамі паэтычных заслугаў Ф.Багушэвіча прыйшло неўзабаве, праз пяць-сем гадоў пасля яго смерці. І гэта адносна невялікі прамежак часу.

У 1918 г. адзін з бацькоў беларускай літаратурна-мастацкай крытыкі А. Луцкевіч у канцэптуальным артыкуле «Прадвесьнікі адраджэння» не вельмі сумняваўся ў слушнасці такой маштабна-катэгарычнай ацэнкі: «Няма, бадай, ніводнага болей-меней сьвядомага беларуса, каторы ня чэрпаў бы поўнымі жменьмі ідэі «Dudki» і «Smyka»» [3, с. 61]. Праз два гады ў артыкуле «Пуцяводныя ідэі беларускае літаратуры» (1920) крытык нібы паўтарае, але адначасна і развівае папярэднюю думку: «І па гэтай дарозе ідзе доўгі сыцяг яго духовых насьледнікаў..., — і ўсе тыя беларускія дзеячы, што паклалі падваліны сучаснага адраджэнчаскага руху, кшталтавалі сваю ідэалёгію на ідэалах і лёзунгах Мацея Бурачка» [3, с. 88]. Канстатаваўшы тое, што Ф.Багушэвіч зрабіў першым, у гэтым жа артыкуле А.Луцкевіч зноў падкрэслівае, што Я.Купала і Я.Колас «дапаўняюць ідэалы, аб каторых першы прамаўляў Багушэвіч і каторыя яны *паглыбляюць* у меру прабуджэння народных мас» [3, с. 90]. І падобныя меркаванні, выказаныя А.Луцкевічам, для сучаснікаў не патрабавалі асаблівага доказу.

Не менш катэгарычна і пафасна падсумоўваў разгляд творчасці пісьменніка ў «Гісторыі беларускае літаратуры» М.Гарэцкі: «Разумеецца, што па літаратурнай здольнасці і толькі па чыста мастацкім значэнні з Багушэвічам няма што і раўняць ранейшых за яго песняроў. Але і сярод пазнейшых за яго нашых пісьменнікаў — калі і ёсць колькі іменняў дужэйшых за яго па здольнасці чыста пяснярскай, дык роўных яму па нацыянальна-сацыяльнай самабытнасці пакуль што не з'явілася, і ўсе ідуць па тору, дзе яго след быў першы і найдужэйшы. Багушэвіч скіраваў нашу літаратуру на пэўны натуралістычны шлях і звязаў яе з народам» [4, с. 260–261]. Заключны сказ утрымлівае вельмі каштоўную думку: беларуская літаратура ў пачатку ХХ ст., па сутнасці, пайшла па багушэвічаўскай дарозе, у прапанаваным ім мастацкім кірунку. Менавіта з гэтага часу мы маем усе падставы гаварыць не толькі пра выразную акрэсленасць такой катэгорыі як мастацкая ці літаратурная традыцыя, але і пра такое больш шырокае ў тэарэтычным плане паняцце і

адпаведны працэс, як пераемнасць у літаратурным развіцці. Дзякуючы маштабнасці рэцэпцыі творчасці Ф.Багушэвіча, у нашаніўскі перыяд назіраецца і калькаванне ідэйна-эмацыянальных багушэвічаўскіх ацэнак рэчаіснасці, і дубліраванне «адшуканага» ім літаратурнага персанажа як тыпа з акрэсленай сацыяльнай характарыстычнасцю, і засваенне і паўтарэнне апрабаваных папярэднікам канфліктаў, і выкарыстанне выпрабаваных ім жанравых формаў, і свядомае ўзнаўленне фармальна-кампазіцыйных кампанентаў яго зборнікаў і інш. І ўсё гэта прынцыпова паўплывала на праяўленне асаблівасцяў тагачаснага літаратурнага працэсу. А таму гаворка тут ніяк не пра асобныя факты ўплываў або запазычванняў, а пра якаснае ўздзеянне багушэвічаўскіх мастацкіх прынцыпаў, якія знайшлі заканамерны, паслядоўны і, галоўнае, арганічны працяг.

Не трэба імкнуцца да штучнага мадулявання генезісу мастацкай традыцыі і літаратурнай пераемнасці ў беларускім прыгожым пісьменстве памежжа XIX і XX стст., але неабходна нарэшце вызначыцца з тым, якую сапраўды ролю ў гэтых працэсах адыграла асоба і спадчына Ф.Багушэвіча.

Вядома, што пасля нядоўгага плённага вывучэння творчасці пісьменніка ў 20-я гг. XX ст. па зразумелых прычынах на два дзесяцігоддзі даследаванне яе ўплыву на далейшы літаратурны працэс, па сутнасці, спынілася. Больш за тое, некаторыя аспекты светапогляду аўтара «Дудкі беларускай», такія як антысемітызм, антырасійкасць і інш., прывялі да практыкі купюрыравання і ідэалагічнага рэдагавання яго творчай спадчыны. З'яўленне манаграфіі В.Барысенкі «Францішак Багушэвіч і праблема рэалізма ў беларускай літаратуры XIX ст.» (1957), абароненай як доктарская дысертацыя ў 1955 г., стала прынцыповым дасягненнем у даследаванні творчасці пісьменніка. Важнае значэнне ў багушэвічазнаўстве мае і манаграфія С.Майхровіча «Жизнь и творчество Ф.Богушевича» (1961), у якой аўтар небеспадстаўна падкрэсліў: «Не удивительно, что Богушевич стал знаменем целого поколения демократических писателей. Его благотворное влияние ощутили на себе не только поэты конца века — Топчевский, Обухович, Гуринович и др., но и такие титаны белорусской поэзии, как Янка Купала и Якуб Колас, не говоря уже о Тётке, Бядуле, Богдановиче» [5, с. 239]. Аднак пры гэтым трэба ўлічваць тры акалічнасці: першая, канцэптואльная тэндэнцыйнасць трактовак эстэтыкі паэта з пункта гледжання крытычнага рэалізму, другая, акцэнтаванне ўвагі пераважна на праблеме літаратурнага ўзаемадзеяння паміж Ф.Багушэвічам і яго папярэднікамі, трэцяя, з-за ўжо аформленай у той час у літаратуразнаўстве пісьменніцкай «іерархіі» асабліва звяртаць увагу на перыяд «вучнёўства» ранняга Купалы і Коласа не выпадала.

У далейшым канцэпцыя татальнага рэалізму знойдзе падтрымку ў працах М.Ларчанкі і іншых тагачасных даследчыкаў, а вось аспект «Ф.Багушэвіч і наступнікі» аналізавацца амаль не будзе. Скажам, Р.Бярозкін у «Свеце Купалы» (1965), выказаўшы шэраг слушных меркаванняў, у заключэнне абмяжуецца канстатацыяй: «Міне нямногім больш за дзесяцігоддзе, і ў беларускую

літаратуру прыйдзе Янка Купала, які шырока выкарыстае дасягненні сваіх папярэднікаў, у першую чаргу сапраўды велізарныя дасягненні Багушэвіча, на небывалую вышыню ўзніме ідэйнасць, народнасць беларускай літаратуры і, між іншым, заменіць агульна-жанравую структуру свабодна-індывідуальнай...» [6, с. 19–20]. А ў пазнейшых даследаваннях, асабліва пачатку 70-х гг., у якіх так ці інакш будзе закранацца творчасць Ф.Багушэвіча, увогуле выразна пачне праяўляць сябе іншая тэндэнцыя: пашырэнне не заўсёды карэктных і абгрунтаваных ацэнак («аднабаковасць, звужанасць», «залежнасць» і г. д.) багушэвічаўскай паэзіі пры супастаўленні яе з мастацкімі дасягненнямі паслядоўнікаў-класікаў. Так, М.Лазарук у манаграфіі «Беларуская паэма ў другой палавіне XIX — пачатку XX стагоддзя» (1970) пісаў: «У непасрэднай сувязі з гэтым знаходзіцца і фігура багушэвічаўскага героя — селяніна-расказчыка Мацея Бурачка. Багушэвіч, каб гаварыць з селянінам, абавязкова пераўвасабляецца ў прастадушнага або цёмнага, забітага, прастакаватага мужыка. <...> Я.Купала, Я.Колас, М.Багдановіч і іншыя пісьменнікі-дэмакраты, якія выступілі на новым рэвалюцыйным этапе, рашуча адмовіліся ад гэтага падстаўнога персанажа, хоць па інерцыі і ўжывалі псеўданімы, падобныя да багушэвічаўскіх. <...> Яны пераадолелі слабасці сваіх папярэднікаў і не толькі дзякуючы большаму таленту, а ў першую чаргу дзякуючы свайму рэвалюцыйнаму светапогляду, які дыктаваў ім абсалютны давер да свядомасці мужыка, да яго жыцця, вартага быць аб'ектам высокай паэзіі. Ф.Багушэвіч не дасягнуў такой вышыні» [7, с. 29]. Паказальная ў многіх адносінах наступная цытата з даследавання А.Лойкі «Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя» (1972): «Вяршыняй развіцця беларускай паэзіі XIX стагоддзя стала творчасць Францішка Багушэвіча — вялікага папярэдніка Цёткі, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча» [8, с. 4]. Аўтар відавочна пагадзіўся з ацэнкамі М.Лазарука пра «сціпласць» паэтычнага таленту Ф.Багушэвіча, а ў сувязі са зразумелым дыктатам праблематыкі ўласнага даследавання не стаў засяроджвацца на пераемнасці багушэвічаўскіх літаратурна-мастацкіх традыцый у творчасці больш слаўтых наступнікаў. Верагодна, праз прызму такой асцярожнай пазіцыі неабходна разглядаць і артыкул А.Лойкі, змешчаны ў энцыклапедычным даведніку «Янка Купала» (1986) [9].

У 80–90-я гг., калі ў нашай літаратуразнаўчай навуцы роднае пісьменства пачало разглядацца як шматмоўны мастацкі феномен, стала выяўляцца імкненне «дэманіпалязіваць» творчую постаць Ф.Багушэвіча нават у адносінах да літаратуры XIX ст. На хібнасць даследавання літаратурных з'яў толькі ў сувязі з творчасцю найбуйнейшых пісьменнікаў звярнуў увагу А.Яскевіч у кнізе «Станаўленне беларускай мастацкай традыцыі» (1987): «У пэўным сэнсе агульна-тэарэтычнай памылкай і адсюль слабасцю нашага аналізу ў адносінах да літаратуры першапачатковага перыяду з'яўляецца і тое, што мы з пункта погляду сацыяльнага падыходу, неапраўдана мадэрнізаванага ва ўсім сучаснымі ўяўленнямі, абмежавалі літаратуру цэлага стагоддзя ўсяго толькі некалькімі больш-менш вядомымі імёнамі, у рэшце рэшт звёўшы ўсе асноўныя дасягненні



яе да творчасці ці не аднаго Францішка Багушэвіча. Але ж, абыходзячы ўвагай разнастайнейшыя падзвіжніцкія намаганні астатняй большасці культурных дзеячаў XIX стагоддзя, мы проста менш сталі разумець літаратурны працэс таго часу» [10, с. 17]. У апошнія два дзесяцігоддзі былі спробы змяніць крытычны ракурс у стаўленні да спадчыны паэта.

Нават кампазіцыйна зборнікі Ф.Багушэвіча «Дудка беларуская» і «Смык беларускі» паслужылі ўзорам не толькі для К.Каганца «Прадмова» (1893) і Цёткі «Скрыпка беларуская» (1906), але і для Я.Купалы «Жалейка» (1908), Я.Коласа «Песні жалбы» (1910), Г.Леўчыка «Чыжык беларускі» (1912). У пачатку XX ст. «Дудка беларуская» была перавыдадзена ў Пецярбургу ў 1907 годзе выдавецтвам «Загляне сонца і ў наша ваконца» (4300 асобнікаў у двух афармленнях: танным (25 капеек) і дарагім (50 капеек)), затым зборнік пабачыў яшчэ пяць перавыданняў (Пецярбург, 1914; Вільня, 1918; Вільня, 1921; Коўна і Мінск, 1922). Другі зборнік паэта «Смык беларускі» саступаў у папулярнасці першаму, але да 1922 г. таксама пабачыла свет некалькі яго перавыданняў.

Такім чынам, па тыражнасці творы Ф.Багушэвіча ў першай чвэрці XX ст. былі аднымі з самых даступных для беларускіх чытачоў. Яго паэтычныя зборнікі былі надзвычай папулярнымі і, адпаведна, яны не маглі не зрабіць вызначальны ўплыў на літаратурны рух, на тагачасную эстэтыку, на густы шматлікіх чытачоў. Думаецца, у гісторыі сусветнай літаратуры няшмат знойдзецца выпадкаў, калі настолькі «неаб'ёмная» творчая спадчына зрабіла такі выключны ўплыў на нацыянальны літаратурны працэс. Аднак і сёння, як і раней, у якасці аксіёмы толькі паўтараецца тэзіс аб уплыве творчасці пісьменніка на літаратурны працэс, але, па вялікім рахунку, далей прызнання слушнасці такой высновы справа так і не пайшла.

#### Літаратура

1. Гл.: Ъ [Раманаў Е.Р.] Дудка белорусская // Александрович С.Х., Александрович В. С. Беларуская літаратура XIX – пачатку XX ст.: Хрэстаматыя крытычных матэрыялаў. Мн., 1978. С. 91–92.
2. Карский Е.Ф. Белорусы: В 3 т. Т. 1. Мн., 2006.
3. Луцкевич А. Выбранные творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва / Укл., прадм., камэнт., індэкс імёнаў, пер. з пол. і ням. А. Сідарэвіча. Мн., 2006.
4. Гарэцкі М. Гісторыя беларускае літаратуры / Уклад. і падрыхт. тэксту Т.С.Голуб. Мн., 1992.
5. Майхрович С.К. Жизнь и творчество Ф.Богушевича. Мн., 1961.
6. Бярозкін Р. Свет Купалы; Звенні: Літаратурная крытыка. Выбранае. Мн., 1981.
7. Лазарук М.А. Беларуская паэма ў другой палавіне XIX – пачатку XX стагоддзя. Мн., 1970.
8. Лойка А. Беларуская паэзія пачатку XX стагоддзя. Мн., 1972.

9. Гл.: Лойка А.А. Багушэвіч Францішак Казіміравіч // Янка Купала: Энцыкл. даведнік / Рэдкал.: І.П.Шамякін (гал. рэд.) і інш. Мн., 1986. С. 58–59.

10. Яскевич А.С. Становление белорусской художественной традиции. Мн., 1987.

Верабей А. Л. (Мінск)

## ТВОРЧАСЦЬ УЛАДЗІМІРА КАРАТКЕВІЧА Ў КАНТЭКСЦЕ РУСКАЙ ГІСТАРЫЧНАЙ ПРОЗЫ XIX СТАГОДДЗЯ

Уладзімір Караткевіч меў надзвычай шматгранныя сувязі з рускай літаратурай. Згадаем, што ў 1949 – 1954 гг. ён вучыўся на рускім аддзяленні філалагічнага факультэта Кіеўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Т.Р.Шаўчэнкі. У студэнцкія гады напісаў некалькі навуковых прац: «Багдановіч і сучаснасць», «Моўная стыхія Пушкіна», «Цёмныя месцы «Слова», «Беларускія і ўкраінскія школьныя драмы», «Авакум і літаратура расколу», «Справа пра «Саборныя дзеянні» [3, т. 8, кн. 2, с. 8]. Абараніў дыпломную працу на тэму «Сацыяльная сатыра ў рускай народнай казцы». Быў удзячны ўніверсітэцкім выкладчыкам А. А. Назарэўскаму, А.І.Бялецкаму, Л. А. Панамарэнка, С. І. Маславу і інш.

У аўтабіяграфіі «Дарога, якую прайшоў» ён пісаў: «Пасля заканчэння ўніверсітэта я здаў кандыдацкі мінімум і пачаў быў пісаць дысертацыю пра паўстанне 1863 г. ва ўсходнеславянскіх і польскай літаратурах, але прыйшлі іншыя інтарэсы: з'явілася задумка аб рамане на тую самую тэму» [3, т. 8, кн. 2, с. 8].

Беларускі пісьменнік, прадаўжаючы традыцыі сваіх папярэднікаў, шмат зрабіў для адраджэння нацыянальнай самасвядомасці і гістарычнай памяці беларусаў.

Калі ўзніклі значныя цяжкасці з першым кніжным выданнем рамана У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім», то каб зняць усе праблемы, спатрэбілася спецыяльнае яго абмеркаванне, якое адбылося 22 лютага 1967 г. на пашыраным пасяджэнні Сакратарыята Саюза пісьменнікаў Беларусі. А.Адамовіч у сваім выступленні на гэтым пасяджэнні заўважыў, што «з'явіўся ў Беларусі чалавек, які заняўся сур'ёзна тым, што зрабілі ў Англіі Вальтэр Скот, у Расіі Лажэчнікаў і Загоскін» [6, адз. зах. № 118, с. 31].

У. Караткевічу пры распрацоўцы гістарычнай тэматыкі мог быць каштоўны вопыт М. Загоскіна і І. Лажэчнікава. Так, раман М. Загоскіна «Юрый Міласлаўскі, альбо Рускія ў 1612 годзе» (1829), першы рускі гістарычны раман, меў незвычайны поспех у тагачасным рускім грамадстве. Беларускага пісьменніка не маглі не прывабіць у гэтым творы патрыятычная скіраванасць, рускі каларыт, мноства ярка напісаных сцэн з народнага жыцця, вобразы звычайных мужыкоў-апалчэнцаў, асабліва беглага казака-запарожца Кіршы, юрода Міці. Аднак для У. Караткевіча быў непрымальны кансерватызм М.

Загоскіна, яго адданаць трону, тэндэнцыйнасць у паказе гістарычных дзеячаў і адносін народа з баярамі.

Лепшы раман І. Лажэчнікава «Ледзяны дом» (1835) мог быць блізкі У.Караткевічу патрыятычнай ідэяй, гістарычнай праўдзівасцю ў паказе самавольства фаварыта Бірона і яго прыбліжаных (падзеі твора адбываюцца ў Расіі ў 1740 г.). Толькі наўрад ці маглі прывабіць У. Караткевіча паказ І.Лажэчнікавым галоўнага героя твора А. П. Валынскага (яго радыкалізм у духу дзекабрыстаў і адначасова тое, што ён аказаўся не праціўнікам самадзяржаўя, а толькі ворагам Бірона) або тое, што вобраз імператрыцы быў прыхарошаны, каб дагадзіць цензуры ці з-за памяркоўных поглядаў аўтара.

У. Караткевіч ведаў творчасць Ф. Булгарына. Аднак наўрад ці маглі яго асабліва зацікавіць раманы Ф. Булгарына на гістарычную тэму «Дзімітрый Самазванец» (1830) і «Мазепа» (1833 – 1834), дзе было шмат меладраматычных эфектаў, дзе аўтар імкнуўся паказаць, што сіла Расіі – у яднанні народа з царом, дзе народ, напрыклад, у «Дзімітрыі Самазванцы», пададзены як інертная маса, здольная толькі да бессэнсоўнага бунту.

У. Караткевіч зведаў моцны ўплыў А. Пушкіна. Яму, як і А. Пушкіну, было ўласціва пачуццё моцнай знітанасці з лёсам народа, гонару за яго гісторыю. Яму былі блізкія думкі рускага пісьменніка пра тое, што «ганарыцца славай сваіх продкаў не толькі можна, але і неабходна», што «дзікунства, подласць і невуцтва не паважае мінулага, а рабалецтвуе перад адным сучасным» [5, т. 7, с. 41, 136]. У. Караткевіч казаў: «У падзеях мінулага – нашы карані. А дрэва без каранёў не можа ні існаваць, ні, тым больш, прыносіць плады» [Цыт па: 4, с. 82]. У рамане «Каласы пад сярпом тваім» пісаў: «Хто згубіў сваю памяць – згубіў усё» [3, т. 5, с. 46]. Праводзіў такую думку і ў рамане «Чорны замак Альшанскі»: «Хто не памятае мінулага, хто забывае мінулае – асуджаны зноў перажыць яго. Безліч разоў» [3, т. 7, с. 417].

А. Пушкін выказваў захапленне «Гісторыяй дзяржавы Расійскай» М.Карамзіна: «Старажытная Расія, здавалася, знойдзена Карамзіным, як Амерыка Калумбам» [5, т. 7, с. 44]. У. Караткевіч адкрыў Беларусь для беларусаў і для ўсяго свету, нібы Калумб Амерыку. Пра гэта ён пісаў у вершы «Калумбы зямлі нязнаемай». Гэта ўвасабляў у саёй творчасці. У.Караткевіч паказаў, што ў яго народа была ў мінулым свая, багатая гісторыя. Вытокі народнага, нацыянальнага пісьменнік бачыў у гістарычным. Ён уваскрашаў гераічныя і трагічныя старонкі свайго краю.

І А. Пушкін, і У. Караткевіч у распрацоўцы гістарычнай тэматыкі прадоўжылі традыцыі В. Скота. А. Пушкін захапляўся творчасцю «шатландскага чараўніка». У. Караткевіч у лісце да М. Танка за 27 мая 1956 г. пісаў: «А мне б вельмі хацелася, каб людзі раптам адкрылі мора паэзіі ў беларускай гісторыі, як калісьці адкрылі ў шатландскай» [1, с. 8 адв.].

Паказальнай у распрацоўцы гістарычнай тэматыкі магла стаць для У.Караткевіча апавесць А. Пушкіна «Капітанская дачка». У ёй галоўны герой,

як і ў В. Скота, народжаны фантазіяй аўтара. Гэтага прынцыпу прытрымліваўся і У. Караткевіч у сваіх гістарычных творах. Можна заўважыць, што маюць падабенства пушкінскі Пётр Грынёў, яго слуга Савельіч і Алесь Загорскі і яго слуга Кірдуна з рамана У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім».

Пётр Грынёў з аповесці «Капітанская дачка» сустраўся ў стэпе падчас бурану з Пугачовым, які прамовіў: «Дорога-то здесь; я стою на твёрдой полосе» [5, т. 6, с. 268]. Гэтыя сімвалічныя словы з аповесці рускага пісьменніка тыпалагічна блізкія да слоў Рыгора з аповесці У. Караткевіча «Дзікае паляванне караля Стаха». Там, у фінале аповесці, галоўны герой Андрэй Беларэцкі прапануе Рыгору паехаць з ім і з Надзеяй Яноўскай з Балотных Ялін, на што той адказвае: «Зброя ў руках. Вось яна. Няхай возьмуць! Не паеду. Маё царства – лясы. І гэтае царства павінна быць шчаслівым» [3, т. 7, с. 196].

Вопыт А. Пушкіна мог выкарыстаць У. Караткевіч і ў аповесці «Сівая легенда» – пры стварэнні вобраза Рамана Ракутовіча, у апісанні штурму і ўзяцці замка. У аповесці «Капітанская дачка» А. Пушкін-рэаліст паказаў Пугачова ў чырвоным кафтане з аголенаю шабляю ў руцэ, ён ехаў на белым кані. У. Караткевіч-рамантык стварыў у сваёй аповесці сімвалічны і патрыятычны, у духу народнага эпаса, вобраз Рамана Ракутовіча як вершніка на белым кані, апранутага ў барвяны плашч, са старадаўнім двухручным мячом у руцэ.

А. Пушкін і У. Караткевіч бачылі бунтарнасць і свабодалюбства сваіх народаў. Думаецца, А. Пушкін не выпадкова звярнуўся да паўстання Пугачова ў «Капітанскай дачцы» і ў «Гісторыі Пугачова». У. Караткевіч выказваў асабліваю прыхільнасць да пераломных і крытычных момантаў беларускай гісторыі. Ён паказаў у сваіх творах трагізм Віцебскага паўстання 1623 г. (п'еса «Званы Віцебска»), Крычаўскага паўстання 1743–1744 гг. (п'еса «Маці ўрагану»), паўстання 1863–1864 гг. (п'еса «Кастусь Каліноўскі» і раман «Каласы пад сярпом тваім»), пісаў пра помсту, якая спее ў народзе, верыў, што гэты народ непераможны і бессмяротны, што ён, як птушка фенікс, адродзіцца.

Аповесці М. Гогаля на гістарычную тэматыку «Страшная помста» і «Тарас Бульба» былі блізкія У. Караткевічу тым, што яны прасякнуты рамантычным пафасам і патрыятычным гучаннем у паказе далёкай мінуўшчыны ўкраінскага народа, тым, што ў іх створаны паэтычны вобраз Украіны, яскравыя малюнкi народнага жыцця і побыту, шырока выкарыстаны ўкраінскі фальклор. Збліжае абодух пісьменнікаў і тое, што ў іх творчасці падзеі рэальнай гісторыі арганічна і дзівосна пераплятаюцца з элементамі фальклорнай легенды і казкі, што яны, кожны па-свойму, стварылі гераічныя, яркія і выключныя характары. Гэта можна сказаць пра Тараса Бульбу, яго сыноў Астапа і Андрыя з аповесці «Тарас Бульба» М. Гогаля і Рамана Ракутовіча з аповесці «Сівая легенда», Гервасія Выліваху з аповесці «Ладдзя Роспачы», Данілу Загорскага-Вежу з рамана «Каласы пад сярпом тваім» У. Караткевіча.

Тарас Бульба не толькі любіў казацкую вольніцу, але быў і шчырым патрыётам роднай зямлі, высока цаніў сяброўства. Станоўчыя героі твораў У.Караткевіча таксама выступалі як самаахвярныя патрыёты роднай зямлі і як надзейныя сябры. Гогалеўскі Тарас Бульба і караткевічаўскі Раман Ракутовіч паказаны як канкрэтныя, рэальныя людзі і адначасова нібы героі народнага эпасу. Гогалеўскі Андрый дзеля кахання, па сутнасці, здрадзіў радзіме, сябрам. Аднак да яго прыйшло сапраўднае каханне. І ён нічога не мог з сабою зрабіць. Каханне для яго вышэй за ўсё. У. Караткевіч у сваіх творах (аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха», «Сівая легенда» і інш.) таксама асуджаў здраду радзіме. Станоўчыя героі твораў беларускага пісьменніка дзеля кахання не здраджваюць радзіме і сябрам. Для іх паняцці «любоў да радзімы» і «каханне» існуюць у непарыўнай еднасці. У вершы «Мокрыя травы» У. Караткевіч пісаў: «Я сумую па радзіме, як каханы па дзяўчыне» [3, т. 1, с. 68]. А ў «Паэме пра явар і каліну» паказаў, што каханне для беларускага юнака з дружыны гарадзенскага князя Давіда вышэй за нацыянальную варожасць, даражэй за багацце і нават за само жыццё.

Тарас Бульба ў М. Гогалю, звяртаючыся да запарожцаў, узнёсла прамаўляе: «Прежде всего, паны-браты, <...> долг велит выпить за веру Христову! <... > Да за одним уже разом и за Сечь. <...> Да уже вместе выпьем и за нашу собственную славу» [2, т. 2, с. 263]. Ракутовіч у «Сівой легендзе» У. Караткевіча напярэдадні бітвы крыкнуў: «Святы Юры! Русь!» [3, т. 2, с. 38]. І ў рамане «Хрыстос прызямліўся ў Гародні» напярэдадні бітвы паўстанцы крычалі: «Юры! Юры! Край! Край!» [3, т. 6, с. 389]. А ў рамане «Каласы пад сярпом тваім» Басак-Яроцкі падчас пострыгу Алеся Загорскага дае яму наступны наказ: «З гэтай хвіліны памятай, князь, душа твая належыць толькі Богу і гэтым палям, шабля – ваяводзе справядліваай вайны, жыццё – усім добрым людзям, сэрца – каханай. Але гонар і чэсць – яны належаць толькі табе і больш нікому» [3, т. 4, с. 81]. У далейшым гэтыя словы сталі вызначальныя для караткевічаўскага героя, сапраўднага рыцара Беларусі і духоўнасці, асобы высокай маральнай чысціні.

Можна правесці тыпалогію паміж назвай і сэнсам аповесці М. Гогалю «Страшная помста» з думкай пра здраду і помстай, пакараннем за яе, што праводзіцца У. Караткевічам у аповесці «Дзікае паляванне караля Стаха» і рамане «Чорны замак Альшанскі». Так, у фінале рамана «Чорны замак Альшанскі» Адам Хілінскі прамаўляе: «Помста ўсё ж ёсць. <...> За кожную кроплю крыві, за кожную слязу. Не цяпер, дык заўтра. Не самому, дык нашчадкам» [3, т. 7, с. 561]. Гэты і іншыя персанажы твораў У. Караткевіча разважаюць на ўзроўні персанажаў класічных твораў.

Уплыў М. Гогалю на У. Караткевіча выяўляецца таксама ў галіне паэтыкі, стылю. Згадаем толькі славетныя радкі з аповесці М. Гогалю «Страшная помста»: «Чуден Днепр при тихой погоде, когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои. <...> Редкая птица долетит до середины Днепра! Пышный! ему нет равной реки в мире» [2, т. 1, с. 158]. У.Караткевіч

плённа прадоўжыў традыцыі М. Гогаля, напрыклад, у рамане «Каласы пад сярпом тваім»: «На Дняпры стаяла магутная палавень. Вышэй Сухадола вялікая рака разлілася на дванаццаць вёрст. Сонца гуляла ў ёй, і побач з гэтым магутным зьяннем мізэрнымі здаваліся бліскаўкі манастырскіх купалоў на тым беразе» [3, т. 5, с. 77]. Па эпічнай шырыні думкі, па рамантычнай вобразнай афарбоўцы і па танальнасці гэты ўрываек з твора беларускага пісьменніка на ўзроўні лепшых узораў пейзажных апісанняў у сусветнай літаратуры. Калі М. Гогаль піша, што «редкая птица долетит до середины Днепра!», то У. Караткевіч у рамане «Кадасы пад сярпом тваім» і ў іншых сваіх творах называе Дняпро вялікай ракой. Яна з'яўляецца для мастака крыніцай натхнення, выступае сімвалам беларускага краю, той артэрыяй, што жывіць родную зямлю і дае ёй сілы.

Адным з любімых пісьменнікаў У. Караткевіча быў А. К. Талстой. Хутчэй за ўсё ў 1946 г. напісаў ён артыкул на рускай мове «Аляксей Канстанцінавіч Талстой». На многае ў біяграфіі і творчасці рускага пісьменніка ён глянуў па-свойму.

У сваім артыкуле У. Караткевіч стварыў не толькі прываблівы і цікавы вобраз мастака, дастаткова прафесійна прааналізаваў яго творчасць, але і выказаў уласную эстэтычную праграму, калі пісаў: «Першай вартасцю ўсякага твора павінна быць высокая сучаснасць, якая адказала б на ўсе пытанні часу і рухала грамадства наперад. Гэта самае галоўнае, але гэтую сучаснасць не трэба разумець вузка. <...> Не, усякі гістарычны твор можа і павінен выяўляць многае з таго, што думаюць сучасныя людзі. Бо чалавек амаль заўсёды мучыўся аднымі і тымі ж пытаннямі. <...> Другой вялікай вартасцю з'яўляецца арыгінальнасць і свежасць тэмы, ідэі, рыфмы і рытму. <...> Трэцяя найвялікшая вартасць – выразная, сціслая, зразумелая мова, сапраўдная мова часу, у які створаны твор, ці мова, якой будуць гаварыць у гэтай краіне. <...> І яшчэ ўсякі паэт павінен заўсёды і ва ўсім знаходзіць прыгажосць. <...> Пятай найвялікшай вартасцю з'яўляецца любоў да радзімы, але не тая любоў, якую выказваюць на словах, а сапраўдная любоў, глыбокая і сумленная. <...> І шостая вартасць: займальны сюжэт, які забяспечвае даходлівасць нават да людзей, якія не любяць сумнага» [6, адз. зах. № 166, с. 8 – 8 адв.].

Беларускаму пісьменніку блізкімі былі ўвага А. К. Талстога да нацыянальнай старажытнасці, да праблем філасофіі гісторыі, непрыманне ім палітычнай тыраніі, яго любоў да роднага краю, рускай прыроды, раскрыццё тэмы кахання.

Так, на думку У. Караткевіча, «у старажытнасці зручна паказаць сучаснасць», і хоць А. К. Талстой «шмат сваіх сюжэтаў браў са старажытнасці, але ў іх ён заставаўся сынам свайго часу» [6, адз. зах. № 166, с. 9 – 9 адв.].

Лепшых прадстаўнікоў баярства А. К. Талстой часта ідэалізаваў (Марозаў у рамане «Князь Сярэбраны», Іван Пятровіч Шуйскі ў п'есе «Цар Фёдар Іаанавіч»). Не пазбаўлены ідэалізацыі Раман Ракутовіч у апавесці «Сівая

легенда», Даніла Загорскі-Вежа ў рамане «Каласы пад сярпом тваім» У. Караткевіча.

У. Караткевіч высока ацаніў гістарычны раман А. К. Талстога «Князь Сярэбраны», адзначыў, што «па дакладнасці гістарычнай характарыстыкі падобны да яго твор рэдка можна знайсці нават сярод раманаў Вальтэра Скота» [6, адз. зах. № 166, с. 9]. А. К. Талстой і У. Караткевіч плённа развівалі традыцыі В.Скота. Яны дасканалы ўзнаўлялі каларыт і дух мінулых эпох, звярталіся да рамантычнай ідэалізацыі мінуўшчыны, з пачуццём меры выкарыстоўвалі мову далёкіх часоў, закраналі пытанні, актуальныя для сучаснай рэчаіснасці. Невыпадковым было тое, што ў 1970 г. У. Караткевіч пераклаў п'есу А. К. Талстога «Цар Фёдар Іаанавіч», якую сам аўтар лічыў лепшым сваім творам.

Пасля заканчэння універсітэта У. Караткевічу як даследчыку пры напісанні кандыдацкай дысертацыі пра адлюстраванне паўстання 1863–1864гг. ва ўсходнеславянскіх і польскай літаратурах маглі быць цікавыя, а як пісьменніку былі непрымальныя раманы У. Крastoўскага «Панургавы статак» (1869) і «Дзве сілы» (1874), аб'яднаныя ў дылогію «Крывавы пуф», дзе аўтар з рэакцыйных пазіцый паказаў рэвалюцыйны рух 1860-х гг., паўстанне 1863–1864 гг.

Адным з любімых пісьменнікаў У. Караткевіча быў і Л. М. Талстой. Значным творам рускай літаратуры з'яўляецца раман-эпапея Л. М. Талстога «Вайна і мір». Такім жа значным творам у беларускай літаратуры з'яўляецца раман У. Караткевіча «Каласы пад сярпом тваім». Пры напісанні рамана «Каласы пад сярпом тваім» для У. Караткевіча, пісьменніка пераважна рамантычнага тыпу мыслення, каштоўны быў вопыт Л. М. Талстога, рэаліста, славыты твор якога стаў нябачанай у літаратуры новага часу з'явай паводле жанру, багацці і шырыні паказу народнага жыцця і гістарычных падзей, па псіхалагічнай распрацаванасці характараў.

Часам сляды вучобы беларускага пісьменніка ў Л. М. Талстога адчуваюцца тады, калі Алесь Загорскі і Майка Раўбіч у сцэне балю на нейкі час становяцца падобнымі на Андрэя Балконскага і Наташу Растову, а Ілля Хаданскі, як і Мікалай Растоў, захоплена і прыгожа расказвае пра вайну.

У. Караткевіч імкнуўся у сваіх творах паказаць грамадства мінулых часоў не толькі ў ягоных супярэчнасцях, але і ў яго нацыянальнай, культурнай і гістарычнай своеасаблівасці. І справа, зразумела, не ў тым, што дзеля вырашэння гэтай задачы бралася ў асноўным дваранскае асяроддзе ў рамане «Каласы пад сярпом тваім» ці шляхецкае саслоўе ў апавесці «Дзікае паляванне караля Стаха». Тут важна само вырашэнне тэмы. Для беларускага пісьменніка важны быў вопыт Л. М. Талстога, у славытым творы якога таксама дзейнічаюць пераважна прадстаўнікі вышэйшых слаёў. Аднак у лепшых з іх дасканалы ўвасобіліся нацыянальны характар, традыцыі, звычкі, норавы і светаадчуванне рускага народа.

---

## Літаратура

1. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. № 25. Воп. № 2. Адз. зах. № 66.
2. Гоголь Н. В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1984 – 1986.
3. Караткевіч У. Зб. тв.: У 8 т. Мн., 1987 – 1991.
4. Мальдзіс А. Жыцце і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека. Мн., 1990.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1977 – 1979.
6. Цэнтральная навуковая бібліятэка імя Якуба Коласа Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Адзел рэдкіх кніг і рукапісаў. Ф. № 11. Воп. № 2. Адз. зах. № 118, 166.

**Барысюк Т. П. (Мінск)**

### **УПЛЫВЫ НА ПАЭЗІЮ ПЯТРА БАРЫСЮКА РАСІЙСКІХ ПІСЬМЕНнікаў XIX-XX СТСТ.**

Пётр Пятровіч Барысюк (1938-2001) – беларускі рускамоўны паэт, доктар-анестэзіёлаг па прафесіі. Яго вершы аўтабіяграфічныя. Яго стыль ясны, лаканічны, афарыстычны. Ён рабіў стаўку не на адметнасць стылю і навізну вобразаў, а на дакладнасць выказвання, глыбіню сваіх думак і пачуццяў. Любімыя страфічныя формы П.Барысюка – 8-, 4-, 2- і аднарадковыя. Такія страфічныя лаканізм ён абраў шмат у чым дзякуючы знаёмству з творчасцю Амара Хаяма і Ігара Губермана. Сярод яго любімых аўтараў, акрамя згаданых, – паэты А.Пушкін, Расул Гамзатаў, Роберт Бёрнс, філосафы Сакрат, Дэкарт, Вальтэр і Ларошфуко. Паэт размаўляў з людзьмі паводле гарацыеўскага прынцыпу «жартуючы, кажы праўду» [1, с. 23]. Крэда П.Барысюка заключалася ў культых розуму, працы, праўды, жаночай прыгажосці, у пошуках ісціны (апошняе адбілася ў назвах яго дзвюх паэтычных кніг). П.Барысюк быў чалавекам эрудзіраваным, шмат чытаў. Сваіх вялікіх літаратурных папярэднікаў ён паважаў як настаўнікаў, якія задалі планку высокага мастацкага ўзроўню, ніжэй якой нельга апускацца: «Учителей себе мы разных ищем, / Чтоб они глаза открыли нам» [2, с. 44]. П.Барысюк, відаць, і выходзіў свой літаратурны густ, выкрышталізоўваў светаўспрыманне, беручы лепшае ад сваіх настаўнікаў – пісьменнікаў і філосафаў. Усе, нават геніяльныя, паэты праходзіць этап вучнёўства, толькі ў спісе іх настаўнікаў – розныя імёны.

Адным з самых цытуемых П.Барысюком у эпіграфах да вершаў быў **А.Пушкін**. Матыў помніка, які ідзе з часоў Гарацыя і бясконца інтэрпрэтуецца паэтамі да нашых дзён, вядомы П. Барысюку па вершу «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» А.Пушкіна. П.Барысюк не прагне пушкінскай славы, яго жаданні больш сціплыя: «Я не воздвиг себе памятник, / Хоть прожил немало дней: / Пусть имя моё будет в памяти / Знавших меня людей» [2, с. 192].



Пушкінскія словы «Нет, весь я не умру» П.Барысюк прыводзіць эпіграфам да іншага верша, у якім гэтыя словы цытуюцца яшчэ, толькі відазменена. Ва ўступным да другога зборніка вершы беларускі паэт услед за рускім сцвярджае, што кнігі жывуць даўжэй за сваіх аўтараў: «...Я книгой стал опять, а это значит, / То, что «весь уже я... не умру»...» [2, с. 3]. Беларускі паэт падобны на Пушкіна і сваёй «любвеобильностью». У П.Барысюка шмат вершаў-прысвячэнняў розным жанчынам з прызнаннямі ў каханні. Пушкінскае захапленне прыгажосцю Анны Керн («гений чистой красоты») можна згадаць у радках П.Барысюка, які развівае думку, звяртаючыся да іншай жанчыны: «Хочу тебя я видеть вечно юной / И ангелом высокой красоты! / Пусть улыбается тебе фортуна, / А мне, быть может, улыбнёшься ты...» [1, с. 27]. І – ужо ў іншым вершы: «О том, что мир наш полон красоты, / Я узнал, когда явилась ты...» [1, с. 240]. Пушкінскае «Я Вас любил так искренно, так нежно, / Как дай Вам Бог любимой быть другим» угадваецца і развіваецца ў радках П.Барысюка: «К тебе иду я, словно к алтарю, / А может быть, к помазаннице божьей. / И так любить, как я тебя люблю, / Никто и никогда уже не сможет» [1, с. 65]. Пушкінскае «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать» П.Барысюк прыводзіць эпіграфам да двух сваіх вершаў. У першым беларускі паэт лічыць: «Лишь для того, чтоб мыслить и страдать, / Умные рождаются в России...» [2, с. 32], што тая зямля спрыяе не толькі розумастваральным пакутам, але і вялікай славе расіянаў. У другім -- П.Барысюк сцвярджае ідэю неабходнасці пакутаў для разумення жыцця: «...если кто-то, может, не страдал, / То он о жизни ничего не знает» -- і што ў яго самога «страданий – на троих хватило б» [2, с. 49]. Ужо ў іншым вершы – без непасрэднай адсылкі да Пушкіна -- беларускі паэт лічыць пакуты для сябе экзістэнцыйна-неабходнымі: «Если бы душа так не болела -- / Жизнь бы потеряла всякий смысл» [1, с. 79]. Пушкінскае асабістае «Ах, обмануть меня не сложно: / Я сам обманываться рад» П.Барысюк пашырыў на паўтараемыя ў гісторыі стасункі паміж правадырамі і народамі: « А у вождей всегда величья мания, / И гениальны все они подряд. / Ну, как же им народ свой не обманывать, / Когда он сам обманываться рад?!» [2, с. 104].

Да верша «О пользе смеха сказано немало...» П.Барысюк прыводзіць эпіграфам словы **М.Гогаля**: «Смеха боится даже тот, кто уже ничего не боится». Беларускі паэт сцвярджае ідэю лекавай і сатырычна-выкрывальнай сілы смеху: «Смех лечит нас и лечит наши раны. / Он, как бальзам, продляет наши дни. / Не любят смеха только лишь тираны, / Ведь смех для них – погибели сродни» [2, с. 112].

Згадаючы гісторыю **М.Салтыкова-Шчадрына** пра мужыка, які адзін пракарміў двух генералаў, П.Барысюк абвінавачвае быт ці свядомасць сучаснага калгасніка, які «...раб, а не крестьянин. / Он и себя не в силах прокормить» [2, с. 11].

У вершы «Чтоб мирно жить...» П.Барысюк піша, што **Л.Талстой** завяшчаў нам займацца не перабудовай свету, а сваім духоўным удасканаленнем. Беларускі паэт з горыччу канстатуе, што многія беларусы

забылі гэту талстоўскую мудрасць: «В своей душе не любим мы копать, / Чтобы пороки не увидеть в ней» [2, с. 16].

Эпіграфам да верша «Всем кажется лёгкой работа поэта...» П.Барысюк прыводзіць словы **У.Маякоўскага**: «Поэзия – та же добыча радия». Пасля цытуе яго радкі непасрэдна ў вершы, пацвярджаючы ідэю непазбежнасці аўтарскіх пакутаў для стварэння высокамастацкай паэзіі: «Инфаркт получаешь часто в награду, / И денег не видишь за эти труды, / Хоть роешь «единого слова ради / Тысячи тонн словесной руды» [2, с. 46]. Эпіграфам да іншага верша У. Маякоўскага П.Барысюк узяў радок «Мне ни рубля не накопили строчки...» У.Маякоўскага. Палемізуючы з абранніцай наконт гэтых радкоў расійскага паэта, беларускі аўтар ідэалізуе насамрэч не ідэальны вобраз каханай, узводзіць яго ў Абсалют, па-за якім уласная вопратка ўспрымаецца ім як непатрэбная дробязь: «Я не случайно вспомнил эти строчки, -- / И ты виной тому, моя отрада: / Мол, кроме «свежевымытой сорочки» / Поэту больше «ничего не надо»... / Пускай ты вся греховна и порочна, / Пускай подобна ты исчадью ада, - - / Была бы ты... Тогда уж и сорочка / Мне уже, как правило, не надо...» [2, с. 234].

П.Барысюк згаджаецца з выказваннем **А.Зіноўева** «Истина – есть удел одиночек, а не масс» [2, с. 23] і тлумачыць гэта тым, што «люди оболваниваются рады» рознымі стадымі ідэямі (узнікае алузія на пушкінскае «Ах, обмануть меня не сложно: / Я сам обманываться рад»).

Да аднаго з вершаў П.Барысюк прыводзіць эпіграфам радок «Поэт в России – больше, чем поэт» **Я.Еўтушэнкі**. Не аспрэчваючы еўтушэнкаўскіх слоў, беларускі паэт кажа пра адсутнасць «залатой сярэдзіны», пра «ўхілы» ў крайнасці ў сацыяльнай і юрыдычнай сферах Расіі, што там «...учёный – меньше, чем учёный», «Закон в России – меньше, чем Закон, / Поскольку больше правит беззаконье» [2, с. 9].

П.Барысюк праз інтэртэкстуальнасць (алузіі, цытаты, эпіграфы), праз развіццё вобразаў, тэм рускіх пісьменнікаў паказвае ўдзячнасць сваім настаўнікам за магчымасць творча пераасэнсаваць іх ідэі, перажыць іх на ўласным вопыце ў сваім часе, паядноўваючы ў адно цэлае традыцыю і наватарства, узбагачаючы сваё творчае светаўспрыманне ў прыватнасці і беларускую паэзію ў цэлым.

#### Літаратура

1. Борисюк П. Поиск истины: Стихи. Мн., 1995.
2. Борисюк П. Поиск истины продолжается: Стихи. Мн., 2000.

**«СЛОВА ПРА ПАХОД ІГАРА»  
Ў БЕЛАРУСКІХ ПЕРАКЛАДАХ ПАЧАТКУ ХХ СТАГОДДЗЯ**

«Слова пра паход Ігара» называюць жамчужынай сусветнай паэзіі. Гэта старажытная паэма з часу сваёй першай публікацыі (1800) выклікае да сябе незгасальную ўвагу і пачуццё захаплення.

Да выдатнага помніка ўсходнеславянскай літаратуры звярталіся многія беларускія паэты і пісьменнікі. У пачатку ХХ стагоддзя (1911 год) М. Багдановіч апублікаваў пераклад ўрыўка «Слова пра паход Ігара» пад назвай «Песня пра князя Ізяслава Полацкага». У 20-я гады ХХ стагоддзя гэты твор перакладалі Я. Купала і М. Гарэцкі.

Я. Купала зрабіў праязны і вершаваны пераклад «Слова пра паход Ігара». Праязны пераклад быў скончаны ў Мінску 30 кастрычніка 1919 г. (апублікаваны ў газеце «Беларусь», 11. 11. 1919 г.), вершаваны – у Акопах 5 верасня 1921 г. (апублікаваны ў часопісе «Вольны сцяг», 1921 г. №5-6).

У 1922 годзе ўбачыла свет складзеная М. Гарэцкім «Хрэстаматыя беларускай літаратуры: XI век – 1905 год», дзе было змешчана «Слова пра паход Ігара» ў перакладзе аўтара і старажытнарускі тэкст.

Зварот Я. Купалы і М. Гарэцкага да перакладу «Слова» ў цяжкі для Беларусі час быў сімвалічным. Перакладчыкі шукалі ў творы адказы на многія пытанні, якія іх ў той час хвалявалі. Значны ўплыў аказала і тое, што зместам і праблематыкай «Слова» звязана з гісторыяй беларускай зямлі.

Купалаўскаму вершаванаму перакладу «Слова пра паход Ігара» прысвечана шмат навуковай літаратуры і крытычных артыкулаў. М.Г. Булахаў пра вершаваны купалаўскі пераклад піша: «Янка Купала раскрыў у поўнай меры змест арыгінала, перадаў без скажэння ідэйную задуму аўтара, захаваў аўтарскую абмалёўку герояў» [1, ч. 1, с. 14].

Я. Купала падзяліў свой вершаваны пераклад на дванаццаць самастойных песень, звязаных адной сюжэтнай лініяй. Песні вытрыманы ў розных метрычных інтанацыях.

Вось што пісаў пра свой вершаваны пераклад Я. Купала: «Песня аб паходзе Ігара» напісана старой беларуска-славянскай мовай XII стагоддзя. Друкаваны ніжэй пераклад вершам на сучасную нашу мову зроблены па магчымасці бліжкім да зместу арыгінала. Тлумачэнні да старасвецкіх, а не зусім зразумелых слоў у перакладзе будуць змешчаны ў асобным выданні побач з арыгіналам тэксту і даслоўным перакладам прозай гэтага памятнака» [6, с. 188].

М. Гарэцкі хацеў раскрыць суайчыннікам багацце роднай гісторыі, пазнаёміць чытача са старажытным творам, зрабіць «Слова пра паход Ігара» даступным і зразумелым. Дзеля гэтага ён падаваў паралельна амаль даслоўны пераклад, рабіў у дужках і зносках тлумачэнні.

Звернем увагу на асобныя моманты вершаванага перакладу Я. Купалы і перакладу М. Гарэцкага.

**Старажытнарускі тэкст**

*...всядемъ, братие, на свои бръзья комони  
Да позримъ синего Дону [7, с. 374]*

**Пераклад Я. Купалы**

*Сядзьма ж, браці,  
на быстрыя коні  
Ды на Дон сінявокі  
паглянем! [5, с. 250].*

**Пераклад М. Гарэцкага**

*Усядзем жа, браты, на сваіх шыйкіх коні ды й пабачым сіняга Дону [3, с. 11].*

Агульнаславянскі прыметнік «*bъrъzъjъ*», які ўжываўся пры назве коней і сабак, Я. Купала замяніў на «*быстры*». Што ж датычыцца словазлучэння «*синега Дону*», то ў старажытнаруускай мове «*синий*» – значыць ззяючы цёмным бляскам [4, с. 220]. Ён выкарыстоўваўся ў тых выпадках, калі патрэбна было падкрэсліць унутранае зьяненне цёмнага прадмета ці рэчыва. Як пераможная мэта Дон ззяе і вабіць да сябе. Я. Купала выкарыстаў у дадзеным выпадку складанае азначэнне-эпітэт «*Дон сінявокі*».

У прыметніках адзіночнага ліку ў вінавальным склоне М. Гарэцкі ўжывае канчатак *-ага/-яга*. Замест старажытнаруускага «*бръзья*», што характарызуе прадмет, які рухаецца, М. Гарэцкі ўводзіць свой прыметнік, дыялектызм «*шыйкія*». На думку М.Г. Булахава, гэта сінанімічныя прыметнікі, але адрозніваюцца па паходжанні і ўжыванні [1].

Перакладчыцкі талент Я. Купалы выявіўся і пры апісанні бітвы на Нямізе, якую аўтар, пераасэнсоўваючы традыцыйныя вобразы, параўноўвае са жнівом, малацьбой, веяннем і сяўбой.

**Старажытнарускі тэкст**

*На НемизѢ снопы стелють головами  
молотять чепи харалужными,  
на тоѹѢ животь кладуть,  
вѢють душу отъ тѢла. НемизѢ  
кровави брезѢ не бологомъ бяхуть  
посѢяни, посѢяни костьми рускихъ  
сыновъ [7, с. 382]*

**Пераклад Я. Купалы**

*На Нямізе снапы сцелюць  
Галавамі  
А малоцяць жа стальнымі  
Іх цапамі.  
На таку жыццё кладзеца  
Неспадзейна,  
І душу ад цела веюць  
Безнадзейна.  
Берагі ў крыві Нямігі  
Па калені;  
Не дабро на іх пасеяў  
Сейбіт жменяй.  
А былі яны гусценька  
Ў процьмах вузкіх  
Там пасеяны касцямі  
Сыноў рускіх [5, с. 271].*

**Пераклад М. Гарэцкага**

*На Нямізе снапамі сцелюць галовы, малоцяць цапамі сталёвымі, на таку жыццё кладуць, веюць душу ад цела. Крывавыя Нямізіны берагі ня збожжам былі пасеяны, пасеяны касцямі рускіх сыноў [3, с. 19].*

Паэтычнае майстэрства вершаванага перакладу Я. Купалы праяўляецца галоўным чынам у тым, што ў залежнасці ад характару падзей і здарэнняў, паказаных у творы, змяняецца і характар рытмікі верша. Пераклад атрымаўся экспрэсіўным і напружаным. «Толькі, магчыма, крыху выбіваецца з кантэксту ў ім стылізаванае пад народную творчасць памяншальна-ласкальнае «гусценька» [2, с. 148], – адзначае А.Л. Верабей.

Назоўнік «*НемизЪ*» М. Гарэцкі пераклаў аказіянальным неалагізмам «*Нямізіны*». Сустрэкаецца ў перакладзе і падаўжэнне зычных: *збожжсам*. Шырока выкарыстоўваецца памякчэнне зычнага перад наступным мяккім: *жыцьцѣ, касьцьмі*.

Гаворачы пра «Слова», нельга абмінуць плач Яраслаўны, які ў сусветнай літаратуры знайшоў даўно адзінадушнае прызнанне як узор лірычнай паэзіі. Плач з’яўляецца адным з непаўторных прыкладаў паэтычнай сілы і мастацкай прыгажосці.

### **Старажытнарускі тэкст**

*На Дунаи Ярославнинъ гласъ слышитъ,  
Зегзицею незнаема рано кычетъ:  
«Полечю, – рече, – зегзицею по Дунаеви,  
Омочю бебрень рукавъ въ КаялЪ рЪцЪ,  
Утру князю кровавья его раны на  
ЖестоцЪмъ его тЪлЪ»... [7, с. 384]*

### **Пераклад Я. Купалы**

*Пяюць дзіды на Дунаі,  
А ў Пуціўлі Яраслаўна  
Безуцешнаю зязюляй  
Наракае раным–рана:  
«Паляту я ўдаль зязюляй  
Па Дунаю за дубровы,  
Памачу ў рацэ Каяле  
Рукавок я свій бабровы.  
І зляту да князя ў полі,  
Дзе ў зялёнай лёг пасцелі,  
Ды крававья ўтру раны  
На яго магутным целе»  
[5, с. 273].*

### **Пераклад М. Гарэцкага**

*Чуваць голас Яраслаўнін;\*)нязнаная, зязюлькаю на раніцы стогне:  
«Палячу, кажэ, зязюлькаю па Дунаю; абмачу бабровы рукаў у Каяле-рацэ,  
абатру князю крываваыя раны яго на магутным целе яго» [3, с. 20].*

Распаўсюджаным з’яўляецца тлумачэнне слова «зегзіца» як «зязюля», птушка, якая сімвалізуе, паводле народных уяўленняў, сірату, удаву ці жонку, якая сумуе ў адзіноце. У рускіх гаворках, ва ўкраінскай і беларускай мовах ёсць словы, якія сугучныя слову «зегзіца» і маюць значэнне «зязюля».

М.В. Шарлемань піша: «*Зегзіца*» звычайна тлумачыцца як зязюля. Аднак варта нагадаць, што на Дзясне паміж Каропам і Ноўгарад-Северскім сяляне называлі месцамі гігічкай, зігічкай, зігічкай – чайку, па-руску пігаліцу ці чыбіса... Магчыма, у гэтым выпадку і аўтар «Слова» параўнаў Яраслаўну з той птушкай, якая здаўна на Украіне была эмблемай смутку, г.зн. з чайкай... Назвы зігічка, гігічка – гукапераймальныя, якія часткова перадаюць крык птушкі – кігі, часткова гукі, якія чуюцца пры узмахх яе крылляў у час палёту – зіг, зіг. Пра пігаліцу на Украіне гавораць, што яна «кыгикаеть» – пар. «*кычетъ*» у «Слове» [2].

Сапраўды, кантэкст у плачы Яраслаўны выклікае ўяўленне пра вадзяную птушку, а не пра зязюлю – жыхарку лясоў.

У старажытным тэксе гукавы аспект цесна звязаны з фонавым аспектам. Паўтор плаўных, галоснага [a] і гука [p] перадаюць сілу, глыбіню, пяшчоту і жалобнасць гэтага ўрыўка. Гук [p] абазначае цёмна-чырвоны колер. Фонавы аспект «Плача» складаюць розныя адценні чырвонага колеру. У.У. Колесаў слухна адзначыў, што ў аснове гэтага ўрыўка мы бачым чырвона-цёмны трывожны тон, у разрывах якога час ад часу прабліскае светлы прамень [4, с. 217].

Я. Купала зрабіў пераклад гэтай часткі «Слова», перадаўшы глыбокія сардэчныя перажыванні Яраслаўны. Плач выкананы ў стылі беларускіх народных песень жалобна – лірычнага характару.

Звяртаюць на сябе ўвагу не толькі знешне-кампазіцыйныя асаблівасці гэтай песні, але і захаванасць вобразаў, мастацкая прастата верша, музыкальнасць песні. Яна пачынаецца словамі, блізкімі да фальклорных зачынаў: «*Пялюць дзіды...*». Далей ператвараецца ў песенны паўтор-рэфрэн. Першыя два радкі прыбліжаны да старажытнага тэксту, а астатнія нанова ўведзены паэтам.

Пры перакладзе гэтай часткі «Слова» ярка праявілася літаратурнае майстэрства М. Гарэцкага. Плач скрозь насычаны пяшчотнымі, жалобнымі ноткамі, якія паказваюць глыбіню пачуццяў Яраслаўны.

Я. Купала і М. Гарэцкі шырока выкарыстоўвалі ў сваіх перакладах лексічную і граматычную сінаніміку для перадачы глыбокага зместу і стылістычных асаблівасцей старажытнага помніка.

Бясспрэчна, што Я. Купала ўважліва пазнаёміўся са старажытнарускім тэкстам твора, улічыў яго асноўныя нюансы, перадаў дух і танальнасць твора. У перакладзе ярка выявілася творчая манера пісьменніка. Кожнаму слову, кожнаму вобразу, кожнай фразе перакладчык даваў некалькі тлумачэнняў і выбіраў больш дакладныя і выразныя. Я. Купала шырока выкарыстоўваў прыёмы народнай паэтыкі, добра перадаў прыродаапісанні ў творы.

Увогуле можна адзначыць, што багаты вопыт перакладчыка, творчая інтуіцыя, глыбокае адчуванне спецыфікі народнага твора аказалі вялікі ўплыў на купалаўскі вершаваны пераклад.

М. Гарэцкі імкнуўся даць больш-менш паглыблены эстэтычны разгляд «Слова», даволі падрабязна перадаў змест твора, разгледзеў яго мастацкія вартасці, фальклорныя вытокі. Перакладчык захаваў асаблівасці мовы аўтара, стылістычны каларыт арыгінала.

Пераклады «Слова пра паход Ігара» Я. Купалы і М. Гарэцкага маюць вялікае значэнне як у творчасці аўтараў, так і для беларускай літаратуры ўвогуле.

#### Літаратура

1. Булахаў М. Г. «Слово о полку Игореве» і Беларусь. Мн., 2000. – У 2 ч.
2. Верабей А.Л. Беларуска-рускі паэтычны ўзаемапераклад 20–30-гадоў. Мн., 1990.

3. *Гарэцкі М.* Хрэстаматыя беларускае літаратуры. XI век. 1905. Вільна, 1922.
4. *Колесов В.В.* Свет и цвет в «Слове о полку Игореве» // «Слово о полку Игореве»: 800 лет. М., 1986. С. 215–230.
5. *Купала Я.* Збор твораў: У 7 т. Мн., 1974. Т. 5. С. 248–280.
6. *Майхровіч С.К.* Слова аб палку Ігаравым. Мн., 1968.
7. Памятнікі літаратуры Древней Руси. XIIвек. М., 1980. С. 372–387.

**Мусіенка С. П. (Гродна)**

**ТЭМА ДРУГОЙ СУСВЕТНОЙ ВАЙНЫ Ё Польшкай  
І БЕЛАРУСКАЙ МЕМУАРНАЙ ЛІТАРАТУРЫ  
(НА ПРЫКЛАДЗЕ ЗБОРНІКАЎ З. НАЛКОЎСКАЙ «МЕДАЛЬЁНЫ» І С. АЛЕКСІЕВІЧ  
«У ВАЙНЫ НЕ ЖАНОЧЫ ТВАР»)**

Налкоўская і Алексіевіч – пісьменніцы розных эпох, розных народаў, розных падыходаў да праблемы свету і героя. Аднак збліжаюць іх два фактары: па-першае, тэма – II сусветная вайна і лёсы польскага (Налкоўская) і беларускага (Алексіевіч) народаў у часы гэтай трагедыі; па-другое, жанр. Яго можна назваць жанрам-дакументам, у якім галоўную ролю адыгрывае форма падачы матэрыялу – споведзь герояў аб жудаснай драме, якую яны перажылі.

Налкоўская звярнулася да тэмы вайны ё першы дзень яе пачатку (1 верасня 1939 г.). Пісьменніца з максімальнай дакладнасцю адлюстравала яго ё дзённіку. Пазней гэты дзённік стане бестселерам, бо яна вяла свае запісы «уздоўж часу» і «уздоўж трагедыі» ўласнага лёсу. Налкоўская заставалася ё Варшаве на працягу ўсяго перыяду фашысцкай акупацыі. Пасля вызвалення Польшчы, а дакладней у 1946 г., пісьменніцу прызначылі старшынёй Камітэта па расследванні фашысцкіх злачынстваў. Па слядах сумных здарэнняў і наведвання былых канцэнтрацыйных лагераў (якіх у Польшчы было панад 2000) яна напісала справаздачу аб працы Камісіі і на падставе фактаў і аповедаў былых вязняў стварыла 8 навэл зборніка «Медальёны», поўнаасцю заснаванага на споведзях вязняў – ахвяраў фашысцкіх злачынстваў.

Алексіевіч таксама звяртаецца да тэмы той жа вайны, аднак амаль праз паўстагоддзя. Алексіевіч гэтай вайны не ведала, і ўсё ж звярнулася да яе праблемы ізноў у жанры споведзі, а дакладней, галерэі споведзяў яе персанажаў – удзельнікаў Айчыннай вайны.

Споведзі ё «Медальёнах» і ё аповесці «У вайны не жаночы твар» маюць дзве прынцыповыя адметнасці: героі Налкоўскай – ахвяры, якія апавядаюць пра нядаўна перажытае. Успаміны іх, як адкрытая рана. Гэта іх сучаснасць, якая будзе суправаджаць іх на працягу ўсяго жыцця.

Споведзі персанажаў Алексіевіч – гэта ўспаміны жанчын-гераінь, змагараў, але з адлегласці часу – 50 гадоў пасля вайны. Для маладой

пісьменніцы, амаль дэбютанткі, іх аповеды фактычна былі адкрыццём вайны, масы трагедыі, страт, перажыванняў. Эмацыянальная прырода факту, толькі што перажытага, іншая, чым успаміны аб ім праз паўстагоддзя. Для чалавека, які аб ім успамінае, гэты факт бачыцца ўжо іначай: ён набывае міфалагічныя рысы, змяняецца псіхалагічна прырода яго ўспрымання, факт набывае новае значэнне і філасофскае асэнсаванне. Гэта тая часавая адлегласць, якая мяняе характар душэўных пакут.

XX стагоддзе – гэта стагоддзе парадоксаў. Можа таму маладая прадстаўніца пасляваеннага пакалення ў беларускай літаратуры і звярнулася да тэмы вайны. Я не лічу, што гэта тэма гістарычная, паколькі пакаленне ўдзельнікаў яе жыве, як жыве боль большасці польскіх і беларускіх сем'яў, якія панеслі ад вайны страту блізкіх.

Так, у першай палове XX ст. – дзве сусветныя вайны. У другой іх працяг: Карэя, В'етнам, Афганістан, Ірак, а далей мяняецца і сам сусветны парадак: перавод расшчаплення атама з сферы ваеннай у сферу пакаёвую скончыўся чарнобыльскай трагедыяй. Вось адкуль і маем тэматычную пераемнасць пакаленняў ад перажытага бацькамі да перажытага дзецьмі, а галоўнае – трагічныя вынікі нашай сучаснасці: лакальныя войны маюць сусветны ўплыў.

Абодва творы маюць аднолькавую тэму, аднак рознае яе ідэйнае ўвасабленне. Налкоўская скіроўвае ўвагу на тое, што перажылі цяпер, без адлегласці часу яе героі – ахвяры вайны, эпохі крэматорыяў, канцэнтрацыйных лагераў, у якіх цудам ім удалося выратавацца, выжыць і, галоўнае, застацца людзьмі. Побач з героямі была і аўтар «Медальёнаў» – выдатная пісьменніца ўжо сталага ўзросту. Ёй было лёгка зразумець сваіх персанажаў, бо яна таксама выйшла з той самай «жудаснай рэчаіснасці».

Святлана Алексіевіч звяртаецца не да перажытых фактаў сучаснасці, а да мінулага, да трагедыі вайны, але да іншага яе боку: яе героі ў рэальнасці – вельмі сталыя жанчыны. Яны аж 50 гадоў таму былі салдатамі Савецкай Арміі. Пісьменніца звяртае ўвагу на ненатуральнасць сітуацыі: жанчына, якая прыродай прызвана ствараць жыццё, бараніць сям'ю і асабліва дзяцей, аказалася салдатам, амазонкаю XX стагоддзя. Пісьменніца падкрэслівае, што ўдзел жанчын у Айчыннай вайне быў не адзінкавым здарэннем, а з'явішчам масавым. І гэта прывяло да дэфармацыі грамадства: жанчына страчвае сваё адвечнае прызначэнне.

І Налкоўская, і Алексіевіч паказалі вымушанасць такой сітуацыі. У абедзвюх краінах вялася вайна з народамі, яна мела захопніцкі характар. Таму ахвяра жанчыны-ўдзельніцы вайны была прынесена на алтар айчыны. Таму вязняў канцлагаў у апаўданах Налкоўскай і дзяўчаты Савецкай Арміі ў Алексіевіч захавалі годнасць, гонар, дабрыню сэрцаў.

Ужо ў першых рэцэнзіях на «Медальёны» падкрэслівалася, што гэта «дакумент нязвычайнай сілы, што «Медальёнамі» Налкоўская ўпісала прыныпова новыя каштоўнасці ў вялікія традыцыі польскай прозы» [1, с. 29].



Пачынаючы з вельмі выразнага эпіграфа, чытач ўваходзіць у свет страшнай рэальнасці, якую «нельга вытрымаць». Вонкавая пратакольная дакладнасць спалучаецца з унутранай драматычнасцю. Больш за ўсё здзіўляла дэталёвасць, голыя факты, сабраныя як рэчавыя доказы, як абвінавачваўчы матэрыял для Камісіі. Калі Налкоўская пісала «Медальёны», яна памятала, што нават тое жудаснае, што адкрыла камісія (крыжыкі і медалькі манахаў, дзіцячыя боцікі, памолатыя чалавечыя косці), гэта толькі «частка рэальнасці, якую вытрымаць немагчыма» [2, с. 176 – 179].

У «Медальёнах» Налкоўская поўнасцю адмовілася ад ўпрыгожвання мовы, ад вызначальных форм. Прыметнікі ўжываюцца толькі для паяснення сэнсу здарэнняў. Асаблівую значнасць набываюць назоўнікі, дзеясловы, лічэбнікі. Фраза адзначаецца дакладнасцю, кароткасцю і даводзіцца амаль да лаканізму. Гэта дапамагае захаваць у творы суровую танальнасць.

Адсутнасць аўтарскага тэксту не перашкодзіла разуменню канцэпцыі яго ў адносінах да чалавека. Эпіграф да «Медальёнаў» «Людзі людзям прыгатавалі гэты лёс» дазволіў выканаць этычны падзел грамадства: ахвяры і каты, людзі і нелюдзі. Таму ў супрацьлегласці фашызм – гуманізм кожная катэгорыя мае свае прынцыпова адметныя рысы. Яна тычыцца не толькі канктрэтнага перыяду фашысцкай акупацыі, а набывае панадчасавы характар. Таму велічы пакутаў, якія з годнасцю пераносяць ахвяры, супрацьпастаўляецца бяздушны прагматызм фашыстаў. Гэта яны на прамысловую аснову паставілі жыццё (праца да поўнага вычарпання) і смерць вязняў: з дзяцей высасваецца кроў, са здэрттай з вязняў скуры робяцца жаночыя пальчаткі і сумачкі, памолатыя пасля спалення ў крэматорыях людскія косці ідуць на ўзбагачэнне зямлі. Злачынствы фашыстаў даходзілі да ўзроўню жудаснай фантастыкі, але гэта была рэальнасць, якую перажылі людзі.

Ёсць у «Медальёнах» унікальны эпізод: пратэст жанчын-вязнярак лагера. Налкоўская называе яго «калектыўным гераізмам» жанчын, якія ідуць на смерць. На працягу тыдня, амаль неапанутыя, яны цэлымі днямі стаялі на холадзе і ў апошні дзень свайго жыцця спявалі гімн сваёй дзяржавы.

«Невялічкая па памеры кніжачка Зоф'і Налкоўскай, – пісаў аб «Медальёнах» Фоглер, – будзе мець паслядоўнікаў у літаратуры і будзе служыць падручнікам чысціні і яснасці стылю, як прыклад кароткасці і мудрай арганізаванасці разнастайных пачуццяў» [3, с. 93].

Значнасць «Медальёнаў» не толькі ў гэтым. Яны з'яўляюцца своеасаблівым помнікам, але не вылітым у бронзе, а замацаваным у мастацкім слове высокай дасканаласці, помнікам тым, хто прайшоў Галгофу II сусветнай вайны. Што тычыцца паслядоўнікаў, то іх было шмат, і адной з іх была беларуская пісьменніца Алексіевіч. Яе дакументальная аповесць «У вайны не жаночы твар» прасякнута не толькі драматычнасцю, але і сумнай змрочнасцю. Яе героі-жанчыны ўспамінаюць здарэнні 50-гадовай даўніны, сваю мінуўшчыну і ўсведамляюць сабе, што яна стане матэрыялам мастацкага твора, а яны – яго героямі. Ваеннае мінулае назаўсёды застаецца ў іх памяці,

але адносіны да перажытай трагеды ўспрымаюцца іначай. Іх споведзі, прасеяныя часам, змянілі жывыя перажыванні на ўспаміны. Таму іх інтэрв'ю былі апрацаваны іх уласнай свядомасцю. Жанчыны пагаджаюцца з фактам, што стануць аб'ектам увагі многіх – будучых чытачоў – як гераіні літаратурнага твора, а іх перажыванні, учынкi, адносіны з людзьмі трансфармуюцца ў матэрыял, а дакладней, у здарэнні гэтага мастацкага твора. Успамінаючы вайну, самі жанчыны «ўдзельнічаюць» у творчым працэсе. Пяцідзесяцігадовая адлегласць ад рэальных падзей стала натуральнай прычынай паступовага забывання дэталей. Акрамя таго, з адлегласці часу рэальныя здарэнні набываюць іншае вымярэнне, рамантызуюцца, пераходзяць у катэгорыю міфа. Таму, прапануючы свае ўспаміны ў якасці мастацкага матэрыялу, жанчыны – прататыпы будучых гераінь – нават дакументальнага твора падзяляюць з аўтарам адказнасць за прыныцы праўдзівасці. Яны ў сваёй свядомасці зрабілі селекцыю ўласных успамінаў і ведалі, што з іх стане здабыткам іншых, а што назаўсёды захавецца ў іх душах.

Іначай выглядае сітуацыя ў аповесці «Цынкавыя хлопчыкі». Праблема афганскай вайны апісана па жывых слядах трагеды. І той самы мастацкі прыём – інтэрв'ю з героямі будучага твора – набывае прыныцыпова адметную значнасць. Алексіевіч ставіць чалавека, у якога бярэ інтэрв'ю, у сітуацыю нечаканасці. Калі чалавек перажывае страх, ён не можа думаць, ён перадае свае пачуцці, эмоцыі, свой боль ад перажытай трагеды. Такая «нечаканасць» прывяла да парушэння псіхалагічнай прапорцыі – своеасаблівага ладу паміж аўтарам і героем. І не выпадкова, што героі «Цынкавых хлопчыкаў» мелі да пісьменніцы прэтэнзіі.

«...Мы не героі, – гаварыў ёй адзін з удзельнікаў вайны ў Афганістане, – але зараз атрымліваецца, што мы – забойцы. Забівалі жанчын, дзяцей, дамашнюю жывёлу. Можа праз трыццаць гадоў я сам скажу сыну: «Сын, не ўсё было так гераічна, як напісана ў кнігах, быў і бруд». Я сам скажу, але праз трыццаць гадоў... А цяпер рана яшчэ жывая... яна толькі-толькі пачала зацягвацца. Не раздзірайце! Баліць... Вельмі баліць» [4, с. 170].

Асабліваць дадзенага твора заключалася ў тым, што аўтар у пэўным сэнсе імкнуўся да аб'ектыўнага паказу праўды, але яна прайшла праз жыццё і смерць маладога пакалення, якое аказалася заложнікам палітычнай сістэмы краіны. Гэта краіна прынесла ў ахвяру палітычным амбіцыям маладое пакаленне. І ў дадзеным выпадку, было б больш справядлівым акцэнтаваць увагу на гэтым факце і ў пэўнай ступені ў адносінах да «афганцаў» праявіць большую далікатнасць. Гэта былі хлопцы 18 – 20-ці гадоў, якіх кінулі ў пекла вайны ў чужой краіне. Бязлітасная палітыка таксама стала героем «Цынкавых хлопчыкаў», але гэтага «героя» Святлана Алексіевіч назваць не магла...

Усе названыя творы маюць аднолькавую структуру: яны пабудаваны ў форме споведзі рэальна існуючых людзей. Гэтыя героі, ўзятыя з жыцця, часцей выступаюць пад сваімі ўласнымі імёнамі. У якасці слухача споведзяў выступае аўтар. Ён з'яўляецца адначасова і «рэжысёрам падзей», і сюжэту твора.

Арыгінальнасць такога твора заключаецца ў адсутнасці аўтарскага тэксту. Няма і апаведача ў яго традыцыйным праяўленні. Гэта прывяло да змены прынятай у літаратуры рэляцыі «аўтар → апавядач → герой» на рэляцыю «аўтар ↔ герой», у якой аўтар нясе маральную, ідэйную і мастацкую адказнасць і за героя, і за тэксты-інтэрв'ю.

Мастацкі метадаў Налкоўскай знайшоў увасабленне ў рускай і беларускай літаратурах савецкага перыяду (Д. Гранін, А. Адамовіч «Блакадная кніга»). С. Алексіевіч не толькі выкарыстала іх традыцыі, але давяла мастацкі прыём да максімальнага ўздзеяння на чытача.

Спецыфіка гэтага прыёму выходзіць за межы мастацкасці і суадносіцца з прынцыпамі пісьменніцкай этыкі. Аўтар нясе адказнасць за захаванне маральных прынцыпаў і праўдзівасці мастацкага выражэння жыцця і – галоўнае – ён не павінен пераступаць тую маральна-этычную мяжу, за якой можа знікнуць чалавек і застаецца прэпараваная з халоднай рацыянальнасцю яго трагедыя. Варта падкрэсліць, што падставай для паказу ў мастацкай літаратуры трагедыі сусветнага маштабу было рэальнае здарэнне, якое прайшло праз сэрца кожнага чалавека і ўсяго чалавецтва, – Другая сусветная вайна, якая і на пачатку XXI стагоддзя яшчэ не стала гісторыяй.

#### Літаратура

1. Jakubowski J. Z 20 lat współczesnej literatury polskiej. Warszawa, 1964.
2. Мусиенко С. Ф. Творчество Зофи Налковской / под ред. В. А. Хорева. Мінск, 1986. С. 176–179.
3. Vogler W. Z notatek przemysłnika. Warszawa, 1957.
4. Алексеевич С. А. Цинковые мальчики. Зачарованные смертью. Чернобыльская молитва. М. 1998.

Мищенко Н. И. (Брест)

### **ПРОЦЕСС «ВРАСТАНИЯ» РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПОЭЗИИ В ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС БЕЛАРУСИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Б. СПРИНЧАНА)**

Вынесенное в заглавие название статьи подсказано сложившейся, в последнее десятилетие примерно, ситуацией: появляется всё больше и больше писателей Беларуси, создающих свои произведения на русском языке и претендующих на лидерство в республиканском литературном процессе. Поддержанные руководством нового творческого Союза, преимущественно молодые, особенно сориентированные на новые веяния в словесном искусстве, стремятся доказать, что созданные ими произведения являются одной из составляющих русской литературы, протестуют против термина «русскоязычная литература Беларуси». Конечно, есть резон в подобном

подходе к довольно распространенному в нашей стране явлению. Бесспорно, что ряды русских литераторов России «подпитывались» писателями-уроженцами Беларуси, пишущими на русском языке, не одно десятилетие. Достаточно назвать одного из основоположников символизма Минского, романиста Круговых. Однако заметим, что «врастание» русскоязычной литературы Беларуси в литературный процесс соседнего государства наблюдается в том случае, когда мастера художественного слова надолго оказываются в другой языковой и культурной среде, как это случилось с Дмитрием Ковалёвым – поэтом-фронтовиком, родом из Беларуси, не так давно нас покинувшим. Продолжает писать, живя в России, Игорь Шкляревский, которого я лично знал, будучи студентом, как сотрудника газеты «Знамя юности» (если не ошибаюсь, в конце 1950-х годов называвшейся ещё «Сталинской молодёжью»). Иван Бурсов также стал признанным поэтом и переводчиком в России, хотя сам родом из Беларуси. Примеры можно продолжить. И все они свидетельствуют о том, что известным, признанным творцом русской литературы можно стать, переменяв обстановку полностью, а не только языковую стихию. Языковая стихия может быть русской и в Беларуси, а вот белорусскую ментальность преодолеть очень трудно, почти невозможно. Это я прочувствовал на себе: в 14 лет приехав в Беларусь, поменял языковую стихию, а вот стихи и прозу писать на русском языке не берусь: боюсь показаться косноязычным, не хватает слов (особенно синонимов) для образного (подчеркну – именно образного!) выражения мыслей на языке, которым, казалось бы, владею пусть не в совершенстве, но не хуже многих жителей своей второй родины.

И ещё хочется отметить, что ничего зазорного в термине «русскоязычная литература Беларуси» нет, как и в термине «русскоязычная литература Киргизии», блестяще представленная Чингизом Айтматовым. Этот термин имеет право на существование ещё и потому, что и в самой многонациональной России, и за рубежом (например, в соседней с нами Польше) учёные пользуются уже давно, после распада СССР, термином «русскоязычная литература России».

Это насчёт терминологии. Что же касается этической (если так можно выразиться) стороны этого вопроса («Русскоязычные ли мы писатели или творцы русской литературы»), то здесь, мне думается, не лучше ли сохранять «лица необщее выраженье» и литераторам, пишущим по-русски, ориентируясь на менталитет, культуру того народа, который тебя взрастил, воспитал, вывел в люди, сделал тебе прививку от вируса манкуртства, тлетворное влияние которого на человека так страстно, так убедительно и ярко показал Чингиз Айтматов. О подобной ориентации писателей Беларуси, как всегда равнодушно и эмоционально, высказался ещё в 1978 году во вступительной статье к сборнику Б. Спринчана «Вечная страда: Избранные стихи и переводы» Олег Лойко. Его слова могут быть и своеобразным эпиграфом к творчеству Бронислава Спринчана, и напутствием, отеческим советом русскоязычным

белорусским авторам, который поможет им сохранить своё лицо именно белорусского автора, не раствориться в среде московских, Санкт-Петербургских, Рязанских, Вологодских литераторов России: «Вообще правы те критики, которые говорят, что поэзия Б. Спринчана глубокими конями уходит в белорусскую национальную почву. Думается, что в его поэзии, как в русской прозе Ч. Айтматова, национальное начало стало определяющим, что языковая форма не могла его стусевать» [2, с. 8].

Далее мы и поведём речь о том, как талантливый белорусский поэт, родившийся на Украине, но считающий Беларусь своей второй матерью, постепенно «врался» в белорусскость, становился в ряд с теми поэтами, которые писали на понятном и ему одном из славянских языков, которым он не овладел в совершенстве, а потому и остерегался на нём писать. Но зато гомсельмашевский парень начал с 1949 года процесс познания братского народа, психологии людей, неповторимой красоты природы, своеобразного, насыщенного звонким «дзе» и густым «чаго», как высказался по этому поводу Пимен Панченко, языка. Он не стеснялся наращивать потенциал белорусскости через пополнение лексического состава своей поэзии белорусизмами. Более того, он даже любовался ими, как, например, в данном конкретном случае – в стихотворении «Белорусские месяцы»: «Но корней и Студзень не остудит – // Согревает их сама земля»; «Месяц Люты не такой уж лютый, // Потускнело серебро зимы»; «Запахом берёзового сока // Из лесу сочится Сакавік» [1, с. 168]. Он боготворил светлые, мягкие, «тёплые», свойственные только белорусскому языку, термины, касающиеся этикета, поведения людей, противопоставляя их аналогичным терминам других славянских языков. В стихотворении «На Полесье» он сравнивает русское слово «пожалуйста» с белорусским словосочетанием «Калі ласка» (пишет его с большой буквы) и приходит к выводу, что «Словно солнца шар в росинке, // щедростью и добротой // Тут в сердечном «Калі ласка» отразилась Беларусь» [1, с. 117].

В стихотворении «Другу» он сравнивает слова «деревня» и «вёска», «жыта» и «жито». Он поэтизирует белорусские народные праздники («Крещение», «Колядки», «Вербная неделя», «Вербница»), сравнивает белорусские берёзы с русскими и выдыхает полной грудью («напоўніцу» – по-белорусски) нежные слова:

*Они не то, чтобы светлей,  
У русских тоже свет не тусклый,  
Но наше трепетней, теплей,  
У наших облик белорусский* [2, с. 51].

Бронислав Спринчан оригинален и неповторим именно своей белорусскостью, своим уважительным отношением к нашей стране, нашему народу, к её выдающимся сынам, своей толерантностью, так свойственной белорусам. Читаю концовку стихотворения «Колядки» и чувствую, что она не сконструирована разумом, вылилась из сердца, как что-то вполне естественное и закономерное для поэта:

*Дуда, жалейка, окарина  
И перелив людского голоса...  
Колядки нравились Скорине  
И просветляли душу Коласа.*

*И Богдановичу Максиму  
Они дарили строки лучше...  
И я колядки в эту зиму,  
Как вечности заветы, слушаю [2, с. 88–89].*

Слово белорусское не просто украшает стихотворения талантливого поэта, а выполняет в некоторых из них роль орнамента, насыщает их оттенками цвета, запаха, вкуса. Как, например, в стихотворении «Краски лета – праздник для души...», где цветовой эффект от «васильков во ржи», «белых ромашек в белых росах», роскошного цветения лип удачно дополняется упоминанием «белых платков бабуль», «белого кипеня бульбы» (белорусские слова так вплелись в русский текст, что их из него клещам не вытянешь).

Осторожно поэт входит в мир истории Белой Руси, бережно перелистывает её страницы. Не так укрупнено и масштабно, как Владимир Короткевич, но весьма старательно, искренне заботливо, не перевирая факты, листает её страницы в стихотворениях «Единство», «Дунай», «Библия Скорины», «Не все Радзивиллы с мечами...», «Мирский замок», «Полонез Огинского», «Заславль». И звучат белорусские мечи, опущенные на шлемы крестоносцев, и оживает панорама прошедших веков. Только влюблённый до боли в родной край человек мог написать вот такие чеканные, строгие, просвеченные гордостью за народ, за наш и его, Спринчана, славянский род!

*Не все Радивиллы с мечами,  
Не все погрязли в бедламе,  
А свет излучали, как пламя,  
И часто благими делами  
Свой княжеский титул венчали [2, с. 17].*

А вот пример вживания, «вращения» в белорусское слово, благоговейное преклонение перед ним, любование его смысловыми оттенками, выполненное мастерски, профессионально:

*Переливы бликов – там и тут.  
И так любо мне под сенью дуба,  
Вспоминая Коласа Якуба,  
Выдохнуть душой: «Мой родны кут...»  
.....  
Золотой вчера, уже седой  
Одуванчик на дорожной бровке –  
И строка «А дні ідуць...» из Бровки  
Тихо наплывает в мой настрой.*

Бронислав Спринчан любит Беларусь. Она для него стала Родиной. Навсегда. Он утверждал и утверждает ту истину, что «самобытностью отмечен // Славянский облик белоруса...». И отстаивает её достойно, мужественно.

## Літэратура

1. Спринчан Б. Вечная страда: Избранные стихи и переводы. Мінск, 1978.
2. Спринчан Б. Вербная неделя. Мінск, 2002.

Кудрашова М. В. (Мінск)

### АГУЛЬНАСЦЬ ДУХОЎНЫХ ПОШУКАЎ СЛАВЯНСКІХ ПІСЬМЕННІКАЎ НА СТАРОНКАХ ЧАСОПІСА “ПОЛЫМЯ”

У апошнія гады старэйшы і найбольш аўтарытэтны з грамадска-літаратурных часопісаў Беларусі – “Полымя” – актыўна друкаваў на сваіх старонках творы славянскіх пісьменнікаў. Гэты факт паказальны – ён сведчыць пра новае ўмацаванне духоўнай еднасці славянскіх творцаў пасля даволі працяглага часу некаторага пахаладання адносін і размежавання, выкліканых рознага роду палітычнымі і эканамічнымі працэсамі – распадам Савецкага Саюза і блоку краін сацыялістычнай садружнасці, негатыўнымі наступствамі глабалізацыі. Аднак беларусы заўсёды вызначаліся выключнай талерантнасцю, сяброўскім стаўленнем да народаў-братоў, прагай жыць у дружбе з іншымі народамі свету, асабліва славянскімі народамі.

Адным з важнейшых праектаў, што ажыццяўляўся ў часопісе “Полымя” на працягу трох апошніх год, было надрукаванне на беларускай мове самай вядомай аповесці класіка чэшскай літаратуры Бажэны Немцавай “Бабуля”.

“Бабуля” – далёка не радавая публікацыя, а акт вялікай культурнай і нават палітычнай значнасці. Пераклад на беларускую мову класічнага твора еўрапейскай літаратуры – яшчэ адно сведчанне развітасці беларускай мовы і паказчык высокага ўзроўню школы айчыннага перакладу.

Бажэна Немцава для чэшскай літаратуры мае тое ж значэнне, што Якуб Колас і Янка Купала – для беларускай. У 40-я гады XIX стагоддзя яна выступіла пачынальнікам рэалізму, стварыла запамінальныя вобразы людзей з народа, распрацавала на нацыянальным матэрыяле новыя для Чэхіі жанры – раман, аповесць, нарыс. Аповесць “Бабуля” – вяршыня творчасці пісьменніцы. Перакладчыца твора Ніна Рашэтнікава піша ў прадмове да кнігі: “Героі аповесці Бажэны Немцавай працуюць, мараць, радуюцца і сумуюць, у іх свае погляды на свет, сваё разуменне сэнсу жыцця, сваё бачанне прызначэння чалавека на зямлі. На першы погляд іх жыццё нічым асаблівым не вызначаецца, але звычайнае існаванне і паўсядзённы побыт патрабуюць ад чалавека столькі высілкаў, столькі мужнасці і адвагі, так часта яму прыходзіцца рызыкаваць, абараняць свае гонар і годнасць, што ўспрымаюцца як сапраўдны подзвіг. Бажэна Немцава напісала эпохальны, вечны твор. “Бабуля” належыць да тых шэдэўраў сусветнай літаратуры, якія могуць расказаць пра самыя глыбінныя

працэсы ў душы народа. Гераіня аповесці Бажэны Немцавай жыве ў гармоніі з навакольным светам, найперш з прыродай. Яна, як і героі паэмы Якуба Коласа “Новая зямля”, адчувае сваю залежнасць ад яе таямніц. Гарманічнымі з’яўляюцца і яе ўзаемаадносіны з людзьмі, бо бабуля, як і коласаўскі Антоць, заўсёды прыходзіць на дапамогу, востра адчувае справядлівасць і несправядлівасць, шчырасць і няшчырасць. Яе стаўленне да людзей можна назваць узорным, вартым пераймання, своеасаблівым эталонам. Мудрасць бабулі – гэта шматвяковая мудрасць народа, які на працягу доўгага часу змагаўся за права шчасліва і свабодна жыць на сваёй зямлі” [7, с. 5].

Перакладчыца “Бабулі” ўлавіла моцнае сугучча – па светаадчуванні герояў, па выключнай паўнаце адлюстравання сялянскага жыцця – аповесці Бажэны Немцавай і паэмы “Новая зямля” Якуба Коласа, і яе апавед пра зайздросную любоў і павагу, з якой ставяцца ў Чэхіі да свайго класіка, асабліва красамоўны на фоне недарэчных, літаральна скандальных размоў неадукаваных журналістаў пра як быццам састарэласць і непатрэбнасць беларускай літаратурнай класікі. Ніна Барысаўна паказала непераходзячае значэнне класічнай літаратуры ўсіх народаў свету, і ў тым ліку беларускага, а таксама блізкага нам па светаадчуванні чэшскага.

Некалькі разоў за апошнія гады “Полымя” давала і падборкі вершаў славянскіх паэтаў. Выключнай мастацкай сілай вызначаюцца пераклады нашага самага знакамітага перакладчыка са славянскіх літаратур Івана Чароты. Так, у № 7 за 2006 год пад агульнай назвай “Славянскі паэтычны космас” ён апублікаваў цэлую нізку выдатных вершаў шэрагу славянскіх паэтаў. Тут прадстаўлены: сербы Дэсанка Максімавіч, Дара Секуліч, Адам Пуслаіч, Прэдраг Багдановіч Ці, Радамір Андрыч, Рыста Васілеўскі, Ірэна Цэравіч-Джамоня, Здраўка Крстанавіч, балгары Андрэй Германаў, Стэфан Цанеў, чэхі Эва Францінава і Карал Сус. Вершы ў асноўным філасофскага плану, закранаюць экзістэнцыяльныя праблемы. У № 5 за 2007 год пад той жа агульнай назвай Іван Чарота публікуе падборку іншых славянскіх паэтаў: славакаў Яна Колара і Павала Станіслава, славенцаў Францэ Прэшэрана, Эдварда Коцбека, Вены Таўфэр, сербаў Раша Пэрыча, Радавана Караджыча і Слабадана Вуканавіча, македонца Аца Шопава і Анта Папаўскага, чэха Карала Боушака, балгара Божыдара Божылава, русіна Юліяна Тамаша, лужычаніна Кіта Лоранца, паляка Юліяна Пшыбася. На гэты раз класічныя і сучасныя творы прысвечаны грамадскім праблемам, прасякнуты глыбокім патрыятычным пафасам і пачуццём еднасці славянскіх народаў. Так, у вершы “Славянін” Ян Колар адносна блізкасці славян паміж сабою піша: “Што звязаў Бог, не рві, чалавеча!” / Што звязала матухна-прырода / моваю, вузлом сваім свяшчэнным, / чалавеча, ты рукой зайздроснай / ды ліхой не руш і не развязвай!” [3, с. 83]. Павал Станіслаў прысвяціў верш Святым Кірылу і Мяфодзію, Карал Боушак – Фёдору Дастаеўскаму, Юльян Пшыбась – сваім шчырым беларускім сябрам Янку Брылю і Максіму Танку. У “вяртанні з Навагрудка” Юліяна Пшыбася праводзіцца думка пра неадольнасць ніякімі



гістарычнымі абставінамі сяброўства польскіх, літоўскіх, беларускіх творцаў: “Які ж гэта год? Які? Ніякі? / У кнізе Польшчы, Літвы, Беларусі / ён той, што і цяпер прадаўжаецца?” [6, с. 89]. Усе вершы падборкі – розныя па жыццёвай пазіцыі паэтаў, творчых манерах. Не можа не здзіўляць маштаб ведання перакладчыкам велізарнага масіву славянскай паэзіі, яго ўменне перадаць нюансы нацыянальнай спецыфікі кожнага з паэтаў. Перакладчыцкая творчасць Івана Чароты – не проста пошук слоўнікавых суадносін, а ўключэнне славянскай паэтычнай думкі ў той вобраз свету, што заключаны ў беларускай мове.

“Полымя” плённа працягвае традыцыі паэтычнай школы айчыннага перакладу. Тым больш, што галоўны рэдактар праслаўленага часопіса Мікола Мятліцкі – сам выдатны паэт і здольны перакладчык. Так, у № 6 за 2008 год ён апублікаваў нізку вершаў класіка ўкраінскай літаратуры Уладзіміра Сасюры, выбраўшы лепшыя з розных перыядаў яго творчасці.

І ўсё ж найбольшая ўвага надаецца ў часопісе творчасці рускамоўных творцаў – як рускіх па нацыянальнасці, так і беларусаў. Ні ў адзін з перыядаў слаўнага шляху часопіса “Полымя” тут не друкавалася так многа рускамоўных аўтараў. Падстаў для гэтага шмат: і папулярнасць сярод жыхароў Беларусі рускай мовы, і ўваходжанне краіны ў Саюзную дзяржаву Беларусі і Расіі, і галоўнае – складанне значнай і яркай пляяды аўтараў, што мовай сваёй музы выбралі рускую.

Сярод рускамоўных пісьменнікаў Беларусі асаблівую ўвагу яшчэ з савецкіх часоў прыцягвае паэт, празаік, публіцыст Эдуард Скобелеў, чалавек, сэрца якога асабліва баліць ад усіх негатыўных працэсаў, што адбываюцца ў апошнія дзесяцігоддзі і ў свеце, і ў славянскіх краінах. У прадмове да падборкі сваіх вершаў Эдуард Марцінавіч піша адносна размежавання народаў былога Савецкага Саюза і палажэння на міжнароднай арэне яго роднай Беларусі: “Я не вінавачу тут літаратараў, – гэта час і падзеі бесперапынна шматавалі цэла аднасці нашага духу, бо нас ніколі не жадалі дапусціць да кандыцыі спелай нацыі, якая ўсведамляе сваю гістарычную каштоўнасць і не толькі не абавязана камусьці, аднак і супрацьстаіць у нейкай ступені ўсім у сэнсе вернасці сваёй беларускай супольнасці, славянскай культуры і агульнарускай традыцыі” [8, с.139].

Пераклад вершаў Эдуарда Скобелева зрабіў Васіль Вітка. На доўгі час рукапіс з перакладамі згубіўся, але быў знойдзены аўтарам і публікуецца як даніна памяці і знак удзячнасці выдатнаму паэту і перакладчыку.

Эдуард Скобелеў – паэт-філосаф, палымяны публіцыст, з якім можна спрачацца, але пазіцыю якога нельга не паважаць. На працягу ўсёй творчасці ён нязменна выступае з ідэяй самабытнасці і аднасці славянскай цывілізацыі. У сваіх вершах Скобелеў піша пра міласэрнасць да людзей і да прыроды, пра складанасць пачуццяў чалавека ў сучасным свеце: “Судзіце за радасць – яна ўсім адкрыта, / Яе не магу я схваць. / Хаваю адзін толькі боль перажыты, / Што мог бы мяне апраўдаць” [8, с. 142]. У вершах Эдуарда Скобелева

адчуваецца моцны паэтычны тэмперамент, эпічны пачатак і глыбока трагічнае светаадчуванне.

У 1974 г. прыехала ў Беларусь, дзе з таго часу і живе, руская паэтэса з Браншчыны Тамара Краснова-Гусачэнка. З моманту ўтварэння Саюза пісьменнікаў Беларусі яна ўзначальвае Віцебскую абласную пісьменніцкую арганізацыю. “Полымя” неаднаразова друкавала падборкі яе вершаў у перакладзе Міколы Мятліцкага. Пакутліва перажывае паэтэса паслабленне сяброўскіх сувязей паміж братнімі славянскімі народамі, агульны заняпад культуры, змяншэнне цікавасці публікі да паэзіі. Ёй хацелася б “радком памагчы” людзям, бо ведае, якім гаючым можа быць вобразнае, яркае слова. У творчасці Тамары Іванаўны пастаянна гучыць тэма дружбы славянскіх народаў. Яна піша: “Мой муж, мой слаўны гаспадар, / Народжаны ўкраінай. / А Беларусь прынесла ў дар / Сынкі, дачушку, сына. / Я – расіянка... / ... Радзімы тры ўва мне жывуць. / Ды як жа ім не жыць. / Маю любоў вядуць-завуць, / Яе не падзяліць. / Траім я сэрца ўраз аддам. / Дзяцінства там, матуля там – Расія, Русь святая! / А Украіна – божы храм – / Матуля мне другая. / А беларуская зямля / Радзіма трэцяя мая – / Вясны жыцця суквецце” [4, с.140]. Чалавек няўрымслівы, палкі, Тамара Краснова-Гусачэнка з жаночай эмацыянальнасцю заклікае спяшацца паўсюдна тварыць дабро. Гэты заклік, разліты ў пранікнёных радках яе паэзіі, робіць творчасць паэтэсы асабліва абаяльнай. У яе вершах адчуваецца глыбінны імпульс перажывання, пранікненне ў душу чалавека, свайго сучасніка.

“Славянская душа, / Ты трызніш небам чыстым. / Да сонца плыць і плыць / Так хочацца табе”, – піша беларускі паэт Мар’ян Дукса. Часопіс “Полымя” і выбірае для сваіх публікацый тых славянскіх паэтаў, у якіх з найбольшай сілай выяўляецца нябеснасць і сонечнасць славянскай душы. Такія Эдуард Скобелеў, Тамара Краснова-Гусачэнка. Такі і Браніслаў Спрынчан, адзін з самых тонкіх лірыкаў у беларускай літаратуры, які, на вялікі жаль, трагічна загінуў напярэдадні свайго 80-годдзя. У перакладзе Міколы Мятліцкага і Васіля Зуёнкі “Полымя” друкавала падборкі яго вершаў. Браніслаў Спрынчан украінец, вершы пісаў па-руску, быў шчыра ўлюблёны ў Беларусь, з якой звязаў сваё жыццё. Яго творы прасякнуты любоўю да беларускай зямлі, што дала яму прытулак, да яе людзей, як у вершы “Памяці Алеся Пісьмянкова”: “Нібыта з ім, жывым паэтам, / Вяду гаворку ў цішы / І адзываецца пры гэтым / Душа яго святлом угрэтым / Ў маёй душы” [9, с. 91]. У вершах Браніслава Спрынчана адлюстравана не толькі знешняя прыгажосць з’яў, пейзажаў – перадаецца іх дух. Апошняя нізка вершаў, надрукаваная ўжо пасля смерці паэта, напоўнена сілай жыцця, замілаваннем ад сузірання прыроды. За сябе гавораць назвы вершаў: “Вербная нядзеля”, “Музыка прыроды”, “Песня паводкі”, “Залатое праменне святла”, “Веснавыя строфы”. Апошні верш прасякнуты асаблівай сілай патрыятычнага пачуцця: “Ляццяць над Беларуссю, / Як шмат вякоў раней, / У сінім небе гусі – / Як падарунак мне” [10, с.88].

Валерый Ліпневiч нарадзіўся ў Мiнску, але жыве ў Расіі ў гарадку Руза Маскоўскай вобласці. Перакладаў шмат якіх беларускіх паэтаў, а сам піша па-руску. Яго вялікія вершы “Бабуля” і “Дзед” надрукаваў часопіс “Полымя” (№ 2 за 2007) у перакладзе на беларускую мову М. Мятліцкага. Творы пафасныя, напоўненыя ўслаўленнем працавітасці і дабрыві беларускай нацыі.

Вершы Валянціны Паліканiнай прысвечаны ў асноўным каханню і ўсім светлым пачуццям, што робяць чалавека чалавекам. “Каханне – Божы завет. / Яно і ў семдзесят, і ў дваццаць / Квітнее, быццам першацвет, / Жадае з сонцам цалавацца” [5, с. 111]. Вобраз цікавы, бо паводле вераванняў нашых продкаў, сонца грэе толькі таму, што існуе каханне, якое сваёй энергіяй як бы пастаянна падмацоўвае, жывіць свяціла. Валянціна Паліканiна жыве ў Беларусі, а вершы піша па-руску.

Рускамоўнага паэта Iзяслава Катлярова хвалююць тонкія суадносіны хуткаплыннага часу і вечнасці: “Самота ўсё ў стасунках з вечнасцю, / а трэба ёю вымяраць / усё, што завецца чалавечнасцю, / з чым давядзецца паміраць” [2, с. 101]. Можна сказаць, што паэт гэты надзвычай арыгінальны і ў плане формы, і ў зместавым нападзенні твораў.

Адзін з найбольш вядомых сучасных рускамоўных паэтаў Беларусі – Анатоль Аўруцiн, творца высокай паэтычнай культуры, чалавек, якога пастаянна хвалюе нарастанне хаосу ў свеце і разладу ў душах людзей. Яго вершы напоўнены рэаліямі і прыкметамі сённяшняга дня. Але ён не засяроджаны на знешнім, побытавым, нягледзячы на выключную праўдзiвасць менавіта побытавых дэталей. Часам паэт сцвярджае аднолькавую каштоўнасць для чалавечай душы свету рэальнага і ўяўнага: “Упраўду ўсё... / Уява меж не мае” [1, с. 113].

Такім чынам, кола славянскіх паэтаў у перакладах паэтаў беларускіх – надзвычай шырокае. Тое ж можна сказаць адносна праблематыкі. Бясспрэчна, рэдакцыя “Полымя” імкнецца да найбольшай разнастайнасці тэм, акрамя таго, выбар таго ці iншага твора абумоўлены асабістымі прыхільнасцямі перакладчыкаў, дачыненнем тых ці iншых твораў уласна да Беларусі. Агульнасць духоўных пошукаў аўтараў, прадстаўленых на старонках часопіса, – у заклапочанасці лёсам славянскай цывілізацыі і славянскіх моў, у пафасе адчування значнасці і важнасці для выхавання чалавека мастацкай думкі. Славянская паэзія прагне гармоніі і імкнецца занатаваць яе ў слове.

#### Літаратура

1. Аўруцiн А. У двадцатым стагоддзі // Полымя. 2008. № 2.
2. Катляроў І. “Вышыня, што стала глыбiнэй...” // Полымя. 2007. № 10.
3. Колар Я. Славянiн // Полымя. 2007. № 5.
4. Краснова-Гусачэнка Т. Тры Радзімы // Полымя. 2006. № 11.
5. Паліканiна В. “Каханне – Божы завет...” // Полымя. 2007. № 3.
6. Пшыбась Ю. Вяртанне з Навагрудка // Полымя. 2007. № 5.

7. Рашэтнікава Н. Б. Дух і слова // Немцава Бажэна. Бабуля: Сцэны вясковага жыцця. Мінск, 2007. С. 3–7.
8. Скобелеў Э. Настроі // Полымя. 2006. № 10.
9. Спрынчан Б. Памяці Алеся Пісьмянкова // Полымя. 2006. № 12.
10. Спрынчан Б. Вясновыя строфы // Полымя. 2008. № 8.

Дуброўскі А. У. (Мінск)

## ПАРАЎНАЎЧЫ АНАЛІЗ ВЕРШАВАННЫХ ТВОРАЎ У ПРАКТЫЦЫ ВЫКЛАДАННЯ БЕЛАРУСКАЙ І РУСКАЙ ЛІТАРАТУР У ВЫШЭЙШАЙ НАВУЧАЛЬнай УСТАНОВЕ

Параўнаўчы аналіз вершаваных твораў аказваецца запатрабаваным у некалькіх выпадках. Тут мы разгледзім два. Па-першае, твор, які вывучаецца, можа прымусіць правесці паралелі з тым творам, які стаў яго вытокаам. Па-другое, можа быць такая сітуацыя, калі твор адсылае нас не да нейкага аднаго “вытоку”, а да традыцыі. Пад традыцыяй можна разумець як жанрава-тэматычную традыцыю (напрыклад, у выпадку наследавання), так і традыцыю, носьбітам якой з’яўляецца вершаваны памер.

Найбольш простыя выпадкі мы сустракаем тады, калі твор непасрэдна спасылаецца на сваю крыніцу – назвай ці эпіграфам.

Назва верша можа быць непасрэднай або ўскоснай падказкай, з чым трэба супастаўляць дадзены твор. Назва верша І. Бродскага “На смерць Жукова” – прыклад такой ускоснай падказкі. Фактычна, тут даецца спасылка на верш Г.Р. Дзяржавіна “Снигирь” [гл. 2, с. 199]. Супастаўляльны аналіз гэтых твораў дае М. Лотман [11, с. 64–76].

Дзесяты верш з цыкла Ф. Багушэвіча “Песні”, які называецца “Хмаркі”, патрабуе пры аналізе спасылкі на твор М.Ю. Лермантава “Тучи”. М.М. Грынчык назваў гэты верш Ф. Багушэвіча “блізкім па танальнасці да лермантаўскіх “Тучек” [6, с. 136]. З вершазнаўчага пункту гледжання найбольш цікавымі будуць фармальна-структурныя падабенствы, а яны проста кідаюцца ў вочы. Найперш, сінтаксіс. Першы радок – зварот: Хмаркі цёмныя, мае братанькі! [8, с. 427] – Тучки небесные, вечные странники! [10, с. 199]

Пытальная канструкцыя ў другіх строфах абодвух вершаў: Гдзе радзіліся, гдзе ж вы, хмарачкі, / Гдзе “тутэйшымі” называліся! [8, с. 427] – Кто же вас гонит: судьбы ли решение? / Зависть ли тайная? Злоба ль открытая? [10, с. 199]

Амаль цытатныя супадзенні: “Зямлі родненькай, знаць, няма у вас...” [8, с. 427] – “Нет у вас родины...” [10, с. 199]

На фоне супадзенняў найбольш яскравымі аказваюцца несупадзенні. У Ф. Багушэвіча няма слова “выгнанне”, але пры гэтым сам трагізм выгнання падкрэсліваецца з асаблівай сілай, выгнанне асэнсоўваецца тут у глыбінным

сацыяльна-філасофскім плане. Гаворка ідзе пра адрозненне мастацкіх метадаў М.Ю. Лермантава і Ф. Багушэвіча. Тое, што першы паэт вырашае ў рамантычным ключы, другі падае ў абсалютна рэалістычным плане. Параўнанне апошніх строф гаворыць само за сябе: “Нет, вам наскучили нивы бесплодные... / Чужды вам страсти и чужды страдания; / Вечно холодные, вечно свободные, / Нет у вас родины, нет вам изгнания” [10, с. 199]. – “Летучы, слязой зямлю росіце, / Аж шумяць лісткі, зелянее лес; / Уміраючы, жыццё носіце, / Усяму жыццё, сабе толькі крэс!” [8, с. 427]

Лермантаўскія хмаркі адрываюцца ад зямлі, багушэвічаўскія – вяртаюцца ў зямлю. Аднак звернем ўвагу і на тое, што М.Ю. Лермантаў у апошняй страфе свайго верша супрацьпастаўляе лірычнага героя хмарам: яны свабодныя, а ён – не. Супрацьпастаўленне зноў жа рамантычнае. Ф. Багушэвіч наадварот – атаясамлівае лёс чалавека з прыроднай заканамернасцю, пры гэтым падкрэсліваецца трагічная разумнасць гэтай заканамернасці; тут логіка біблейская: згадаем зерне, якое, паводле слоў Хрыста, памірае, каб нарадзілася новае жыццё. Выхад на такую этычную праблематыку – значнае адрозненне багушэвічаўскага твора ад лермантаўскага.

Кідаецца ў вочы паняцце “тутэйшасці”, якое выкарыстоўвае паэт. Сёння нам уяўляецца крышку недакладнай тая інтэрпрэтацыя, якую мы знаходзім ва ўжо цытаваным падручніку: “...лёс бяздомных хмарак, гэтых “вечных падарожнікаў”, лёгка асацыіруецца з бяспраўным становішчам беларускага народа...” [6, с. 137]. Трэба ўдакладніць: са становішчам беларускай *інтэлігенцыі* XIX стагоддзя, якая сваімі талентамі жывіла культурную глебу суседніх народаў. Толькі з такім удакладненнем робіцца да канца зразумелым сэнс апошняга двухрадкоўя твора, дый усёй алегорыі. У падручніку савецкіх часоў словазлучэнне “беларускі народ” было больш “прыстойным”, чым словазлучэнне “беларуская інтэлігенцыя”, хаця сам вобраз хмарак, якія праліваюць дождж на чужую глебу, павінен нараджаць больш канкрэтныя асацыяцыі.

Твор уваходзіць у цыкл “Песні” (маецца на ўвазе *народныя* песні). Тут мы маем справу са *стылізацыяй*. Разуменне гэтага яшчэ больш паглыбляе разуменне твора, а шырыня і смеласць эстэтычнага мыслення Ф. Багушэвіча пачынае асабліва ўраджаць. Бо праз механізм рэмінісцэнцыі твор адсылае да аднаго культурнага пласта, а праз механізм стылізацыі – да абсалютна іншага. Такім чынам гэтыя пласты злучаюцца. Атрымліваецца, што ў гэтай песні народ як бы звяртаецца да сваёй нацыянальнай інтэлігенцыі.

Цікава, што пераасэнсаванне Ф. Багушэвічам лермантаўскіх матываў аказалася плённа і ў перспектыве далейшага развіцця беларускай літаратуры. Неаднаразова звяртаўся да вобразу хмар Якуб Колас, а ягоны верш “Хмаркі” (“Светлыя хмаркі – дзеткі прастору...”) – яўны прыклад ужо другаснага (праз Ф. Багушэвіча) засваення і пераасэнсавання матыву [гл. 9, с. 55].

Цікавым прыкладам выкарыстання супастаўляльнага аналізу твораў будзе паралельнае прачытанне верша М. Багдановіча “Мне снілася” і К. Бальмонта “Я

мечтою ловил уходящие тени...”, да якога неаднаразова звярталіся літаратуразнаўцы. Не спыняючыся падрабязна на аналізе названага твора, заўважым толькі, што ён здаецца значна больш складаным па сваёй інтанацыі, чым, напрыклад, прадугледжвае тая інтэрпрэтацыя, якую мы знаходзім у каментарых да акадэмічнага поўнага збору твораў М. Багдановіча: “...сімвал адарванасці ад зямнога быцця ў Бальмонта змяняецца ў Багдановіча імкненнем да чалавека, да зямлі” [1, с. 601].

“І, пануры, стамлёны, ўніз пайшоў я снягамі, – сонца там хоць і далей, але грэе цяплей!” [1, с. 133] – гэтыя радкі можна прачытаць па-рознаму. Гэта не зусім “імкненне да чалавека”. Гэта, хутчэй, прызнанне трагічнай, дыялектычнай супярэчлівасці жыцця, творчасці, шляху асобнага “ўзыходжання”. Але бясспрэчным застаецца і тут момант “прырашчэння сэнсу”, паглыблення матыву.

Зварот паэтаў да жанрава-тэматычнай традыцыі – часты выпадак. Адзін з найбольш простых і вядомых прыкладаў – наследаванні Гарацыю (“Ехеги monumentum...”). Але мы спынімся на больш складанай сітуацыі – наследаванні праз вершаваны памер.

Метр мае кумулятыўную функцыю [гл. 7, с. 107–117], якая рэалізуецца праз механізм “семантычнай памяці” вершаванага памеру: паэт, выкарыстоўваючы той ці іншы памер, свядома ці падсвядома актуалізуе ў сваім творы тыя семантычныя структуры, якія былі закладзены ў творах, напісаных гэтым памерам раней.

Верш І. Буніна “В полночь выхожу один из дома...” [гл. 4] можа стаць падставай для таго, каб пачаць са студэнтамі размову пра семантыку метра ўвогуле, і пяцістопнага харэя ў прыватнасці. Пажадана дабіцца ад студэнтаў адказу на пытанне, асацыяцыі з якім класічным творам выклікае ў іх памяці пяцірадкоўе І. Буніна. А павінны ўзнікаць асацыяцыі з вершам М.Ю. Лерманатава “Выхожу один я на дорогу...”. Той жа памер, той жа начны пейзаж, тыя ж “звезды”, тое ж “сіntaxічна-семантычнае клішэ”.

Звернемся да верша У. Набокава “В листве березовой, осиновой...” [гл. 12]. Можна пачаць з таго самага пытання пра асацыяцыі. Асацыяцыі павінны ўзнікнуць з вершам А. Блока “Незнакомка”, бо чатырохстопны ямб з чаргаваннем дактылічных і мужчынскіх рыфм не мог сустракацца залішне часта ў школьнай праграме, а “Незнакомка” – твор яркі і ўсім вядомы. Спецыфіка далейшага аналізу заключаецца ў дэманстрацыі складанасці і – як мы казалі – тонкасці семантычных сувязей у літаратуры. Непасрэдных асацыяцый з “Незнакомкай” у вершы У. Набокава няма. Акрамя памеру, гэта кампазіцыйнае рашэнне (пачатак верша таксама ўяўляе сабою апісанне “месца дзеяння”), а таксама сіні колер, які згадваецца два разы (у А. Блока – “очи синие”). У сувязі з апошнім можна згадаць значэнне колеравай сімволікі ў творчасці А. Блока. Аднак далей трэба адзначыць, што А. Блок зусім не быў “заканадаўцам” названага памеру. А быў ім В. Брусаў. Але ў савецкай паэзіі брусаўская традыцыя ў семантычнай інтэрпрэтацыі гэтага памеру была

практычна забыта і на першы план выйшла традыцыя блокаўская. Падрабязна пра гэта піша М.Л. Гаспараў [гл. 5, с. 33–49], адмаўляючыся, аднак, прасочваць гісторыю гэтага памеру ў паэзіі эмігрантаў, да якіх якраз і належаў У. Набокаў. І тут мы бачым, што верш У. Набокава прымушае згадаць менавіта той твор В. Брусава, з якога і пачыналася ўся семантычная эвалюцыя памеру, – верш “Встреча” [гл. 3, с. 230].

Дзеяслоў “встретиться” ў творы У. Набокава адсылае нас да матыву сустрэчы ў В. Брусава, але апошні апявае гэтыя выпадковыя сустрэчы на “гулкіх улицах”, а лірычны герой У. Набокава моліцца, каб сустрэча “на утоптанной обочине” не адбылася (мы нездарма падкрэсліваем гэты сінтаксічны нюанс – акалічнасць месца, бо такія нюансы пацвярджаюць наяўнасць рэальных унутрылітаратурных сувязей, і абсалютна няважна – рэалізаваліся гэтыя сувязі свядома ці падсвядома; начытанасць У. Набокава ўсім вядомая, як і значнасць унутрылітаратурнай тэматыкі ў ягонай творчасці). М.Л. Гаспараў адзначае таксама, што брусаўскі твор падказаў А. Блоку матыў руху, хады [5, с. 37]. Потым матыў руху і кахання аб’ядналі ў гэтым памеры М. Цвятаева і Б. Пастарнак [5, с. 45–47]. Калі цяпер мы звернемся зноў да твора У. Набокава, то заўважым, што ў ягонай выразнай двухчасткавай кампазіцыі вельмі сіметрычна паўтараюцца дзеясловы руху: у трэцяй і шостаў строфах: “И много лет *прошло*... <...> ...мы в тусклый вечер не *сошлись*”. Нарэшце, яшчэ адна цікавая ўнутрылітаратурная паралель: фактычна, гэты верш з’яўляецца своеасаблівым паэтычным канспектам уласнага праявінага твора У. Набокава – рамана “Машенька”.

Такім чынам, мы ўбачылі, якія разнастайныя магчымасці дае выкарыстанне супастаўляльнага аналізу пры вывучэнні паэзіі для фарміравання ў студэнтаў разумення гісторыі мастацкай літаратуры як складанага працэсу, напоўненага ўнутранымі сувязямі і заканамернасцямі.

### Літаратура

1. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 1. Мінск, 1991.
2. Бродский И. Часть речи: избранные стихотворения. СПб., 2008.
3. Брюсов В. Стихотворения. Ростов-на-Дону, 1996.
4. Бунин И. В полночь выхожу один из дома... // Стихотворения классических и современных авторов [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: <http://stroki.net/content/view/15196/90/>. Дата доступа: 13.10.2009.
5. Гаспаров М.Л. Метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти. М., 1999.
6. Гісторыя беларускай літаратуры: XIX – пачатак XX ст.: падруч. для філал. фак. пед. ВНУ / І.Э. Багдановіч, У.В. Гніламёдаў, Л.С. Голубева і інш.; пад агул. рэд. М.А. Лазарука, А.А. Семяновіча. Мінск, 1998.
7. Дуброўскі А.У. Паэтыка Рыгора Барадуліна: рытмічная арганізацыя верша. Мінск, 2006.

8. Заняпад і адраджэнне: бел. літ. XIX ст. / уклад., прадм. і заўв. У. Казберука. Мінск, 2001.
9. Колас Я. Вершы. Паэмы. Аповяданні. Аповесці. Трылогія «На ростанях». Мінск, 2007.
10. Лермонтов М.Ю. Сочинения в двух томах. Том первый. М, 1988.
11. Лотман М. «На смерть Жукова» (1974) // Как работает стихотворение Бродского: сборник статей. М., 2002.
12. Набоков В. В листве березовой, осиновой... // Maryled.ru [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: [http://www.maryled.ru/poem.php?id\\_poem=709](http://www.maryled.ru/poem.php?id_poem=709). Дата доступа: 13.10.2009.

Адамовіч Г. Я. (Мінск)

### «ВЯНОК» МАКСІМА БАГДАНОВІЧА Ў МІЖДЫСЦЫПЛІНАРНЫМ ВЫВУЧЭННІ

Міждысцыплінарнае даследаванне літаратуры, у дадзеным выпадку кнігі Максіма Багдановіча «Вянок», праводзіцца па наступных напрамках:

1. Вывучэнне «Вянка» ў кантэксце іншых відаў мастацтва;
2. Выкарыстанне тэрміналогіі іншых (акрамя літаратуразнаўства) навук (і самім паэтам, і даследчыкам-літаратуразнаўцам);
3. Апора на метадалогію іншых навук, у прыватнасці на сістэмны падыход (аналіз);
4. Сінтэзам выступае, на нашу думку, ідэя інтэрдысцыплінарнасці.

Кожны з прапанаваных кірункаў міждысцыплінарнага даследавання надзвычай цікавы. Так, найперш можна казаць пра сінтэз мастацтваў у кнізе паэта: мастацтваў слова, музыкі, жывапісу. З другога боку, «Вянок» настолькі арганічная, можна сказаць, жывая для беларускай культуры, для нацыянальнай душы кніга, што яна можа быць даследавана як натуральная, арганічная з’ява ў кантэксце беларускай гісторыі – з апорай на тэрміналогію і метадалогію іншых навук.

Інтэрдысцыплінарнасць, а менавіта гэты напрамак становіцца прыярытэтным у выступленні, вызначаецца намі як адзнака цэласнасці сістэмы, у дадзеным выпадку сістэмы сувязей паміж рознымі відамі пазнання і творчасці. Ён звязаны з выяўленнем агульных заканамернасцей, таго, што прыпадабняе «першую, аб’ектыўную рэчаіснасць» і «другую, эстэтычную рэчаіснасць», пераствораную пісьменнікам. Інтэрдысцыплінарнасць інтэрпрэтуецца намі як феномен сінтэзу або як «звышыкасць» сістэмы.

Тры пераклады адной фразы Мефістофеля, героя трагедыі Гётэ «Фаўст», даюць, па нашу думку, спецыфічнае і надзвычай дакладнае тлумачэнне сутнасці навуковага пазнання: «Кто хочет знать, что есть живое, / Сначала дух живой убьет, / Все части сложит, / **Связи** вскроет – / **Духовной** лишь



недостает!» [1, с. 47]. «Любой предмет желая изучить, / Чтоб ясное о нем познание получить, / Ученый прежде душу изымает, / Затем предмет на части расчленяет / И видит их.. Да жаль, / **Духовная их связь** тем временем исчезла, унеслась...» [2, с. 442]. «Во всем подслушать жизнь стремясь, / Спешат явления обездушить, / Забыв, что если в них нарушить / **Одушевляющую связь**, / То больше нечего и слушать» [3, с. 69]. Падкрэслены намі вобраз якраз і вызначае гэту спецыфічную сутнасць інтэрдысцыплінарнасці: быць памежжам, дзякуючы якому жывое становіцца нежывым, а нежывое набывае новае жыццё, выступаць звязуючым звяном паміж навуковым і мастацкім пазнаннем, навукай і творчасцю, аналізам і сінтэзам, розумам і душой.

У 1970-м годзе Максім Танк пісаў: «У Гамера ён вучыўся быць сляпым, / У Байрана – кульгаць, / У Поля Фора – донжуаніць, / У Хемінгуэя – піць віскі.../ І дзівіцца: чаму яго / Не лічаць класікам» [4, с. 386]. Некалі на пытанне аб сутнасці мастацкай творчасці адказаў Максім Багдановіч: «Добра граеце... ды ўсё не тое!» І ніхто не мог растлумачыць, чаму ад грання музыкі так моцна білася сэрца... Ніхто не ведаў, што музыка ўсю душу сваю клаў у ігру» (апавяданне «Музыка», 1907 г. ) [5, с. 7]. Матыў адухаўлення – скразны ў сусветным мастацтве. Так, Саваоф на карціне Мікеланджэла «Стварэнне свету» працягвае руку, і вось-вось да яе дакранецца рука Адама, і тады адбудзецца найвялікшы цуд: чалавек атрымае тое, што нясе жыццё, «одуховляющую связь», як сказаў бы Гётэ. Матыў стварэння прыгожай Галатэі антычным скульптарам Пігмаліёнам дапамагае Максіму Танку ўзнавіць цудоўны з момантаў тварэння: момант ажыўлення, адухаўлення прыгажосці: «Глядзі! Скідае туніку сваю» [4, с. 59]. Максім Танк, нібыта ўслед за паэтам адказваў на гэта пытанне ў вершы «Чытаючы Максіма Багдановіча»: «Кладу свае далоні – / І адчуваю полымя жывое» [4, с. 388]. Так, рамяство патрэбна, і вучыцца можна ў Гамера, Байрана, Поля Фора, Хемінгуэя... але не толькі яно: толькі дух творыць з нежывога жывое – Паэзію.

Судакранаючыся з творчасцю, было б ідэальным, каб даследчыцкі аналіз не разбураў адзінага цэлага – мастацкага свету паэта. Судакранаючыся з паэзіяй, было б ідэальным, каб мастацкае засваенне паэтам рэчаіснасці і традыцый не разбурала, але перастварала іх цэласнасць. Таму любое даследаванне ў пэўным сэнсе павінна быць кангеніяльным твору, а твор, у сваю чаргу, павінен быць кангеніяльным жывому свету навокал. Метадалогія аналізу мусіць вяртаць да сінтэзу, да такіх высноў, якія б дазволілі адчуць жывое, трапяткое слова паэта, занатаванае ў вобразах «Вянка». А сам зборнік Максіма Багдановіча можна назваць кангеніяльным сплеценаму танклявымі дзясочымі рукамі ліпеньскаму вянку. Ён займае ў мастацкім свеце, у «словах» Беларусі, мабыць, такое ж месца, як ліпеньскі вянок сярод «малюнкаў» Беларусі (першы раздзел зборніка паэт назваў «Малюнкi й спевы»).

«Вянок», калі скарыстаць тэрміналогію сістэмнага аналізу, – гэта «сістэма» кветак (аналагічныя вобразы-метафары ў паэта: «лісцяў узор», «узор... пекных зор» і інш.), дзе кожная кветка – прыгожая і прыгожая разам з

усімі. З розных кветак (твораў розных жанраў, розных жанравых, вершаваных структур) складаецца «Вянок». Ёсць такое паняцце ў сістэматыцы, як «эмерджэнтныя якасці», або звышякасці: гэтае паняцце прыдатнае для дадзенага выпадку. «Вянок» з’яўляецца такой цэласнасцю, такім прынцыпова новым адзінствам, якое ўзбагачае значэнне і змест кожнага з элементаў (вершаў, тэм, сюжэтаў, вобразаў) зборніка. Так што акрамя асобнай, толькі яму ўласцівай ідэйна-тэматычнай, жанрава-стылявой, вобразнай адметнасці, кожны верш змяшчае ў дадатак адзнаку цэласнасці, тое, што прыўнесена гэтаму вершу звонку, дзякуючы знаходжанню яго ў межах цэласнага ўтварэння.

Асабліва прыгожым гучыць параўнанне ў вершы «Пасля радзін ты ўсё штодня марнееш...»: «Так крохкая, пушыстая багатка / Пад ветрам аблятае, каб магло / Яе насенне ўзрасці і кветнуць, / І толькі кволае сцябло пасля / Гаворыць аб жыцці, дзіцям адданым» (цыкл «Каханне і смерць») [6, с. 163]. Гэтую тэму, гэткае ж бачанне нябеснай, вечнай місіі мацярынства знаходзім у вершах папярэдняга цыклу «Мадонны»: «У вёсцы», «Вераніка». Яна ж гучыць і ў радку «Там, пэўна, ціха калыхае лесунка, / Спяваючы над ім, старая лесуніха» [6, с. 447] (з чарнавых накідаў). Скрэзным матывам праз усю творчасць паэта праходзіць матыў неўміручасці, усеабдымнасці, усемагутнасці мацярынства: і ў людскім свеце, і ў прыродзе, і сярод міфічных істот. Да гэтага пераліку варта дадаць словы пра вялікі мацярынскі клопат Максіма Багдановіча аб неўміручасці беларускага слова, аб захаванні і наследаванні красы ўсяго, што можа бачыць, што можа атрымаць у спадчыну чалавек.

Скрэзныя матывы, вечныя вобразы «Вянка» з’яўляюцца, на нашу думку, адзінкай інтэрдысцыплінарнасці, якая, у сваю чаргу, выступае адзнакай цэласнасці сістэмы, «духовной» часцінкай, той, што рэалізуе «одушевляющую связь» паміж паэтам і усім жывым і нежывым у свеце, – вечнай ідэяй мацярынства, мацярынскага пачатку ва ўсім.

Звернемся да лірычнага ўступа «Вянка»: «Вы, хто любіце натрапіць / Між страціць старых, пажоўклых / Кнігі, ўжо даўно забытай, / Блёллы, высахшы лісток...» [6, с. 51]. Так, ключавы вобраз гэтага ўступа – «блёллы, высахшы лісток», яшчэ адзін варыянт кветкі вянка (і інварыянту самога вобраза вянка). З аднаго боку, «блёллы, высахшы лісток» – гэта сімвал забытага, таго, што перажыта, засталася ў мінулым. З другога – метафара жывога, жывых пачуццяў, трапяткіх успамінаў. Па-трэцяе, гэты вобраз з’яўляецца квінтэсэнцыяй, першапачатковым для новых успамінаў, для абуджэння мінулых пачуццяў, увогуле для вяртання мінулага. Падобны шлях да мінулага будзе знойдзены літаральна ў гэты ж самы час французскім пісьменнікам Марселем Прустам, які выведзе на самы высокі сусветны ўзровень тэму вяртання страчанага часу. У Максіма Багдановіча час можна вярнуць дзякуючы гэтай высахлай кветцы: у вершы ў прозе «Пэўна, любіце вы, пане...», напісаным у 1911 г., разгорнута скрэзная тэма вяртання страчанага часу («Але колькі ён прабудзіць ў сэрцы кволым пачуцця!.. І няхай яно з вас знікла... ўсё ж вы будзіце мне згадкі... Не абміне і чытач вас. І ў яго калісь бывала мысл

супольная з маёй, тая ж хваля пачуцця... Разварушце ж, мае вершы, гэты пласт: хай згадка згадку кліча, цягне, хай чытач мой зноў былое пражыве!» [б, с. 237]). Гэты твор сведчыць пра значнасць адкрыцця беларускага паэта, якое, на жаль, не выйшла далёка за межы нацыянальнай спадчыны, хоць і апярэдзіла апошні твор М. Пруста «Вяртанне Страчанага Часу», завершаны незадоўга да смерці ў 1922 г. Вобраз засохлай кветкі, лістка – своеасаблівы фермент, паэтычнае зерне, з дапамогай якога пачуцці аўтара могуць быць перададзеныя іншаму чалавеку, чытачу, спадкаемцу, з дапамогай чаго і можа быць рэалізавана «одушевляющая связь».

Такім чынам, адзінкай інтэрдысцыплінарнасці мы вылучаем таксама ідэю ланцуговай рэакцыі, якая па-свойму рэалізоўваецца ў зборніку. Так, першаштуршком гэтай сувязі паміж паэтам і чытачом, паміж пачуццямі паэта і яго ўспамінамі, паміж сённяшнім і мінулым («Духовная их связь») выступае адзін з ключавых вобразаў паэта – «блэклы, высахшы лісток» (у адным з іншых вершаў – «дробныя аскёпкі дрэва»), з якога і пачынаюцца ўспаміны пра Беларусь, разважанні аб яе лёсе («Думы», «Вольныя думы»), любаванне яе паселішчамі і куткамі (цыкл «Места»), мары-захапленне прыгажосцю роднай спадчыны (цыклы «У зачарованым царстве», «Згукі Бацькаўшчыны») і спадчынай іншых народаў (цыкл «Старая спадчына») і, нарэшце, ці не самае галоўнае, схіленне, уклечванне («Я паняў. Я каленямі стаў прад табой...» [б, с. 156]) перад вялікай місіяй жанчыны-маці, узвелічэнне мацярынства, а побач з гэтым усведамленне крохкасці жыцця, як і прыгажосці таго, што пакідаецца з ім назаўсёды (цыклы «Мадонны», «Каханне і смерць»).

У гэтым сэнсе «Вянок» набліжаецца яшчэ да аднаго вобраза – таго, што нясе жыццё, што надае новыя сілы і пачуцці, да вобраза першастыхіі – вады. «Ёсць гэткая японская забаўка: / Кідаюць дробныя аскёпкі дрэва / Ў ваду – і робяцца яны цвятамі...» [б, с. 433]. Такой першастыхіяй для беларуса можна назваць кнігу Максіма Багдановіча «Вянок», дакранаючыся да якой, чалавек можа аднавіць «одушевляющую связь», здабыць «духовную их связь», наталіць сваю душэўную смагу ў прыгажосці, у далучэнні да мінуўшчыны, да патаемнасці, загадкавасці і незвычайных краявідаў мастацкага свету Старой Беларусі, якая жыве ў адной невялічкай кнізе беларускага паэта.

#### Літаратура

1. Васильева Г. М. Pars pro toto в «Фаусте» И.В. // XV Пуришевские чтения: Всемирная литература в контексте культуры: сб.статей и материалов. / Отв.ред. М. И. Никола. М., 2003.
2. Системный анализ и принятие решений: Словарь-справочник. М., 2004.
3. Гете И. В. Собр.соч.: В 10 т. Т.2: Фауст. М., 1976.
4. Танк М. «Мне пару крыл дало юнацтва...»: выбр.лірыка / Уклад. В. Рагойшы. Мінск, 2003.

5. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т.2: Маст.проза, пераклады, літ.артыкулы, рэцэнзіі і нататкі, чарнавыя накіды. Мінск, 1993.

6. Багдановіч М. Поўны збор твораў: у 3 т. Т. 1: Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. Мінск, 1992.

Казакова Т. П. (Мінск)

### **«ДЫЯРЫУШ» ТЭАФІЛІ КАНСТАНЦЫІ МАРАЎСКАЙ У КАНТЭКСТЕ МЕМУАРЫСТЫКІ РАДЗІВІЛАЎ**

Мемуарная спадчына прадстаўнікоў славітага магнацкага роду Радзівілаў у беларускім літаратуразнаўстве даследавана недастаткова. На працягу XVI – XVIII ст. Радзівілы аказвалі значны ўплыў на ўнутраную і знешнюю палітыку дзяржавы, устанаўлівалі культурныя і эканамічныя сувязі з Польшчай, Расіяй, Германіяй, Італіяй, займалі вышэйшыя дзяржаўныя пасады ў Вялікім Княстве Літоўскім і Рэчы Паспалітай, захоўвалі дзяржаўны архіў – Літоўскую метрыку, многія з іх пісалі дыярыушы. І. В. Саверчанка адзначае, што на ўзнікненне ў беларускай літаратуры мемуарных твораў паўплывала «пашырэнне асветніцкіх ідэяў, культ мастацкага слова, рэнесансавае «адкрыццё» чалавека» [1, с. 356].

Адным з першых мемуарыстаў Вялікага Княства Літоўскага быў сын Мікалая Радзівіла Чорнага, выхаванец Лейпцыгскага ўніверсітэта Юрый Радзівіл, які наведаў Італію і свае ўражанні апісаў у лацінамоўным дыярыушы. Яго брат – Мікалай Крыштоф Радзівіл, які выхоўваўся ў асяроддзі адукаваных пратэстанцкіх літаратараў Дж. Бландарата, Ф. Станкара, Я. Тэнанда і інш., атрымаў выдатную адукацыю ў Еўропе, потым моцна захварэў, здзейсніў падарожжа ў Палестыну, апісаў яго ў «Перэгрынацыі ў Святую Зямлю», якая ўпершыню была апублікавана на лацінскай мове ў 1601 г. У форме лістоў да сябра паказаны шлях маральнага ўдасканалвання асобы. С. Л. Гаранін трапна заўважыў: «Упершыню аўтарскі пункт гледжання на наваколле і адносіны да рэчаіснасці выявіліся не дэкларатыўна, а ў жывой бачнасці створанага вобразнага свету ў «Перэгрынацыі...» М. К. Радзівіла Сіроткі...» [2, с. 704].

Дзяржаўны дзеяч Рэчы Паспалітай, пісьменнік і гісторык Альбрэхт Станіслаў Радзівіл напісаў «Дыярыуш аб падзеях у Польшчы» – каштоўную крыніцу па ўнутранай і знешняй палітыцы Рэчы Паспалітай за 1632 – 1656 гг.

Цікава і падрабязна адлюстроўвае ў сваім дзённіку прыватнае жыццё магнатаў маршалак трыбунала Вялікага Княства Літоўскага, вялікі гетман літоўскі і ваявода віленскі Міхал Казімір Радзівіл, які заснаваў Нясвіжскую друкарню, Нясвіжскі кадэцкі корпус, Нясвіжскі тэатр, трымаў мануфактуры. Аўтар шмат увагі надае апісаннем побыту, узаемаадносін з сямейнікамі, цікавым падрабязнасцям асобнага характару.

Так, 4 кастрычніка 1735 г., знаходзячыся на Сойме ў Кракаве, Міхал Казімір Радзівіл піша: «Дзень нядзельны, з пакояў па абедзе розныя візіты аддаваў. Не дзівуйся, чытальніку, калі гэты сойм ня ёсць ехасте апісаны, бо, канклюдуючы а булаве польнай Літоўскай, мала маю часу і галавы да пісання «Дыярыушу», асабліва яшчэ пры маім міністарстве ласкі надворнай, – калі першым мушу быць пры Двары, а астатнім з пакояў сыходзіў, а да таго, як быў прызначаны да канферэнцый з усімі міністрамі чужаземнымі, дык шторанак альбо па абедзе мушу з імі сядзець і ў інтарэсе публічна канфэраваць» [3, с. 101].

У апісаннях М. К. Радзівіла перамяжоўваюцца апісанні значных падзей грамадска-палітычнага жыцця і праблемы сямейнікаў, аўтар добра валодае гумарам, «адбывалася дастасаванне мікракампанента мастацкага тэксту да агульнай жанравай схемы твора, дзякуючы чаму дасягалася цэласнасць, гармонія, нутранае адзінства і лагічна-мастацкая завершанасць» [1, с. 357].

Традыцыю Радзівілаў у мемуарыстыцы працягвала Тэафіля Канстанцыя Мараўская, станаўленне духоўнага свету якой адбывалася ў Нясвіжы, пад уплывам духоўна багатых бацькоў – Міхала Казіміра Радзівіла і Францішкі Уршулі Радзівіл. У пятнаццацігадовым узросце яна страціла сваю маці, а ў 1762 г. не стала і бацькі. У 1764 г. Тэафіля Канстанцыя пакахала падхарунжага гусараў радзівілаўскай міліцыі Ігнацыя Фелікса Мараўскага. Князь Караль Станіслаў (Пане Каханку) даў згоду на шлюб і аказваў матэрыяльную дапамогу сястры.

Ігнацій Фелікс Мараўскі адстойваў інтарэсы Караля Станіслава Радзівіла ў Барскай канфедэрацыі, скіраванай супраць караля. Дэкрэты канфедэрацыі налажылі секвестр на радзівілаўскую маёмасць, таму да 1777 г. Караль Станіслаў знаходзіўся ў эміграцыі (у Венгрыі, Турцыі, Чэхіі, Германіі, Францыі, Венецыі) і ўваходзіў у склад кіраўніцтва канфедэратаў. У пачатку 1773 г. у Страсбург на сустрэчу з ім паехаў Ігнацій Фелікс Мараўскі, а ў траўні 1775 г. горад наведала Тэафіля Канстанцыя Мараўская. З гэтага часу і пачынаецца яе падарожжа па Еўропе, уражанні ад якога яна занатоўвала ў сваім дыярыушы.

Ярка і маляўніча апісала яна еўрапейскія гарады – Крулявец, Гданьск, Берлін, Патсдам, Парыж, Страсбург, Рым, Неапаль, сінтэзавала звесткі па гісторыі, геаграфіі і культуры, бо свой «Дыярыуш» княгіня адрасавала «мілым сваім дзецям», каб «знайшлі ў гэтай працы хоць крышку навукі» і «бралі прыклад з прыроднай пчолкі, якая з прыкрых зёлак збірае салодкі мёд» [4, с. 1].

З асветніцкіх пазіцый нясвіжская арыстакратка цікавіцца медыцынскай акадэміяй у Берліне, палацам Сан-Сусі ў Патсдаме, страсбургскім арсеналам, бібліятэкамі ў Бадэне, тэатрам у Парыжы, археалагічнымі раскопкамі ў Рыме, шматлікімі касцёламі.

Апісваючы прыгажосць швейцарскіх гарадоў Цюрыха і Базеля, княгіня асаблівую ўвагу акцэнтуюе на тым, што ў гэтых гарадах шмат высокаадукаваных людзей, там выходзяць добрыя кнігі і ёсць вялікія бібліятэкі. Яе хвалююць праблемы асветы, кніжнай навукі, некаторыя кнігі яна адпраўляла на радзіму.

Назіральная жанчына піша: «Чытанне кніг і выпісванне тэкстаў у бібліятэцы дазволена кожнаму мясцоваму жыхару» [4, с. 55].

Нясвіжская княгіня не толькі паказвае з’явы, але і спрабуе параўноўваць і абагульняць іх, у святле асветніцкіх ідэалаў асэнсоўвае заходнееўрапейскую рэчаіснасць. Так, едучы з Венецыі ў Рым, непадалёку ад мястэчка Лаяна, у Тэафілі і пані Скарбнікоўны зламалася карэта і яны начавалі ў вёсцы, якая «амаль уся пад адным дахам знаходзілася». Спачатку жанчыны спалохаліся, але старая маці з двума маладымі дочкамі і знясіленым хваробай маладым сынкам прынялі іх з такой цеплынёй і сардэчнасцю, што княгіня піша: «Шмат каго з тых багачоў у выгодах, у шчасці, высокіх ступеняў жыцця гэты адзіны выпадковы дом сваім унутраным спакоем пераўзыходзіў» [4, с. 136]. Жыццёвы досвед аўтара дазваляе ёй зрабіць высновы, выказаць свае меркаванні, яна стварае сюжэтна разгорнутыя апісанні. А. І. Мальдзіс слухна падкрэсліў, што мемуарная літаратура XVIII ст. «вызвалялася ад сярэднявечнай схаластыкі, рэлігійнага фаталізму, станавілася ўсё больш свецкай, дэмакратычнай, у ёй больш яскрава адчуваецца суб’ектыўнае «я» аўтара» [5, с. 295-296].

Тэафілю Канстанцыю Мараўскую асабліва цікавіць сфера інтарэсаў еўрапейскай арыстакратыі. Яна падрабязна апісвае норавы і захапленні заможных сем’яў Мацэніга, Кантарыкі і інш.: «Агульная забава жыхароў Венецыі – маскарад... Кафэнхаўзы тут летам і зімою напоўнены заможнымі людзьмі, якія без ведама дожа арганізуюць розныя забавы...» [4, с. 207]. Жыва і ярка яна апісвае спаборніцтвы гандальераў, шпацыры па пляцы святога Марка, шматлікія «забавы» італьянцаў.

У Страсбурзе з братам Каралем Станіславам Радзівілам яна наведла князеў Сапегаў, была ў тэатры, бачыла медыцынскую школу і Страсбургскі арсенал.

У канцы снежня 1773 – пачатку 1774 г. Тэафіля Канстанцыя Мараўская, Альбрэхт Радзівіл і Марыяна Мараўская праз альпійскі перавал Монт-Геню адправіліся ў Венецыю і Рым. Наша суайчынніца з вялікай пашанай ставіцца да тых мясцін, дзе адбываліся біблейскія падзеі, увесь час згадвае пра веліч і сілу Бога. У Рыме яе ўразілі археалагічныя раскопкі, яна захапляецца помнікамі старажытнай культуры.

У красавіку 1774 г. Тэафіля Мараўская наведла Неапаль, паднялася на Везувій, была ўдастоена аўдыенцыі Папы і першай яе просьбай была, «каб найнешчаслівейшы наш край да добрых зменаў блаславіў».

Наведванні касцёлаў і святых месцаў абуджаюць у яе развагі па пытаннях веры і адносінаў чалавека да Бога. У неапалітанскім касцёле дамініканцаў яна акцэнтуюе ўвагу на спосабе адпраўлення веры, параўноўвае яго з нясвіжскім касцёлам, з глыбокай пранікнёнасцю і цеплынёй згадвае родныя мясціны. З асветніцкіх пазіцый Тэафіля Канстанцыя Мараўская бачыць сваю радзіму часткай агульнаеўрапейскай культурнай прасторы.

Яе ўвага засяроджваецца на нязвыклым, нутраным адзінства чалавечай асобы тут вельмі моцнае.

У «Дыярыушы» Тэафілі Канстанцыі Мараўскай прасочваюцца гуманістычныя тэндэнцыі, цікаўнасць да гісторыі, культуры і побыту розных народаў, княгіня з цікаўнасцю ставіцца да ўсяго невядомага, перадае дынаміку жыцця Заходняй Еўропы.

Мастацкая прастора «Дыярыуша» шматпланавая, дынамічная і эмацыянальная. Тэафіля Канстанцыя Мараўская сцвярджае ідэал дзейснай асобы, імкнецца перадаць сваім нашчадкам ва ўсіх праявах дух заходнееўрапейскага асветніцтва. Гэта абумоўлена тым, што ў другой палове XVIII ст. на нашых землях павысілі прэстыж адукаванасці і вучонасці ў грамадстве правядзенне школьнай рэформы 1740 – 1760 гг., дзейнасць Адукацыйнай камісіі, якая ў пытаннях асветы кіравалася ідэямі французскіх філосафаў XVIII ст. У той жа час у мемуарах яркіх прадстаўнікоў роду Радзівілаў (М. К. Радзівіла, К. С. Радзівіла, Т. К. Мараўскай) арганічна сінтэзуюцца шырыня погляду на свет і культ роду. «Дыярыуш» Тэафілі Канстанцыі Мараўскай вылучаецца асветніцкімі ідэямі, паступова ў яе апісаннях свецкія этнакультурныя элементы адмяжоўваюцца ад рэлігійных.

#### Літаратура

1. Саверчанка І. В. Мастацкія дыскурсы ў старажытнай шматмоўнай літаратуры Беларусі. // Мовазнаўства. Літаратура. Культуралогія. Фалькларыстыка. XIII Міжнародны з'езд славістаў. Даклады беларускай дэлегацыі. Мінск, 2003. С. 354 – 371.
2. Гісторыя беларускай літаратуры XI – XIX ст.: у 2 т. Т. 1. Мінск, 2006.
3. Дыярыуш князя Міхала Казіміра Радзівіла Ваяводы Віленскага, гетмана Вялікага В. К. Літ. // Спадчына. 1995. № 3. С. 100 – 138.
4. Teofila Konstancja z Radziwillow Morawska. Diariusz podrozy europejskiej w latach 1773-1774 / Wstep I opracowanie Bogdan Rok. Wroclaw: Wydawnictwo Uniwersitetu Wroclawskiego, 2002.
5. Мальдзіс А. І. Беларусь у люстэрку мемуарнай літаратуры XVIII стагоддзя // Выбранае. Мінск, 2007.

Артамонаў Г. А. (Мінск)

### **НАЦЫЯНАЛЬНЫЯ АСАБЛІВАСЦІ РАЗВІЦЦА СУЧАСНАЙ МАСАВАЙ ЛІТАРАТУРЫ (на матэрыяле амерыканскай і беларускай прозы)**

На сённяшні дзень, мабыць, ніхто не будзе аспрэчваць, што развіццё масавай літаратурнай прадукцыі пачало несці паўсюдны, па ісце, не глабалізуючы характар. Само паняцце масавай літаратуры (у англа-

амерыканскай традыцыі – папулярнай) у апошнія тры дзесяцігоддзі займела шэраг новых вызначальных характарыстык; стала суцэльна правамерным у свеце аб’ектыўна існуючых сацыяльна-культурных зрухаў казаць аб яе трансгістарычнай, інтэрнацыянальнай, эстэтычна зменлівай і нават касмапалітычнай прыродзе. На гэтай падставе ўзнікла ідэя правесці паралелі паміж станам дадзенай мастацкай сістэмы ў ЗША і Беларусі.

Ужо пры першым даглядзе агульнага становішча спраў у поп-культуры дзвюх краін выяўляецца аб’яднаўчы пачатак. Ні больш ні менш, варта казаць аб *феномене масавай літаратуры*, таму як у адным выпадку мы маем справу з буйнамаштабным нацыянальным праектам, у іншым – з досыць умоўнай, а для некаторых нават фантомнай, узятай у двухоссе ў паняццёвых рамках з’явай. У гэтай сувязі з усёй упэўненасцю павінны быць пазначаны асноўныя фактары, якія паўплывалі на адрозную ступень развітасці мастацкай сістэмы. Калі ў ЗША кніжны рынак на працягу другой паловы ХХ стагоддзя здабываў усё большую незалежнасць ад дзяржаўнага рэгулявання і ангажэменту, становячыся на шлях канкурэнтных зносін, камерцыялізаванага ўкладу функцыянавання, то ў Беларусі з прычыны часовай нестабільнасці сацыяльна-эканамічнага становішча, трывалай дзяржаўнай (фінансавай, ідэалагічнай) апекі, моцнай літаратурацэнтрчнай традыцыі, адсутнасці або невыразнасці прыватнай ініцыятывы і патрэбы звяртаць увагу на чытача-сучасніка і рэальнасць, што клічуць да новых тэм, настройў, вобразаў, яму не суджана было так хутка выйсці на сваю, няхай і сёння далёка не самастойную эканамічную платформу.

У сучасным мастацкім працэсе ўжо выразна акрэсліваюцца галоўныя тэндэнцыі развіцця кожнага з іх. Так, амерыканскі кніжны рынак масавай літаратурнай прадукцыі ўстойліва схільны да сегментавання, дыферэнцыяцыі па розных крытэрыях, забяспечаны моцнай маркетынгавай падтрымкай, паяднаны з пашыраючым свае правы ў культурна-асветніцкай прасторы медыйным дыскурсам і задзейнічаны ў актыўных працэсах візуалізацыі, віртуалізацыі і дыгіталізацыі інфармацыі. У сваю чаргу беларускі кніжны рынак пераважна зацікаўлены ў канкрэтных аўтарскіх праектах, выдавецкіх акцыях па стварэнні жанрава-арыентаванай масавай літаратуры, якая адрасуецца патэнцыйна не абмежаванай ніякімі ўстаноўкамі (а ў рэальнасці – даволі вузкай) чытацкай аудыторыі з тым, каб прыцягнуць як мага больш увагі да беларускамоўнай кнігі. Аб магчымасці звяртацца пры яго характарыстыцы да паняццёва-тэрміналагічнага апарату масавай літаратуры варта добра задумацца. Ці ёсць у сучаснай беларускай прозе кніга ў супервокладцы, якая прэтэндуе на тытул “нацыянальны / міжнародны бэстсэлер”? Ці ёсць у нас свае брэндавыя, культавыя аўтары? Бадай, што толькі імя Ул. Каракевіча можа спрычыніцца да гэтай прэстыжнай абазнанасці. Зазначым у дадатак, што тыраж беларускай кнігі, якая мае намер быць масавай, не перавышае, як правіла, 2000–5000 асобнікаў. Ці варта ў такім разе казаць аб правядзенні маркетынгавай палітыкі, пашырэнні масмедыйных каналаў яе інфармацыйнага забеспячэння. Досыць рэзка, але адтаго не меней справядліва гучаць словы



Г. Кісліцынай у адрас нацыянальнага кнігавыдаўніцтва: “Так выглядае, што беларускі друк ніколі ўсур’ёз не займаўся даследзінамі target group для канкрэтнай кнігі, ды й беларускамоўнай прадукцыі ўвогуле, адводзячы ёй пажыццёвую ролю ў культурным «гета»” [1, с. 197].

Справядлівасці дзеля трэба адзначыць, што беларуская масавая літаратура – з’ява маладая, рэальная ў сваіх спарадычна-выбухных праявах і часам сама сябе кампраметуючая, бо валодае дастаткова высокімі эстэтычнымі якасцямі. Вартасць мастацкай сістэмы ў сённяшняй культурнай прасторы заключана ў нястомным жанравым пошуку, жаданні аўтараў працаваць не толькі ў так званых “чыстых” жанрах, але і звяртацца да розных трансфармацый, змешванняў рода-маўленчых прыкмет некалькіх жанраў, сімбіятычных канструкцый, субжанравых мадыфікацый, для таго каб, з аднаго боку, забяспечыць доступ да шырокага дыяпазону мастацка-выяўленчых сродкаў, з другога – прыцягнуць увагу сучаснага чытача. Для параўнання: у полі масавай (папулярнай) славеснасці ЗША “уплывовыя” жанры (трылер, дэтэктыў) валодаюць настолькі разгалінаванай структурай відавых абазначэнняў, што могуць задаволіць самыя вытанчаныя запатрабаванні. Да прыкладу, чытачу могуць быць прапанаваны археалагічны трылер Д. Хілзенрата [Hilzenrath] “Магільня Іезавелі”, медыцынскі трылер Т. Гэрытсен [Gerritsen] “Ліхаманка”. Больш таго, сучасны літаратурны жанр, які карыстаецца звышпапулярнасцю, нярэдка дэманструе сінкрэтычную прыроду, набываючы “другое жыццё” ў выглядзе касавых фільмаў, аудыёкніг (трылеры М. Конэлі [Connelly], Т. Клэнсі [Clancy], С. Кінга [King], Р. Ладлэма [Ludlum] і інш.).

Аб з’яўленні новага, арыентаванага на жанравае ўспрыманне мастацкіх твораў, экраннага чытача сведчаць і іншыя нацыянальныя літаратуры. Вядомыя расійскія аналітыкі Б. Дубін і Н. Зоркая правялі чарговае даследаванне ў сферы кніжнага гандлю і прыйшлі да высновы: “Масавая літаратурная культура структуруецца для чытача тэмамі і жанрамі, але не імёнамі, нават калі гэта імёны лідэраў чытацкага попыту” [2, с. 73].

Падобная сітуацыя паступова складваецца ў сучаснай беларускай прозе з той толькі розніцай, што жанравая прыналежнасць таго ці іншага твора, як правіла, адзначаецца з прычыны таго, што за аўтарам не замацавана ўстойлівага прачытання яго тэкстаў (ён яшчэ не брэнд і не культавая фігура!). Трэба мець на ўвазе і той факт, што традыцыя рэалістычнага, інтэлектуальнага пісьма, ускладненага элементамі народнай міфатворчасці, гісторыка-культурнымі рэмінісцэнцыямі, традыцыйнымі нацыянальнымі ідэямі і тэмамі, адбіваецца на высокім мастацкім аздабленні і размыванні жанравых адметнасцей твораў.

Між тым неабходна адзначыць, што ў шматлікіх накірунках развіцця масавай літаратурнай славеснасці беларускія пісьменнікі робяць першыя крокі, прычым часам вельмі ўпэўненыя. Тут нельга не згадаць зборнікі фантастыкі з серыі “Млечны Шлях” (2007) “Люстэрка Сусвету”, “У зеніце – Антарэс”, зборнік “Карона Вітаўта Вялікага” з серыі “Сучасны беларускі дэтэктыў”

(2004). Першаадкрывальнікамі для беларускага чытача жанра трылера-хорара стаў С. Сокалаў-Воюш (“Крывавы памол”), комікса і эратычнай літаратуры – А. Глобус (“Дзікае паляванне”, “Дамавікамерон”), іранічнай фантастыкі і кіберпанка – А. Паўлухін (“Белаполіс”, “Хуткадзейнасць”). Да кантамінацыі розных жанравых элементаў у сваёй творчасці імкнуцца Ю. Станкевіч (“Бесапатам”, “Пятая цэнтурыя, трыццаць другі катрэн”), Л. Рублеўская (“Пярсцёнак апошняга імператара”, “Сэрца мармуровага анёла”, “Золата забытых магілаў”) і іншыя.

Аналіз тэкстаў, якія адносяцца да нацыянальных літаратур, паказаў, што, напрыклад, сучасная амерыканская проза, вытрыманая ў жанрах трылера, хорара, дэтэктыва, як правіла, мае дачыненне да сучаснасці, паглынутай у моры гвалту, жорсткасці і нечалавечага жаху.

У адносінах да беларускай масавай літаратуры мы маем некалькі іншую карціну. Самай відавочнай і адметнай рысай твораў становіцца апеляцыя да *пытанняў нацыянальнага самавызначэння*. Так, напрыклад, раскрыццю таемных і забытых старонак мінуўшчыны, што нагадвае аб сабе ў сучасным свеце і аказвае ўздзеянне на блізкую будучыню, ідэі захавання і ўмацавання паважлівых і трапяткіх адносін да культурнай спадчыны падпарадкаваны сюжэтныя лініі раманаў Л. Рублеўскай. Нацыянальным працяты ўсе ўзроўні мастацкай будовы першага з запланаванай трылогіі рамана С. Сокалава-Воюша “Крывавы памол”. Імкнучыся прытрымлівацца жанравых прыкмет, дынамікі знешняга дзеяння, раптоўнасці і таямнічасці, каларытна выпісанай сістэмы ключавых вобразаў, аўтар усё ж ускладняе ўспрыманне тэксту праз наўмыснае выкарыстанне “словаёрсаў” і пастаноўку перад чытачом сур’ёзных пытанняў: ці памятае кожны з нас, чыя кроў бяжыць па целе, ці ведае свае карані, меру адказнасці перад сваімі продкамі і тым, што яны стварылі дзеля наступных пакаленняў? І не дзіва, што напрыканцы рамана аўтар спрабуе стварыць слоўнічак паняццяў сваяцтва (“Хто каму хто?”). Другой вызначальнай асаблівасцю беларускай жанравай прозы прызнаецца *сацыяльная скіраванасць*, аб чым могуць сказаць творы фантастычнага або містычнага планаў Ю. Станкевіча, сацыяльная фантастыка В. Гігевіча, асобныя тэксты А. Глобуса (напрыклад, навела “Ліхтуга”).

У цэлым, неабходна канстатаваць: сучасная беларуская проза, што прэтэндуе звацца масавай, слаба прытрымліваецца жанравых канвенцый, паранейшаму схіляецца да высокай літаратурнай славеснасці, аддаючы перавагу перш-наперш нацыянальнай народнай вобразнасці. Аб гэтым сцвярджаюць некаторыя крытыкі, якія займаюцца вывучэннем тэндэнцый і заканамернасцей развіцця літаратурнага працэсу ў Беларусі. П. Васючэнка наогул лічыць, што “выдаткі субкультурнай экспансіі” (іншародныя міфалагемы, архетыпы, канцэпты) ненатуральна прытасоўваюцца да нашай мастацкай сістэмы; таму дзеля захавання сваіх духоўных скарбаў, прыцягнення значнага кола чытачоў нам пэтрэбна не толькі звяртацца да агульначалавечых, еўрапейскіх традыцый, але і ствараць на даволі высокім эстэтычным узроўні свой нацыянальны міф.

Каб не паказацца занадта крытычнымі ў сваіх меркаваннях, прапануем больш пільна прыгледзецца да канкрэтнага твора сучаснай беларускай прозы, мастацкія вартасці якога не дазваляюць заціснуць яго ў дакладна маркіраваныя паэталагічныя межы пэўнага жанра масавай літаратуры. Так, раман “Пятая цэнтурья, трыццаць другі катрэн” Ю. Станкевіча можа быць аднесены да займальнай фантастыкі на той толькі падставе, што перад чытачом разгортваецца даволі прасты авантурна-прыгодніцкі сюжэт: на галоўнай плошчы аднаго з гарадоў Беларусі нечакана з’яўляюцца на “чорным гелікаптары” “людзі ў чорным”; яны займаюцца пошукам згубленай унікальнай прылады – “хранальнага сінтэзатара”, які выпадкова аказваецца ў руках двух герояў, аўдытара Пётра Саковіча і рэпарцёра гарадской газеты “Паўночны кур’ер” Багдана Кайры. Калі б можна было надаць праследаванням большую вастрыню, эфект нечаканасці і дзёрзкага ўчынку, задзейнічаць на пашыраных правах прадстаўнікоў праваахоўчых органаў, як гэта робяць амерыканскія аўтары трылераў для разгортвання буйных апэратыўных дзеянняў, а таксама разгледзецца адносіны паміж Багданам і Лідай па схеме любоўнага трыкутніка, надаючы асаблівую ўвагу інтымным падрабязнасцям, дык твор падпадаў бы пад азначэнне *масаве*. Аднак загадкавасць падзей, неабходнасць атрымаць адказы на пытанні, што прынеслі з сабой няпрошаныя дзіўнаватыя, усе на адзіны твар, госці, накіроўваюць герояў да філосафа, доктара навук Германа Зайцава. Ён, як і аўтар у сваіх каментарыях задаюць навуковае і сацыяльна-філасофскае вымярэнні ўсяму фантастычнаму і невытлумачальнаму. У рамане пазначаюцца цікавыя звесткі аб папулярнай тэорыі “Вялікага Выбуху”, “тэорыі струны”, ідэі вядомых вучоных, у тым ліку беларускіх (позірк на Светабудову акадэміка Альберта Вейніка), неверагодныя артэфакты і лічбы. У гутарцы з філосафам Зайцавым кожны з герояў выказвае свае погляды на тое, што ёсць свет вакол нас і якое месца ў ім займае чалавек. Так, удумлівыя разважанні прафесара прымушаюць П. Саковіча задумацца: “Як, прыкладам, адаб’ецца на грамадстве абвестка пра месца чалавека ў свеце, які, магчыма, таксама з’яўляецца камп’ютэрнай сімуляцыяй? Як успрыме чалавек навіну пра тое, што ён аніякі не герой, не Цар прыроды і нават не суб’ект эвалюцыі?” [3, с. 205].

З улікам таго, як шмат увагі адводзіць аўтар сацыяльна-філасофскім развагам герояў аб прыродзе мікра- і макракосму, як часта звяртаецца да квазінавуковых па змесце каментарыям і разам з тым як лёгка трое прышэльцаў рэалізуюць сваю мэту, становіцца зразумелым, наколькі прыярытэтным для аўтара з’яўляецца перадача ідэйнага зместу твора і ў пэўнай ступені фармальнымі выглядаюць сітуацыі, у якіх аказваюцца героі. Слушна заўважае С. Мінскевіч: “... у “залатой” прапорцыі сурэзнага і курэзнага, прагматычнага і гістарычнага, псіхалагічнага і прыгодніцкага кроецца папулярнасць фантастыкі ў сучасным свеце” [4, с. 115].

Пагадзімся: імкненне сучасных беларускіх пісьменнікаў ствараць высокамастацкую, як часам можна пачуць ад моладзі, якасную літаратуру, якая фарміруе і ўзбагачае яе ўнутраную культуру, перадае вопыт разумення сусвету,

гэткім чынам прэтэндуючы заняць месца на бібліятэчных паліцах, заслугоўвае самай высокай адзнакі. Разам з тым, для таго, каб сёння падцягнуць моладзь да ўспрымання і атрымання эстэтычнага задавальнення ад падобных тэкстаў, неабходна ствараць літаратуру, якая магла б інтэграваць у сабе элементы сур’ёзнага і займальнага, цяжка ўспрымальнага і даступнага, сацыяльна значнага і асобасна арыентаванага, індывідуальна-аўтарскага і формульна-жанравага пад акампанемент умеранай, але стабільнай і мабільнай палітыкі папулярызацыі беларускай кнігі дзякуючы розным масмедыйным каналам і маркетынгам тэхналогіям.

#### Літаратура

1. Кісліцына, Г. Welcome to сучаснасць // Дзеяслоў. 2003. № 7.
2. Дубин, Б., Зоркая, Н. Чтение-2008 // Книжное дело. 2008. № 3.
3. Станкевіч, Ю. Апладненне ёлупа: раманы, аповесці, апавяданні. Мінск, 2005.
4. Мінскевіч, С. Па слядах яе вялікасці фантастыкі // Маладосць. 2005. № 3.

**Навумовіч У. А. (Мінск)**

#### **БЕЛАРУСКАЯ САТЫРЫЧНАЯ АПОВЕСЦЬ XX СТ.: «ЗАПСКІ САМСОНА САМАСУЯ» А. МРЫЯ Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ КЛАСІЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ**

Аповесць – феноменальная з’ява ў гісторыі беларускай літаратуры XX – XXI стагоддзя. Гэта найбольш распаўсюджаны жанр айчыннай прозы. Амаль кожны беларускі пісьменнік старэйшага ці маладзейшага ўзросту аддаў даніну гэтаму жанру. У паасобных аўтараў творы падобнай “малафарматнай” ці “вузкамаштабнай” прозы з’яўляліся ледзь ці не адным з самых галоўных сродкаў мастацкага спасціжэння рэчаіснасці (І. Шамякін, Я. Брыль, В. Быкаў, М. Стальцоў, Я. Сіпакоў, І. Пташнікаў). Менавіта ў аповесці найбольш ярка і пераканаўча выявілася творчая індывідуальнасць асобных мастакоў слова (В.Быкаў, Я. Брыль).

Аповесць вядома яшчэ з часоў Арыстоцеля, якога студэнты старэйшых універсітэтаў свету – Балонскага, Салернскага, школы ў Шартры – гэтых «гарадоў у гарадах», «рэспублік вучонасці», «цэнтраў інтэлектуальнай энергіі», «studia generalia» – называлі «настаўнікам усіх, хто ведае» [1, с. 14]. Да аповесці часцей адносілі ўсё, што створана ў прозе. Падобнае вызначэнне часта ўжываў вялікі крытык рускай славеснасці В. Р. Бялінскі: «мастацтва ёсць выяўленне вялікай ідэі сусвету ў яго бясконцых праяўленнях» [2, с. 21]. Пры гэтым крытык заўважаў, што «пад гэтае вызначэнне аповесці падыходзяць усе роды мастацкіх рэчаў» [3, с. 21].

Аповесць – гэта «прырода ў скарачэнні, у мініяцюры, як зямны шар на ландкараце», яна дае адчуць «павеў, дыханне гэтага жыцця, якое адухоўлівае сусвет, дае яго душы гэты агонь, які і сагравае сусвет» [2, с. 21]. «Сагравае», скажам, усе наша жыццё, чалавека ў свеце і свет у самім чалавеку. «Аповесць – ёсць кароткі эпізод з бясконцай паэмы лёсаў чалавечых!» [2, с. 21] – так заключае «апантаны Вісарыён».

Аднак, як гэта даўно ўсталявалася ў літаратуразнаўстве, аповесць мае свае адметныя рысы і належыць да асобнага літаратурнага жанру. Аповесць – мастацкі твор кароткай праяўнай формы, як правіла, з неразгорнутым сюжэтам, абмежаванай колькасцю дзейных асоб, своеасаблівай стылістыкай. Для аповесці важная мастацкая дэталі як сродак уласнарэалістычнага жывапісу. Аповесць, па агульнаму прызнанню, «мае адну сюжэтную лінію», «знаходзіцца паміж раманам і апавяданнем» [3, с. 413].

Літаратуразнаўцы розных эпох і розных краін свету стагоддзямі «біліся» над разгадкай, што ж у канчатковым выглядзе назваць аповесцю. Ці гэта ўсё ж ўстойлівая жанравая форма, ці проста дэфініцыя, звязаная ўвогуле з апавяданнем, «повествовательностью» мастацкай прозы? Чым аповесць адрозніваецца ад апавядання з досыць разгалінаваным сюжэтабудаваннем, ад кароткага рамана з дзвюма – трыма сюжэтнымі лініямі, адгалінаваннямі ў структуры твора? Што ўвогуле характарызуе аповесць як жанр мастацкай прозы? Пытанні, удакладнім, з’яўленне жанру аповесці нараджае больш, чым знаходзіцца аказаў на іх. Тым большая цікавасць узрастае да аповесці як асобнага жанру мастацкай творчасці. Аповесць ўсе ж гэта не раман, тым больш не апавяданне. «Ад рамана адрозніваецца рамантычная аповесць, – адзначаецца ва «Уводзінах у літаратуразнаўства» пад рэдакцыяй Г. М. Паспелава, – якая звычайна мае меншыя маштабы сюжэта і больш простую яго арганізацыю» [4, с. 387]. Апавяданне – расповед аб звычайным і незвычайным здарэнні [4], усе, што «kratko» [5, с. 11]. Аднак дзеля аб’ектыўнасці зазначым, што пры ўсёй сваёй распаўсюджанасці ў беларускай мастацкай прозе XX – XXI ст., жанр аповесці існуе не ва ўсіх літаратурах свету. Да прыкладу, жанру аповесці няма ў французскай ды і ў некаторых іншых літаратурах. У Францыі ўсе, што большае па аб’ёму за апавяданне, навулу (nouvelle), называецца раманам.

Але раман ніколі не супернічаў з аповесцю, а тым больш не «зацяняў» яе. Аповесць засталася самакаштоўнай з’явай у мастацкай літаратуры. Вядомы рускі літаратуразнаўца Л. В. Чарнец удакладняе: «Да спецыфічных асаблівасцей аповесці часта адносяцца перавага хранікальнага пачатку ў сюжэце, а таксама адчувальнасць голасу апавядача» [4, с. 387].

Аднак, нягледзячы на яе шырокае бытаванне ў беларускай мастацкай літаратуры, аповесць як мастацкі феномен застаецца да канца не вывучанай. У 70-х гадах XX ст. з’явілася фундаментальная праца Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы Акадэміі навук БССР «Беларуская савецкая проза. Раман і аповесць», аднак літаратуразнаўчы аналіз аповесці як мастацкай з’явы ў ёй

адсоўваўся на другі план, проза разглядалася цалкам, напрыклад: «раман і аповесць 20-х гадоў», «раман і аповесць 30-х гадоў», «раман і аповесць перыяду Вялікай Айчыннай вайны», «раман і аповесць на сучасным этапе» [6, с. 431].

У згаданым мастацкім даследванні ідэйна-мастацкі змест аповесцей і дасягненні пісьменнікаў нібыта “падверстваліся” да асноўнага вектару развіцця прозы і прыгадваліся толькі ў той ступені, калі яна, аповесць, пацвярджала агульную тэндэнцыю станаўлення мастацкай літаратуры адпаведнага часу.

Літаратуразнаўчага даследвання мастацкай аповесці ў беларускай літаратуры дагэтуль не існуе. Адсутнічаюць і навуковыя працы, прысвечаныя аповесці, яе ідэйна-мастацкай і жанрава-стылевай адметнасці, цэласнасці эстэтычнай сістэмы спасціжэння жывой багацейшай рэчаіснасці. Няма і даследванняў аб ідэйна-эстэтычнай эвалюцыі беларускай аповесці XX ст. Таму пастаноўка праблемы аб эвалюцыі ідэйна-эстэтычнага зместу беларускай аповесці XX ст. – наспеўшая і заканамерная неабходнасць айчыннай літаратуразнаўчай навукі. Сення на парадку дня стаяць – аналіз і характарыстыка тыпалогіі герояў, вызначэнне адметнасці аповесці ў творчых лесах пісьменнікаў, вывучэнне яе жанрава-выяўленчай структуры, асаблівасцей стылістыкі, ўжывання слова як крыніцы народнага духу, мастацкі аналіз творчай лабараторыі мастакоў слова.

На працягу XX ст. беларуская аповесць прайшла складаны але багаты і адметны шлях свайго развіцця. Змяняліся жанравыя характарыстыкі – ад аповесці як асобнай мастацкай з’явы да прыпавесці, прытчы, вершаванай аповесці. У многім разнастайным быў і сам ідэйна-эстэтычны змест аповесці, ён перайначваўся, як перайначваўся сам час на працягу ўсяго XX стагоддзя, ад услаўлення рыгарыстычнага, аскетычнага існавання чалавека праз духоўнае, псіхалагічнае праламленне, пранікненне ў адметнасці душы персанажаў, да насычэння інтэлектуальнай энергіяй жанру, да выяўлення філасофска-канцэптуальных асноў людскога існавання ў прасторы і часе.

У гісторыі сусветнай літаратуры не так ужо і шмат пісьменнікаў, якія б здолелі ў сваёй мастацкай практыцы даволі ярка і пераканаўча выявіць глыбокі талент сатырыка і гумарыста. Творчасць такіх аўтараў адразу становілася папулярнай, а многае з таго, што выходзіла з-пад іх пяра, набывала другое жыццё ў вуснай форме крылатых выслоўяў, афарызмаў, прымавак. У паводзінах галоўнага героя аповесці Андрэя Мрыя «Запіскі Самсона Самасуя» (часопіс «Узвышша», 1929 г.) шмат ад усіх сусветна прызнаных вобразаў сатырычнай прозы. А яшчэ больш ад шырока распаўсюджанай ва ўсёй літаратурнай класіцы тэмы самазванства. Чалавек не на сваім месцы – магістральная праблема мастацтва слова, асабліва ў драматургіі. Самсон Самасуй «улазіць у чужую скуру», бярэцца за любую справу, пачынае рабіць не тое, што можа і хоча, што найбліжэй яму і ў чым бы ён заставаўся карысным і патрэбным дзяржаве і людзям, пачынае падладжвацца пад абставіны, імкнецца

адпавядаць эпасе, новаму грамадству, якое на вачах мімікрые, дэфармуецца, грымаснічае, а разам з ім мяняецца і аблічча героя, які ўсё імкнецца «патрафіць» у нагу з часам.

У рускай літаратуры тэму самазванства распрацоўваў Сумарокаў («Дзмітрый Самазванец»), А. С. Пушкін у «Барысе Гадунове», нарэшце, М. В. Гогаль у камедыі «Рэвізор».

Андрэй Мрый паспрабаваў аб'яднаць канкрэтнасць і агульнасць, спалучыць рэальную асобу і з'яву, якая раз'ядала грамадства, як іржа жалеза. Мала хто ў сваім жыцці хоць на хвіліну, на нейкі момант не спрабаваў прымераць на сябе даспехі Дон Кіхота, не хацеў пераймаць геройства Ціля Уленшпігеля, не станавіўся Хлестаковым хоць аднойчы. Самсон Самасуй не жыве, ён спрабуе іграць тую ці іншую ролю «вінціка» ў растрэсенай краіне, «улазіць у скуру» то аднаго, то другога чынушы, падладжваецца пад запатрабаванні дзён. Адзінае «станоўчае» ў характары персанажа – гэта тое, што ён ведае, што трэба рабіць і як існаваць у перакуленым шалёным свеце, каб заўсёды выплысці на грэбень хвалі.

Яшчэ ў далёкай старажытнасці нарадзіўся незвычайны літаратурны жанр – сатыра. У ім з дапамогай смеху адмаўляліся негатыўныя бакі рэчаіснасці, падвяргалася асмяяню пачварнае, непраўдзівае, наноснае. «Смех – вялікая справа: ён не адымае ні жыцця, ні маёмасці, але перад ім вінаваты, – як стрыножаны заяц» (М. Гогаль). Сатыра Андрэя Мрыя выкрывала не проста ганебныя з'явы сярод людзей і ва ўстановах улады. Пісьменнік «замахнуўся» на асновы жыцця новаспечанага грамадства, на святую святых любой цывілізаванай дзяржавы – на яе бюракратычна-камандную сістэму, апарат кіравання, абсмяяў і збэсціў стыль, формы і метады кіраўніцтва не толькі культурна-асветніцкай, але і ўсёй гаспадарчай, сацыяльнай, маральнай, этычнай сферамі. Аповесць стала сатырай на палітычны лад у краіне саветаў. Камуністычная фанабэрыя, чванства, катэгарычнасць, зазнайства, самалюбства, безапеляцыйнасць сталі нормай жыцця новай савецкай і партыйнай адміністрацыі. У лісце «Другу працоўных Іосіфу Вісарыёнавічу Сталіну» Андрэй Антонавіч Шашалевіч (сапраўднае прозвішча А. Мрыя) расказаў пра гісторыю ўзнікнення і эстэтычную сутнасць свайго сатырычнага твора.

Пісьменнік Андрэй Мрый меркаваў напісаць «вясёлую, жыццярэдасную кнігу» пра рознага роду «прайдзісветаў, жулікаў, дармаедаў і паскуднікаў», а з-пад пяра творцы з'явілася ў свет «зласлівая насмешка з савецкай культурнай рэвалюцыі». Самога пісьменніка называлі «рэакцыйным пісакам», які «руйнае асновы», а аповесць – «пасквілем на савецкае жыццё». Аўтар хацеў паказаць «тыповага выскачку Самсона Самасуя, што прабіраецца з мяшчанскіх нізоў да вяршыні савецкай улады», а надрукаваў твор, у якім дыскрэдытавалася савецкая ўлада і раскрывалася маральная дэградацыя прадстаўнікоў кіруючых органаў, ад радавога работніка раённага, абласнога звяна, якіх нямала было ў кожнай установе, да «дурылы ва ўсесаюзным маштабе». Пасля такіх ацэнак твора пісьменніку цяжка было выжыць у складаных умовах тагачаснага

палітычнага жыцця. У сталінскай рэпрэсіўнай машыне перамолваліся чалавечыя лёсы, пад рэпрэсіі траплялі не толькі прадстаўнікі творчай інтэлігенцыі, але і просты люд. Сотні і тысячы людзей з народа адчулі на сабе бесчалавечнасць дзяржаўнага камуністычнага ладу.

«Запіскі Самсона Самасуя» значна дапаўнялі палітру жывога літаратурнага працэсу, які хутка развіваўся, расквечваўся новымі незвычайнымі фарбамі. Гэта была значная з’ява ў беларускай літаратуры 20-30-х гг. ХХ ст. Па сваёй структуры і вобразна-выяўленчаму складу гэта -- аповесць, хоць «Запіскі» часам называюць раманам.

Пра што ж напісаны твор? Што так напалохала чыноўнікаў ад культуры, уладныя структуры? У «Запісках Самсона Самасуя» новая савецкая бюракратыя, вырасшая з сялянскага побыту і вясковага другу, пазнала сама сябе. Смех заўсёды цяляе ў шэльму. Сатыра – вострая зброя праўды ў барацьбе з недахопамі, з пачварнымі з’явамі ў грамадстве, з загноенасцю сістэмы. У Андрэя Мрыя адлюстраваны перыяд станаўлення ўлады над сэрцамі і душамі многіх і многіх людзей, якія паверылі пераўтварэнням і пацягнуліся да перамен. Прызаяк не проста імкнуўся выклікаць агіду да кар’ерызму, ён пранікаў у сутнасць небяспечнай з’явы, спрабаваў дакапацца да каранёў. Жаданне выслужыцца, узняцца над іншымі людзьмі стала самамэтай, асновай існавання ў асяроддзі, дзе спрадвеку панавалі цемра, галеча, голад. Так, у аповесці паўстаў сімвал магутнага пазней, а спачатку кволага самаўпраўнага дзяржаўнага арганізма, закасцянеласць, заскарузласць, бесчалавечнасць палітычнай сістэмы, якая вызначыла службовыя, чалавечыя адносіны – усю шкалу маральна-этычных каштоўнасцей у новай краіне, якая будавала сацыялізм. Пісьменнік з вялікай выкрывальніцкай сілай паказаў заганнасць, тупіковасць сацыяльных схем і мадэляў кіравання ў краіне, раскрыў ранжыраванасць і аскетызм паводзін персанажаў, абмежаванасць іх унутранага свету, зашоранасць і тугадумства. «Толькі злачынная фантазія можа прыдумаць такую нуду, глупства, дзікунасць», – так ахарактарызаваў «адзін таварыш з Мінска», які равізаваў РВК, дзейнасць Самсона Самасуя.

Самсон Самасуя – абагульнены вобраз. Да з’яўлення на сцэне Хлестакова ў гогалеўскім «Рэвізоры» адбывалася «рэвізія без рэвізора», героі пераглядалі паняцці і прынцыпы свайго сужыцця. Самсону Самасую ніякая рэфлексія не ўласціва. Гэта вобраз-сфінкс, самадур і невук, бесхрыбетны, беспрынцыпны таварыш, які ўмее і падлізаць, і крыкнуць, і выкруціцца з любой сітуацыі, гатовы выйсці сухім з вады, калі ўжо, здавалася, надыходзіў поўны маральны крах і абсалютнае падзенне. Драма Самсона Самасуя -- ў неадпаведнасці знешніх прэтэнзій і ўнутранай абмежаванасці, пустэчы, дробнасці зместу душы.

У аповесці шмат рэалій часу: мясечнікі барацьбы з бескультурнасцю, агіткі, сходы, лозунгі («Айда да старога!» «Прэч карлікавую гаспадарку!»; «Пі ваду свежую, чыстую, вараную!»), перайменаванне вуліц («Хадоркаўскую вуліцу перайменаваць у вуліцу Вызвалення жанчын ад пялюшак»), устанаўленне рэвалюцыйных назваў, якія сталі прыкметай «саматужнага



сацыялізму». Шмат афарызмаў, накшталт: «капіталістычныя рапухі», «імперыялістычныя вантробы». Ёсць і цікавыя прыкметы часу: «Ліга нацый» у творы названа «Лізка нацый».

Дзве «сапраўды грамадзянскія камедыі» («Недаростак» Д. Фанвізіна і «Гора ад розуму» А. Грыбаедава) называў М. В. Гогаль у рускай сатырычнай паэзіі. Традыцыі класічнай сатыры плённа развіваў А. Мрый у «Запісках». Сапраўды, усе беды «недаросткаў» новай савецкай бюракратыі былі ад неадукаванасці, фанабэрыі, прэтэнцыёзнасці, а часам і проста ад недахопу розуму. Аднак А. Мрый выкрываў не «адзінку» наменклатуры, а грамадскае зло, палітычны кірунак, які вёў у тупік. Пісьменнік выступаў супраць «ухілення ўсяго грамадства ад прамога шляху». Гэта была ўжо «высокая» грамадзянская сатыра. У прозе А. Мрыя гучыць галоўная пульсуючая думка пра сучаснае і будучае краіны, народа, людзей, кожнага шчырага і здольнага працаўніка. Твор трыццацішасцігадовага сатырыка-гуманіста, празаіка інтэлектуальна багатага, філосафа, поліфанічнага мастака слова развіваў новую тэндэнцыю ў беларускай літаратуры – імкненне даследаваць пакручастыя шляхі чалавека да пазнання ісціны чалавечага існавання. Празаік змагаўся не толькі за маральнае ўдасканаленне асобы, але набліжаўся да ўсведамлення змены «парадку рэчаў», самога ўкладу сацыяльнай сістэмы краіны і палітыкі ўлады.

Адзін характэрны эпізод. Ён сведчыць аб вялізарным духоўна – маральным патэнцыяле прозы А. Мрыя. Вось галоўны герой зазірнуў на тэлефонную станцыю. «Дзверы былі зачынены знутры», – заўважыў аўтар. Бог, Заступнік, Збавіцель людскі, калі хацеў пасеяць веру сярод людзей, хадзіў ад хаты джа хаты, ад адных вакон да другіх, ад адных дзвярэй да другіх, стукаў у кожныя дзверы. Але, сказана: «дзверы былі зачынены знутры». Пісьменнік Андрэй Марый быў адным з першых беларускіх празаікаў, хто сваёй выкрывальнай сатырыка-гумарыстычнай прозай з ярка выяўленай філасофска-інтэлектуальнай асновай намагаўся «дастукацца» да кожнага, каб людскія сэрцы адчыніліся «знутры», уабралі ў сябе дабро, праўду, справядлівасць, інтэлект, спагаду, добразычлівасць.

І «дзверы» людскіх душ павінны былі адчыніцца «знутры».

#### Літаратура

1. Верже Ж. История средневекового университета. М., 1992.
2. Белинский В.Г. Собрание сочинений: в 3 т. М., 1948.
3. Рагойша В. Паэтычны слоўнік. Мінск, 2004.
4. Введение в литературоведение / под. ред. Г.Н. Поспелова. М., 1976.
5. Kocijan G. Kratka prinovodna proza od Jrdine do Kersnika. Drzavna ralozba Slovenije. Ljubljana, 1983.
6. Беларуская савецкая проза. Раман і апавесць. Мінск, 1971.

## БЕЛОРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА РУБЕЖА XX–XXI ВВ. В КОНТЕКСТЕ АВАНГАРДНО-ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ

Определение стилевой направленности литературы и искусства рубежа XX – XXI вв. вызывает определенные трудности. Данный тезис относится не только к художественному пространству Беларуси, но и касается мирового искусства в целом. Большинство исследователей склонны констатировать уход с литературно-художественной сцены постмодернизма и возвращение классических литературных жанров в противовес постмодернистской разорванности и цитатности. Однако лозунг Ж. Ф. Лиотара о смерти постмодернизма применим скорее к так называемой западной литературе и искусству, нежели к тем культурным ареалам, государствам, которые не так давно приобрели независимость и находятся на пути кристаллизации (или поиска) национальной идентичности с соответствующим ей комплексом символов и ценностей. На это существуют определенного рода причины.

Постмодернизм – не просто и не столько художественное направление, сколько тип мироощущения, обладающий явным сходством с декадансом предыдущей рубежной эпохи, отличающийся повышенной, даже болезненной рефлексивностью, претендующей на критику и оценку всей Новоевропейской культурной парадигмы. В недрах данной рефлексии начинался и продолжился до сих пор путь к реанимации национально-культурной памяти и самосознания, не прекратившийся и значимый для многих стран Восточной и Центральной Европы, в том числе Беларуси. Более того, художественному сознанию потребовалось в очень сжатые сроки усвоить, инкорпорировать, интерпретировать, принять или не принять те ставшие уже практически классическими художественные парадигмы, которые возникли и развивались на протяжении 1930–1980-х гг. Впрочем, нельзя не отметить, что в рамках советской идеологической системы была создана мощная белорусская литературная школа, без которой современное, или постсовременное, состояние (в позитивном смысле) национальной литературы вряд ли было возможно.

Постмодернизм не утратил, таким образом, актуальность для белорусской культуры в силу, как минимум, рефлексивности и критицизма, наложенных на матрицу поиска национальной идеи. Очевидно поэтому белорусская литература, как и искусство рубежа XX–XXI столетий, обладают налетом философствования, а, возможно, в большей степени «культурологичностью». Эссеистика В. Акудовича, критические заметки М. Жбанкова, О. Копёнкиной, А. Глобуса, А. Клинова и других авторов являются тому свидетельством. Собственно, созданное в 1995 г. литературное объединение Бум-бам-лит (Юрась Борисевич, Сержук Минскевич, Змитер Вишневец, Илья Син, в той или иной степени В. Акудович, А. Клинов и другие) есть ничто иное, как союз

«актуально» мыслящих людей, стремящихся понять себя и через себя если не мир, то Беларусь как самостоятельный топос.

«Диалоги с Богом», «Война культур», «Архипелаг Беларусь», «Разрушить Париж», «Беларусь как постмодернистский проект Бога», «Метафизика: ситуация расцвета и упадка», «Код отсутствия» В. Акудовича представляют собой искреннее стремление автора разобраться в том, что есть Мы, Беларусь, и куда идем. Поясняя ключевую задачу «Кода отсутствия», очевидно состоящую в выявлении основ белорусской ментальности, Акудович отмечает: «З ХХ стагоддзем скончылася і вялікая эпоха «буры і націску», у выніку якой паўстала незалежная Беларусь. Далей пачалося нешта цалкам іншае, але ніяк не падобнае да таго, аб чым мроілася і марылася на пачатку дзевяностых гадоў. Мы патрапілі зусім не туды, куды імкнуліся, мы наўсцяж апынуліся не там, дзе хацелі быць. Чаму так сталася?» [1, с.6].

Ответ кроется в поиске тех духовных, ментальных, психологических и исторических скреп, которые могли бы создать некую единую конфигурацию белорусской культуры. Таким объединяющим концептом может стать не столько национально-языковая идея (так называемый немецкий вариант национальной идентичности), сколько идея гражданственности (французский вариант). Впрочем, идея гражданственности основывается на четко артикулированных принципах и ценностях, которые, как нам видится, сегодня для нас лишь очерчены. Идея нации как народа, живущего на территории самостоятельного государства, достаточно адекватная задачам национального единства и развития нации, нуждается в уточнении и подкреплении ценностно-смысловым корпусом. Идентификационная стратегия, базирующаяся на резком противопоставлении Мы – Они, вполне объяснима (это самый легкий способ экспликации «себя»), но вряд ли плодотворна. В этой связи достаточно спорны тезисы, сформулированные Валентином Акудовичем в разделах «Другая сусветна вайна» и «Расея і мы», что вызывает неподдельный интерес и подвигает на дискуссию.

Рефлексия, ирония, часто доходящая до сарказма, – неотъемлемый атрибут творчества Альгерда Бахаревича. Стратегия детерриториализации и игры, которой, видимо, придерживается один из наиболее талантливых авторов, чье творчество востребовано за пределами и в самой Беларуси, служит способом понимания себя как носителя белорусской идентичности и, собственно, самой белорусской идентичности. Подобная стратегия проявляется не только в интеллектуально-духовном плане, но и, скажем, в физическом: писатель живет в Германии, приезжает в Минск и высказывает достаточно резкие (поэтому и необходимые) суждения о белорусах и Беларуси. Так в одном из интервью Бахаревич констатирует: «Нейкай агульнай Беларусі, на мой погляд, не існуе. Часам я шкадую пра гэта. А вось дзяржава, якая называецца «Рэспублікай Беларусь», не ёсць на самой справе беларуская – гэта хутчэй нейкае антыбеларускае ўтварэнне, якое робіць усё, каб яе грамадзяне і надалей мелі ў свеце статус напаўміфічных істотаў, грамадзянаў Вялікай

Недарэчнасці. Аднак іншай дзяржавы беларусы пакуль не заслугоўваюць» (Белгазета, 9.09.2009). Несколько болезненная рефлексия прозы Альгерда Бахаревича, как нам представляется, есть следствие небезразличия ко все еще своей белорусской культуре. Беларусь как «Вялікая Недарэчнасць» оказывается неким аналогом постмодернистского симулякра, окончательно теряющего связь с означаемым. Поэтому пугающим и одновременно предостерегающим оказывается рассказ Бахаревича «Беларусы на крышталёных шарах» (книга «Натуральная афарбоўка»). Рассказ повествует о следующем: в городе давалось цирковое представление, особую загадочность и необычность которому должно было придавать выступление белорусов на хрустальных шарах. Представление оказалось чудесным: «Як іншаплянэтнікі, беларусы йшлі па рассыпчатай серабрыстай дарозе, якая знікала ў космасе. Нібы вельмі багаты дзядзька набыў Млечны шлях і выпусціў на Яго гэтых сумуючых па волі зьвяркоў. Іх грацыёзнасць зачароўвала. Было жудаснае адчуванне, што зараз увесь Сусвет упадзе на галаву. «Гэта ж трэба так выдрэсыраваць», – гучна сказаў нехта» [2, с. 55].

Белорусский художественный постмодернизм неразрывен с интенциями и реалиями авангарда. Это, во-первых, связано с традициями авангарда 1910–20-х гг., одними из центров которого были Витебск и Минск, а, во-вторых, с освоением пост/неоавангардного мирового литературно-художественного пространства. Поэтому собственно постмодернистская парадигма переплетается с экспрессией, эпатажностью, скандальностью, театральностью дадаизма, сюрреализма, концептуализма; излюбленными формами презентации творчества становятся хэппенинг, перформенс. В этой связи следует отметить, что культурная ситуация второй половины XX в. уже давно перестала отвечать принципу единого стиля (впрочем, как и вся новейшая культура). Переплетение и наложение разнообразных литературных дискурсов друг на друга, аллюзии и цитация оказались принципами жизнедеятельности многих непостмодернистских течений. Разнообразие философско-эстетических, теоретических установок самого постмодернизма влияют на многовариантность их воплощения в литературе и искусстве.

Эстетизация скандала, манифестационность публичных выступлений, исходя из сказанного выше, не случайны: это возможность не только заявить о себе в мире литературы и искусства, но и выразить протест, не столько идеологический (или антиидеологический), сколько протест как таковой, как способ самовыражения и в большей степени саморефлексии. Поэтому вполне репрезентативны Венецианская бьеннале (Белорусский павильон, 2009 г.) и литературная, «искусствоведческая» выставка-акция «Дах – IX». Эпатажность и натуралистичность образов становятся кредо и для совсем молодых писателей. Так, один из рассказов начинающего автора Сергея Календы «Ваніты» изобилует достаточно подробными описаниями ощущений приступов тошноты и ее физиологическими признаками и последствиями. Столь нарочито подробное повествование о ванитативных рефлексах наводит на мысль об

аллюзии на творческие приемы Чака Поланика. Экзистенциальная тошнота главного героя Данилы Лаканова – это, очевидно, тошнота аддиктивного свойства, рожденная асоциальностью, нежеланием быть «атрученным»: «Ён не хоча быць дзіцем асфальту, ён не хоча быць дзіцем тэхнакратыі, ён не хоча быць дзіцем атручаных людзей, ён не хоча быць іх пакаленнем!» [3, с. 13]. Подобный рефрен, к сожалению, применим к очень многим юным особам, испытывающим тот самый экзистенциальный вакуум, предпочитающим быть отравленными собственноручно, нежели быть «атрученным масавым грамадствам» [3, с. 14]. Поиск себя как существа актуального, нужного самому себе и другим, таким образом, продолжает постмодернистскую дискуссию о ценности ценностей Культуры, европейской прежде всего.

### Літаратура

1. Акудовіч В. Код адсутнасці. Мінск, 2007.
2. Бахарэвіч А. Беларусы на крыштальных шарах // Натуральная афарбоўка. Мінск, 2003.
3. Календа С. Ваніты // Помнік атручаным людзям. Мінск, 2009.

Дылеўская В. Ю. (Мінск)

### **СПЕЦКУРС «МЕТОДЫКА ПАРАЎНАЛЬНАГА ВЫВУЧЭННЯ БЕЛАРУСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ» У СІСТЭМЕ МЕТАДЫЧНАЙ ПАДРЫХТОЎКІ СТУДЭНТАЎ-ФІЛОЛАГАЎ**

Адным з асноўных палажэнняў Канцэпцыі літаратурнай адукацыі стала палажэнне аб вывучэнні роднай літаратуры ў кантэксце сусветнай, што сведчыць аб культуралагічнай накіраванасці выхавання і адукацыі. Школьнікі маюць магчымасць спазнаць і асэнсаваць вартасць сваёй літаратуры ад старажытнасці да нашага стагоддзя ў параўнанні з творамі літаратур іншых народаў. Гэта патрабуе і ад настаўніка спецыяльных ведаў, уменняў, здольнасцей – увогуле пашырэння яго творчага патэнцыялу.

Вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай павінна засноўвацца на супастаўленні літаратурных з’яў. Усведамленне агульнага, аб’ядноўваючага пачатку і непаўторных асаблівасцей свайго, нацыянальнага выступае як адзіны непадзельны працэс, а гэта, па сутнасці, азначае новую якасць літаратурнай адукацыі.

Праблема параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры ў школе застаецца нявырашанай. Метадычныя рэкамендацыіносяць, у асноўным, агульны характар і не даюць уяўлення аб сістэме работы па вывучэнні

беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай, што сведчыць аб патрэбе сістэмных падыходаў да параўнальнага вывучэння літаратуры.

Спецкурс «Метадыка параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры» дапаможа пераадолець супярэчнасці паміж аб'ёмам і складанасцю праграмага матэрыялу і вучэбным часам, а таксама дасягнуць патрэбнага ўзроўню ведаў, уменняў, духоўнага, мастацка-эстэтычнага развіцця вучняў. Прадугледжвае навучанне метадычным прыёмам, якія выкарыстоўваюцца на ўсіх этапах аналізу твора пры параўнальным вывучэнні кожнай з тэм. Распрацаваная праграма нацэльвае на сістэматычную планамерную работу па ажыццяўленні беларуска-польскіх, беларуска-ўкраінскіх літаратурных узаемасувязей у працэсе вывучэння ўсяго асноўнага курса беларускай літаратуры ў сярэдняй школе.

**Мэты** навучання студэнтаў-філолагаў параўнальнаму вывучэнню беларускай літаратуры ў сярэдняй школе – даць уяўленне аб розных тыпах міжнацыянальных культурных сувязей: гісторыка-тыпалагічных і кантакта-генетычных; паказаць агульнасць, падабенства, паралелізм, параўнальную тыпалогію, літаратурныя кантакты (пераклады, наследаванні, перайманні і інш.) або адрознасць рэаліяў беларускай і іншых літаратур народаў свету.

На дадзеным спецкурсе патрэбна вырашыць наступныя **задачы**:

- навучыць суадносіць галоўныя філасофскія ідэі эпох, кірункі развіцця мастацтва ў цэлым, бачыць «нацыянальнае» ў літаратурным творы;
- навучыць асэнсоўваць мастацкі матэрыял ў культуралагічным (параўнанне гістарычных лёсаў, традыцый, тыпаў мастацкага мыслення), псіхалагічным (засваенне асаблівасцяў менталітэтаў, архетыпаў, міфалагем) і ўласна літаратурным (тыпалагічныя, кантактныя і генетычныя сувязі як вынік культурных узаемін) аспектах;
- садзейнічаць пашырэнню духоўнага патэнцыялу асобы студэнта.

У выніку вывучэння дысцыпліны студэнты павінны **ведаць**:

- працэс станаўлення і развіцця міжлітаратурных узаемасувязей;
- прынцыпы параўнальнага метаду ( прынцып гісторыка-тыпалагічных суадносін, прынцып узаемадапаўнення, прынцып устанаўлення кантактных сувязей;
- відавую класіфікацыю прыёму супастаўлення (унутрытэкставыя, міжтэкставыя і інтэрпрэтацыйныя супастаўленні).

Студэнты павінны **ўмець**:

- самастойна вызначаць тэму і падставы для параўнальна-тыпалагічнага вывучэння (жанр, мастацкі метады, стыль, сюжэт, тэма, праблема, ідэя, вобраз і інш.);
- выкарыстоўваць асноўныя сродкі параўнальнага аналізу;

- аргументаваць і абагульняць зместавыя, кампазіцыйныя і моўныя асаблівасці параўноўваемых твораў.

Надзвычай шырокія магчымасці выкарыстання твораў замежных аўтараў у курсе беларускай літаратуры. Настаўнік можа звяртацца да замежнай класікі пры вывучэнні аглядных, манаграфічных тэм, тэорыі літаратуры, на семінарах, факультатывах і іншых формах заняткаў. Творы для параўнання павінны быць значнымі у літаратурным працэсе, педагагічна мэтазгоднымі. Вызначаць галоўныя накірункі мастацка-эстэтычнай пераемнасці ў іх суадносінах з важнейшымі нацыянальнымі мастацкімі здабыткамі.

Перад пачаткам работы трэба вызначыць кола тэарэтыка-літаратурных паняццяў. Гэта паняцці, звязаныя з сусветным літаратурным працэсам, параўнальным вывучэннем літаратуры (кампаратывістыка, сусветная літаратура, славянскі кантэкст, літаратурныя ўзаемасувязі, тыпалагічныя сыходжанні, кантактна-генетычныя сувязі, агульнае і нацыянальна асаблівае ў літаратурах, стыль, аўтарская пазіцыя і інш.).

Актыўнаму засваенню тэарэтыка-літаратурных паняццяў садзейнічаюць такія формы, як уключэнне «тэарэтычнага мінімуму» ў кантэкстную мову (вуснае паведамленне, разгорнутыя адказы на пытанні і інш.).

Праграма зарыентавана на неабходнасць актыўнага выкарыстання тэарэтычных пасылак пры параўнальным разглядзе твораў. Пытанні і заданні павіны быць накіраваны на развіццё ў вучняў умення супастаўляць розных аўтараў ў рамках аднаго (некалькіх) мастацкіх напрамкаў, выяўляць праз супастаўленне своеасаблівасць індывідуальнага стылю мастака, устанаўліваць узаемасувязі паміж асобнымі тэарэтыка-літаратурнымі паняццямі.

Уключэнне нагляднага эстэтычнага эквіваленту (жывапіснага, музычнага) будзе эфектыўным сродкам параўнальнага разгляду творчасці пісьменнікаў.

Пры арганізацыі работы па супастаўленні неабходна прытрымлівацца наступных умоў: супастаўляльны аналіз твораў рознанацыянальных аўтараў можа уводзіцца толькі тады, калі вучні дастаткова глыбока ўсвядомілі тэму і ідэю твораў. Ён павінен быць падпарадкаваны дзвюм мэтам: выяўленню агульнага і вылучэнню асаблівага, нацыянальнага; шырока выкарыстоўваць веды, набытыя вучнямі на ўроках рускай літаратуры. Вучняў патрэбна зараней зарыентаўваць заданнямі супастаўляльнага характару.

Метады і формы работы залежаць ад узроўню літаратурнай падрыхтоўкі навучэнцаў, ад стану навыкаў самастойнай работы, ад зместу распрацаванага матэрыялу.

Прадугледжана вывучэнне наступных тэм:

### **Сусветная літаратура як кантэкст вывучэння беларускай.**

Першыя згадкі пра сусветную літаратуру. І. В. Гётэ – знакаміты нямецкі паэт – аўтар першага, адпаведнага сучаснаму, тлумачэння паняцця «сусветная

літаратура» (1827 г.). Сусветная літаратура як «залаты фонд» вялікіх творцаў і твораў. Вытокі сусветнай літаратуры. Прынцыпы падачы матэрыялу – гістарычны, тэарэтычны, праблемны. Феномен чалавека і «вечныя» вобразы ў літаратуры. Іх пераўвасабленне ў тыповыя чалавечыя характары. Параўнальнае літаратуразнаўства – дысцыпліна, якая даследуе ўзаемаўздзеянні і ўзаемаўплывы літаратуры як літаратуры сусветнай. Міжнародныя літаратурныя сувязі, нацыянальны менталітэт, нацыянальныя вобразы, вяртанне літаратурнай спадчыны.

### **Беларуская літаратура як самастойная частка сусветнай літаратуры.**

Беларуская літаратура як раўнапраўная самастойная частка сусветнай літаратуры. Пытанне кантэксту: немагчымасць ацаніць нацыянальную літаратуру па-за еўрапейскай прасторай. Падкрэсленая арыентацыя новых праграм на вывучэнне беларускай літаратуры ў суадносінах з сусветнай. Крыніцы беларускай літаратуры (як і еўрапейскай) – антычнасць, Біблія, міф і ўласны фальклор. Этапы развіцця літаратуры. Аспекты вывучэння літаратуры: культуралагічны, псіхалагічны і ўласна літаратурны. Выхад да агульначалавечага зместу твораў праз узаемасувязь «ад беларускай літаратуры да сусветнай і ад сусветнай літаратуры да беларускай». Уклад айчынных даследчыкаў у вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай (Г. Я. Адамовіч, Л. П. Баршчэўскі, П. В. Васючэнка, Е. А. Лявонава і інш.).

### **Метадалагічныя асновы параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры ў сярэдніх агульнаадукацыйных установах (на матэрыяле славянскіх)**

Філасофскі і літаратуразнаўчы аспект параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры ў сярэдняй школе. Псіхалага-педагагічнае абгрунтаванне параўнальнага вывучэння літаратуры ў сярэдняй школе. Метадычныя асновы параўнальнага вывучэння літаратуры. Вызначэнне агульных і нацыянальна-своеасаблівых рыс у творах блізкароднасных літаратур у ходзе вучэбна-выхаваўчага працэсу ў школе як найбольш эфектыўны сродак паглыбленага ўспрымання мастацкага твора. Параўнанне ў навучанні – распаўсюджаны дыдактычны прыём і мысліцельная аперацыя, выяўленне з іх дапамогай рыс падабенства і адрознення паміж пэўнымі прадметамі і з’явамі. Прымяненне ў практыцы вучэбнай работы.

### **Педагагічная тэорыя і метадычная мадэль вывучэння беларускай літаратуры ў славянскім кантэксце**

Аналіз школьных праграм і падручнікаў па беларускай літаратуры. Прынцыпы, метады, прыёмы параўнальнага вывучэння славянскіх літаратур: прынцып даступнасці, прынцып развіццёвага навучання, прынцып



свядомасці, прынцып навуковасці. Параўнальны метада адносна аб'ектаў розных нацыянальных літаратур, што карыстаецца прынцыпамі: суадносін, узаемнага дапаўнення, устанаўлення сувязей. Папярэдні аналіз супастаўляемых з'яў на ўзроўні зместу. Збліжэнне айчыннай і замежнай літаратур праз паралельнае вывучэнне твораў, праз усведамленне ўзаемасувязі на аснове тэорыі літаратуры, праз знаёмства з асобнымі творамі замежнай літаратуры ў сувязі з вывучэннем айчыннай, калі на падабенства толькі ўказваецца. Улік узроставых асаблівасцей вучняў.

### **Методыка параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры ў 8-9 класах**

Фарміраванне ўменняў параўнальна-тыпалагічнага аналізу і ўстанаўлення кантактных сувязей пры вывучэнні славянскіх літаратур у 8-9 класах сярэдняй школы: уменне знаходзіць агульныя тэмы у беларускай, украінскай, польскай літаратурах; уменне вызначаць блізкасць (адрозненне) ідэйна-эстэтычных пазіцый пісьменнікаў пры супастаўленні іх твораў; уменне супастаўляць элементы кампазіцыі; уменне вызначаць фальклорную першакрыніцу твора, суадносіць эпіграф і ідэйнае гучанне твора; уменне вызначаць адметнасць стылю; уменне параўноўваць вобразы і г. д. Пасціжэнне вучнямі вобразнай спецыфікі творчасці Адама Міцкевіча, Янкі Купалы, Тараса Шаўчэнкі, Якуба Коласа на прыкладзе вывучэння мастацкіх асаблівасцей твораў. Супастаўляльны аналіз арыгінала і перакладу.

### **Выяўленне агульнага і своеасаблівага пры параўнальным вывучэнні беларускай літаратуры ў 10-11 класах**

Выпрацоўка ўменняў выяўляць адзінства сусветнага літаратурнага працэсу і ўсведамлення вучнямі нацыянальнай самабытнасці роднай літаратуры; уменняў вылучаць адзінае і непаўторнае ў творчым вобліку пісьменніка; уменняў знаходзіць тыпалагічныя падабенствы ў ідэйным і тэматычным змесце, у сюжэтай і кампазіцыйнае аснове, вобразах, элементах стылю; уменняў вылучаць кантактныя сувязі – найбольш часта сустракаемы тып міжлітаратурнага ўздзеяння; уменняў супастаўляць біяграфіі пісьменнікаў адносна праблемы аўтарскіх пазіцый; уменняў параўноўваць розныя крытычныя інтэрпрэтацыі твораў; уменняў карыстацца прыёмам супастаўлення пры вывучэнні тэарэтычных паняццяў; уменняў адзначаць у роднасных прыватных паняццях агульнае і асаблівае.

Выяўленне агульнага і своеасаблівага пры параўнальным вывучэнні беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай у 10-11-х класах.

Прадугледжана самастойная работа студэнтаў па наступных тэмах:

- «Пан Тадэвуш» Адама Міцкевіча і «Новая зямля» Якуба Коласа: падабенства непадобнага.

- Адам Міцкевіч: беларускасьць паэта еўрапейскай літаратуры. Беларускі каларыт у «Баладах і рамансах», драматычнай паэме «Дзяды», паэме «Гражына».

- Паэмы Янкі Купалы ў кантэксце славянскага рамантызму (Адам Міцкевіч, Тарас Шаўчэнка). Пяснярская місія прарока ў А. Міцкевіча і Я. Купалы.

- А. Пушкін і Беларусь: уплыў рускага паэта на творчасць беларускіх пісьменнікаў.

- Рэалізм «каралевы жывога слова» Элізы Ажэшкі. «Беларускія аповяданні і аповесці». «Хам» як твор нацыянальна самабытны.

- Творчасць Максіма Багдановіча і Поля Верлена. Мастацкі метады пераклады.

- Творчасць Васіля Быкава і заходнееўрапейская проза (А. Камю, Ж.-П. Сартр): прытчавасць, іншасказанні, сімволіка.

### Літаратура

1. Адамовіч Г. Я. З крыніц сусветнай літаратуры: дапам. для настаўнікаў / Г. Я. Адамовіч. Мн., 1998.
2. Астраух А. Э. Беларуская літаратура ў кантэксце сусветнай: вучэб.-метады. дапам / А. Э. Астраух. Гродна, 2001.
3. Вывучэнне беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнай: зб. навук. арт. / пад рэд. М. А. Лазарука. Мн., 1994.
4. Ивашин В. В. Изучение русской литературы во взаимосвязи с белорусской: пособие для учителя / В. В. Ивашин, М. А. Лазарук, Е. Я. Ленсу. Мн., 1988.
5. Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности: сб.ст. / РАН, Ин-т миров. лит.; редкол.: Ю. Я. Барабаш (отв. ред.) [и др.] М., 2000.
6. Нестеренко А. А. Русская литература в контексте мировой / А. А. Нестеренко, Г. М. Гронская, В. В. Гронский. Мн., 1998.

**Кохан Т. С. (Мінск)**

### **ВОБРАЗЫ АНТЫЧНЫХ БАГОЎ У ДРАМАТЫЧНЫМ АБРАЗКУ «АПАЛОН НА КАЛЯДАВАННІ» ЯНА ЧАЧОТА**

Антычная цывілізацыя па праву займае значнае месца ў гісторыі сусветнай культуры. Значную ролю адыграла антычная літаратура ў станаўленні і развіцці беларускай літаратуры, якая часта выкарыстоўвала антычныя вобразы і паэтыку. А таму вывучэнне ўплыву антычных традыцый на творчасць паэтаў і празаікаў Беларусі з'яўляецца актуальным для айчынай навукі. Такое даследаванне спрыяе асэнсаванню важнейшых асаблівасцяў і агульных заканамернасцяў існавання беларускай літаратуры ў кантэксце сусветнага

гісторыка-культурнага працэсу. Вывучэннем гэтага пытання плённа займаюцца такія вучоныя, як Д. М. Лебядзевіч, С. Д. Малюковіч, Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая, Т. І. Шамякіна і інш. У той жа час, варта адзначыць, што ўплыў Антычнасці на творчасць пісьменнікаў 1-й пал. XIX ст. толькі пачынае аналізавацца.

Пачатак літаратарскай дзейнасці Янга Чачота прыходзіцца на час, калі цікавасць да Антычнасці падтрымлівалася традыцыямі **класіцызму**, а таму вобразы, узятыя са старажытных міфаў, былі істотным атрыбутам ранніх твораў паэта: паэмы «Тэртэй», баладаў «Бекеш», «Калдычэўскі шчупак», верша «Сафо», драматычнага абразка *Apollo po koledzie*. Твор «Апалон на калядаванні» (пераклад назвы К. Цвіркi) быў напісаны Я. Чачотам у 1819 г. з нагоды „dubeltowych» імянін А. Міцкевіча і Т. Зана. Аднак магчыма ўдакладніць дату яго напісання на падставе фразы «Pisałbym może śmieszniej, gdybym nie był chory» [5, с. 253]. Навукоўцы лічаць, што абразок быў створаны падчас хваробы, пра якую паэт паведамляе А. Міцкевічу ў лісце з Вільні ад 7(19) снежня 1819 г.: «Сёння па *дзесяцідзённым* ляжанні я, нарэшце, злез з ложка. Моцна хварэў на рэўматызм – у лапатцы і ў баках, а таксама на гарачку з насмаркам і кашлем. Прайшла хвароба....» [4, с. 280]. Такім чынам, твор пісаўся прыкладна з канца лістапада па канец снежня 1819 г., бо ўрачыстае святкаванне імянінаў адбылося 24 снежня 1819 г.

Драматычны абразок «Апалон на калядаванні» [1\*] складаецца з двух актаў, кожны з якіх мае дзве сцэны. У першым акце дзеянне адбываецца на плошчы перад ратушай. Першая сцэна адкрываецца гутаркай багоў, якія чакаюць Эрата. У Апалона і муз узнікаюць розныя прапановы пра месца яе знаходжання. Між іншымі вылучаецца версія Апалона аб тым, што Эрата ў манаскай келлі спакушае божых служак. Праз дыялогі раскрываюцца характары герояў. Так, напрыклад, антычны Апалон, бог сонечнага святла, што даваў людзям жыццё і цеплыню, загойваў раны і прарочыў, апякун мастацтваў і навукі, бог гармоніі – чалавечай і касмічнай [3, с. 103], у творы паказаны як жартаўлівы, няўрымслівы шукальнік прыгод. Яго спадарожніцы – музы (у старажытнагрэчаскай міфалогіі дачкі бога Зеўса і тытаніды Мнемасіны), прычым з традыцыйных дзесяці муз у творы фігуруе толькі пяць – усе яны апякункі літаратарскай дзейнасці: Эрата [2\*] і Талія [3\*], Каліопа [4\*], Мельпамэна [5\*] і Эўцерпа [6\*]. Пры гэтым па-за ўвагай аўтара застаецца Полігімнія. Найперш, гэта звязана з прыярытэтамі літаратарскай дзейнасці філаматаў.

Паэт пазбягае непасрэдных характарыстык герояў, не падае апісання знешняга выгляду багоў, не выкарыстоўвае ў дачыненні да іх замацаваныя ў сусветнай літаратуры эпітэты. Ледзь не адзінае выключэнне рэпліка Таліі наконт Апалона: «Alboż nie warto westchnąć na takie potwarze? // Wstyd się, Apollo, po twej niech rozleje twarze (s)! // Błahe sądy wydajesz o kobiecej snocie; // Wyznajże tylko w szczerzej a szczerzej prostocie, // Ileś razy, niewstydnym zajęty zamiarem, // Odepchnion, jak gorącym szedłeś zlany warem? // Jak tam z Dafną

gonitwy tobie się udały? He?» [5, с. 256]. Гэтая фраза – алюзія на антычны міф пра Апалона і Дафну. У Чачотавай інтэрпрэтацыі багі губляюць сваю велічнасць, становяцца «звычайнымі» асобамі з жарсцямі і недахопамі.

Другая сцэна, якая пачынаецца з прыходу Эраты, поўніцца разважаннем пра тагачасны стан развіцця прыгожага пісьменства. Гэтая частка нагадвае «нараду» багоў – даволі распаўсюджаны эпизод многіх твораў (напрыклад, адпаведную сцэну з «Энеіды»). Муза любоўнай паэзіі Эрата сцвярджае: «Zginęły dziś Tybulle, zginęły Owidy» [5, с. 256]. Каліопа занепакоена развіццём эпічнай паэзіі: «At, moja siostrzyczenko, to jeszcze pół biedy. // Ale że świat, choć cała moc swoją wysiła, // Drugiego mi nie wydał Homera, Wirgila...» [5, с. 257]. Думаецца, што гэтае меркаванне было даволі распаўсюджаным у часы класіцызму, калі пісьменнікі арыентаваліся на антычных аўтараў, каб наблізіцца да шэдэўраў сусветнай літаратуры. Аднак Я. Чачот выразна разумеў, што кожная эпоха мае свае асаблівасці, свае ўмовы развіцця, а таму ў вусны Апалона паэт укладае думку, якая была блізкай многім пісьменнікам таго часу: «Grymaśnice! alboż to i w dawniejszym czesie // Poetów tak zbierano, jak grzyby po lesie? // Stwórzcie drugą Helenę, drugą spalcie Troję, // To zaraz wam opiejc «i meża i zbroję» [5, с. 257]. Фраза «i meża i zbroję» – дакладны польскамоўны пераклад цытаты з першага радка «Энеіды».

Багі вырашаюць пераапануцца і пайсці калядаваць. Гэты «праект» прапануе Апалон: «Ot, ja wam, panie, podam projekcik malutki. // Pachną po całym mieście przesłicznie kielbasy, // Kolędy chrześcijańskiej nastąpiły czasy. // Uczyńmy krotofilę. // Zaraz nam Merkury Poprzynosi habity, stule i kaptury. // W mniszej skórze pójdziemy śpiewać po kolędzie: // I kielbas nazbieramy i weselej będzie. // Kto za moim projektem?» [5, с. 258]. За дапамогай у арганізацыі сваёй прыгоды Апалон і музы вырашылі звярнуцца да Меркурыя [7\*], бо менавіта ён з'яўляецца сувязным паміж светам зямным і светам багоў.

У творы назіраецца сінкрэтызм язычніцтва і хрысціянства: антычныя багі ў якасці калядоўшчыкаў удзельнічаюць у свяце Божага нараджэння. Іх роздумы над біблейскай гісторыяй, з'яўленнем Хрыста, нягледзячы на іранічную афарбаванасць, злучаюць часы і эпохі, ствараючы непарыўны прасторава-часавы кантынуум. Так, Мельпамэна гаворыць: «Przyszedł Hebrejczyk, który umarłe powskrzeszał, // Przyszedł i wszystkie szyki Olimpowi zmieszał» [5, с. 258-259]. Менавіта гэтыя змены ўпэўніваюць чытача ў магчымасці змен і ў гісторыі краю: «Tak wieki odmian rodzą i w mniemaniach wiele. // Upadł Polak, z kolei może Moskal padnie; // Co za tysiąc lat będzie, sam Jowisz nie zgadnie» [5, с. 259].

Апалон і музы, разважаючы над паступовай заменай адных ідалаў іншымі, бачаць усю недасканаласць грамадства. Каліопа гаворыць: «Mnie wszystko, na przykład, patrzmy w polskie dzieje. // Z czyjej się Warneńczyka krew przyczyny leje? // Z czyjej to Zygmunt August, nie mając rozvodu, // Nie zostawił drogiego dla Polaków płodu. // Wystawił na niezgody po swej śmierci naród // I przyszłej zguby prawie stąd się począł zaród? // Kto Stefana, carową obłudą maniony, // Wydarł pokojem wczesnym z rąk korzystne plony? // Kto gnuśnego

Zygmunta, zaległszy okręty, // Na Szwedów go wystawił nienawiść i wstręty? // –  
Wszystko zgraża, tuczona mięsem swych owieczel» [5, с. 259-260].

Багі з'яўляюцца рупарамі аўтарскіх ідэй. Менавіта ў іх вусны ўкладаецца найбольш важкая інфармацыя, якая набывае характар неаспрэчнай ісціны. У той жа час, на нашу думку, вобраз Апалона з'яўляецца сімвалам адзінства філаматаў, іх еднасці. Вядома, што храм Апалона ў Дэльфах быў месцам яднання грэкаў. Такім чынам, існуе магчымасць для алегарычнага прачытання твора. Бог гармоніі і музы (апякункі літаратарскай дзейнасці) наведваюць філаматаў невыпадкова – гэта надзея аўтара на бліскучае будучае іх братэрскага саюзу.

У другім акце дзеянне адбываецца ў доме, дзе звычайна праходзілі паседжанні філаматаў. Дзеючыя асобы першай сцэны другога акту, паводле слоў Я. Чачота: «*My wszyscy, wiele nas jest*» (пры гэтым, у пераліку персанажаў не называюцца канкрэтныя асобы, а ў тэксце філаматы згадваюцца пад уласнымі імёнамі і мянушкамі, а менавіта: Адам (Адам Міцкевіч), Тамаш (Тамаш Зан), Ян (Ян Чачот), Божыдар (Тэадор Ладзінскі), Ануфр (Ануфры Петрашкевіч), Юзэф (Юзаф Яжоўскі), Яраш (Францішак Геранім Малеўскі), Эразм (Эразм Палюшынскі). Параўнаем гэты спіс са спісам, прапанаваным А. Луцкім: Ю. Яжоўскі, А. Міцкевіч, Т. Зан, А. Петрашкевіч, Б. Сухецкі, Э. Палюшынскі, Ф. Малеўскі, Ж. Навіцкі, Ю. Кавалеўскі, Я. Чачот, Т. Лазінскі [6, с. 458].

Такім чынам, з адзінаццаці філаматаў, якія былі прынятыя ў таварыства да снежня 1819 г., у тэксце згадваецца толькі восем. Першая сцэна другога акта распачынаецца спрэчкай Адама і Тамаша. Паступова менавіта яны становяцца асноўным аб'ектам аўтарскай увагі. Я. Чачот апісвае спрэчку сяброў з-за няўмення Тамаша пісаць ямбы з мяккім гумарам, менавіта іх «палкія» выразы з'яўляюцца асновай для стварэння характарыстык персанажаў. Паказальны наступны эпізод:

*Tomasz śpiewa, chcąc Adama głos stłumić:*

A, a b c d e f, le, le, le, le, le, le.

*Adam*

No, to trzeba mu nosić przy sobie organy. Gdyby (a to się często dość trafi), ośmiany, Mógł zagłuszyć naśmiewce.

*Tomasz*

Mości dobrodzieju. Mam we łbie na koncepta i ja też oleju...

*Adam*

Postna bardzo zaprawa te twoje oleje, W kapuście grzęzną...

[5, с. 262-263].

Гэтая сцэна – аўтарская спроба ўвесці чытача ў кантэкст філамацкага жыцця, пазнаёміць з асноўнымі ўдзельнікамі ўрачыстасці.

Другая сцэна другога акта з'яўляецца кульмінацыйнай, бо ў ёй апісваецца сустрэча філаматаў з багамі. Я. Чачота цікавілі найперш пісьменніцкія здольнасці яго сяброў. Пры гэтым, найвышэйшую ацэнку атрымлівае

літаратарская дзейнасць А. Міцкевіча: ён прачытаў урывак з песні «Hej! Radością oczu błysną», за што быў ухвалены багамі: «Przedziwny śpiew! myśl piękna! poezya ista! To musi doskonały jaki być lutnista» [5, с. 257]. Больш сціплая характарыстыка даецца працам Т. Зана, Ю. Яжоўскага, Ф. Малеўскага, А. Петрашкевіча, Я. Чачота: «Jest tu Tomasz, co śpiewał tabakiery skony. // Czulem i elegii co ujmuje tony; // Ballady, jamb wesoly, słodkie tryolety // Jedną mu nazwisko prawego poety. // Jest Józef, co tłumaczył Horacego ody, // Jarosz dał na Berszu zdatności dowody. // Jest Onufry, na wiejskim grywający flecie, // Jest stworzyciel Małgosi...» [5, с. 270].

Другая сцэна 2-га акта будуюцца на ўзор панегірычных твораў сямейнай паэзіі (эпіталам). Менавіта ў такіх творах Апалон (бог кахання) і музы прыходзілі павіншаваць маладых. Гэтая традыцыя мае даўнія вытокі. Так, апісанне вяселля можна сустрэць у працы «Гістарычная бібліятэка» Дыядора Сіцылійскага: «На гэтым вяселлі (Кадм, сын Агенора, прайшоўшы прысвячэнне ў містэрыі, ажаніўся на сястры Іясіёна Гармоніі) упершыню балявалі багі <...> Апалон іграў тады на кіфары. Музы – на флейтах, а іншыя багі ўславілі гэты шлюб выдатнымі прамовамі» [1]. Паступова матыў услаўлення маладых багамі перайшоў у літаратурныя творы, так званыя шлюбныя песні (ці эпіталамы). Шлюбныя песні шырока бытавалі на тэрыторыі тагачаснай Беларусі (асаблівай папулярнасцю яны карысталіся ў асяроддзі магнацкіх родаў, напрыклад, вядомы цыкл эпіталам, створаны на вяселле Жыгімонта Аўгуста і Барбары Радзівіл і інш.).

Арыентацыя на паэтыку вясельных песень была характэрнай для творчасці Я. Чачота (прыгадаем прынагодныя вершы «Едзе міленькі Адам», «Яжовыя», пабудаваныя на ўзор фальклорных крыніц). А таму зварот да літаратурнай традыцыі апявання вяселля не з'яўляецца выпадковым. Гэтаму магло паспрыць падвойнае свята, калі трэба было апяваць адразу двух удзельнікаў урачыстасці Т. Зана і А. Міцкевіча. Нягледзячы на тое, што эпіталама складалася на вяселле, а свой твор паэт прысвяціў сябрам, ён удала выкарыстаў віншавальныя формулы ў выкананні Апалона і музаў, а таксама сяброў-філаматаў.

Апалон і хор муз двойчы прамаўляюць свае віншаванні да А. Міцкевіча і Т. Зана, услаўляюць іх род, продкаў, гавораць пра абранасць філаматаў, пра іх служэнне Айчыне, а таксама ўхваляюць іх літаратарскую дзейнасць. Потым слова даецца хору філаматаў, якія таксама віншуюць сяброў. Я. Чачот для таго, каб найбольш поўна перадаць антычны каларыт, апелюе да наступных антычных вобразаў: Кастала (ручай натхнення), Алімп (гара, дзе жылі багі), цыклопы і інш.

На нашу думку, аналіз антычнага пласта вобразаў, матываў, алюзій, якія змяшчаюцца ў драматычным абразку «Апалон на калядаванні» Я. Чачота, дае магчымасць пранікнення ў іерархію сэнсаў, заключаных у яго творы. Вобразы Апалона і муз, нягледзячы на поўную адсутнасць непасрэдных характарыстык, з'яўляюцца цэльнымі і канцэптuallyна завершанымі. Багі з'яўляюцца

своеасаблівай «рухаючай сілай» дзеяння, а іх думкі – гэта найчасцей разважанні самога аўтара.

### Літаратура

1. Диодор Сицилийский. Греческая мифология (Историческая библиотека). М., 2000. [Электронный ресурс]. 2008. Режим доступа: [ancientrome.ru/antlittr/diodoros/diod06-f.htm](http://ancientrome.ru/antlittr/diodoros/diod06-f.htm). Дата доступа: 10.08.2009.
2. Малюковіч С.Д. Вобразы і матывы крыцкіх міфаў у беларускай літаратуры XX ст. // Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: Матэрыялы IV Міжнароднай навуковай канферэнцыі «Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай» (Мінск, 12-14 кастрычніка 1999): у 2 ч. Ч.1. С. 154–157.
3. Малюковіч С.Д. Міфалогія: Старажытная Элада: вучэб. дап. для студ. філалагічнага факультэта: у 2 ч. Ч. 1. Мінск, 2000.
4. Чачот Я. Выбраныя творы / укл., перакл. з польск., прадм., камент. К. Цвіркі. Мінск, 1996.
5. Czeczot J. Apollo po kolede // Poezja Filomatów: w 2 t. T. 2. Część 3. Kraków, 1922.
6. Towarzystwo filomatów. Wybór tekstów, wstęp i objaśnienia prof. dra Aleksandra Łuckiego. Kraków, 1924.

### Каментарыі

- \*1. Паводле жанравага вызначэння К. Цвіркі, «вадэвіль у двух актах <...> напісаны ў форме народнай каляднай містэрыі».
- \*2. Эрата – у грэчаскай міфалогіі муза любоўнай паэзіі, яе атрыбут – кіфара.
- \*3. Талія, Фалія – у грэчаскай міфалогіі муза камедыі і лёгкай паэзіі, яе атрыбуты – камічная маска і вянок з плюшчу.
- \* 4. Каліюпа была першапачаткова музай спеваў, пасля стала музай эпічнай паэзіі, яе атрыбуты – навошчаная дошчачка і палачка для пісання (сціло).
- \*5. Мельпамэна спачатку лічылася музай журботнай песні, а ў класічнай міфалогіі – музай трагедыі. Яе атрыбуты – трагічная маска, вянок з вінаграднага лісця, тэатральная мантыя, катурны.
- \* 6. Эўцерпа або Еўцерпа – у грэчаскай міфалогіі муза лірычнай паэзіі і музыкі.
- \* 7. Меркурый– бог гандлю, прыбытку, кемлівасці, спрыту, падману і красамоўства, які дае багацце і спрыяе ў гандлі, бог гімнастыкі. Апякун пастухоў і падарожнікаў; апякун магіі і астралогіі. Пасланец багоў і правадыр душ памерлых у падземнае царства Аіда. Вынайшаў лічбы, азбуку і навучыў людзей.

## АСАБЛІВАСЦІ РЕАЛІЗАЦЫІ НЕКАТОРЫХ АРХЕТЫПНЫХ УСТАНОВАК У ДРАМАТУРГІЧНЫХ ТВОРАХ ЮРЫЯ СТАНКЕВІЧА

Тэрмін «архетып» сёння актыўна выкарыстоўваецца не толькі ў псіхалогіі, псіхааналізе, але і ў літаратуразнаўстве. Калі разумець пад архетыпам *«абазначэнне найбольш агульных і фундаментальных першапачатковых матываў і вобразаў, якія маюць агульначалавечы характар і ляжаць у аснове любых мастацкіх структур»* [1\*] [2, с. 59-60], то ёсць усе падставы гаварыць пра пэўную блізкасць паняццяў «архетып» [2\*] і «вечны літаратурны вобраз».

Зыходзячы з гэтага, падкрэслім, што даследаванне архетыпаў у мастацкай літаратуры дазваляе прасачыць працэсы персаналізацыі вечных вобразаў, характэрных для розных нацыянальных літаратур, а таксама выявіць спецыфіку развіцця нацыянальнай літаратуры на пэўным этапе яе развіцця.

Найбольш часта пры пабудове сістэмы вобразаў у драматургічных творах пісьменнікі выкарыстоўваюць архетыпную схему «суддзя – кат – ахвяра». Звернем увагу, напрыклад, на такую парадыгму персанажаў: Зеўс – Гермес – Праметэй («Праметэй прыкуты» Эсхіла); дачкі караля Ліра – кат – Кардэлія («Кароль Лір» У. Шэкспіра); Абломак Буйны – Абломак Сярэдні – Абломак Малы («У адкрытым моры» С. Мрожака), Прадслава – цівун – Богша («Крыж» А. Дударова). Ужо гэты невялікі пералік можа сведчыць пра старажытнасць і распаўсюджанасць вызначанай вышэй схемы пабудовы сюжэту. Пры гэтым у адпаведнасці з мастацкай канцэпцыяй аўтара, нацыянальнай спецыфікай і патрабаваннямі часу ў літаратуры архетыпы судзі, ката, ахвяры могуць мець абсалютна рознае напэўненне і накладвацца на іншыя архетыпныя ўстаноўкі, часцей анімы і анімусу [3\*].

Не з’яўляюцца выключэннем і драматургічныя творы Юрыя Станкевіча. Так, у яго п’есе «Шэва» прэзентуецца гісторыя Інгі, якая калісьці спакусіла айчыма. У творы маладая жанчына становіцца ахвярай Шэвы, нейкай *«нябачнай, неарганічнай, полевай сутнасці»*, што ўвесь час нагадвае Інге пра яе грэх. Пры гэтым апошняя не выступае выключна ахвярай, яна ж сама сабе і кат: не вытрымаўшы душэўных пакут і адчуваючы безвыходнасць, Інга страляе ў сябе.

У дадзеным выпадку акт самазабойства – гэта завяршэнне бессістэмных пошукаў прымірэння архетыпнага вобразу анімусу, што выступае чужародным элементам жаночай сутнасці Інгі, з эрасам, з яе прыроднай натуральнасцю. Анімус праяўляецца на ўзроўні мужчынскай сілы, калі жанчына фізічна перамагае маладога трэніраванага Ліса ў спаборніцтве па армрэсліngu, абяззбройвае бандытаў, на ўзроўні разумовых патэнцый (*«у яе даволі высокі інтэлект»* [3, с. 8]), а таксама на ўзроўні стварэння ідэальнага вобраза мужчыны ў асобе свайго айчыма: *«Але... але ж я кахала свайго айчыма. Так, мы пакахалі адно аднаго і – хіба мы ў гэтым вінаватыя? <...> Мне было тады*



семнаццаць гадоў, яму на дваццаць больш. <...> Калі ў доме дзве жанчыны і толькі адзін мужчына – яны спрадвечна будуць змагацца за яго. Гэта прырода жаночага. Ты чуеш?» [3, с. 28]. Пазней гэтыя пошукі мужчынскага ідэалу былі спраецываваны на маладога рэпарцёра Ліса: «Я хачу вярнуцца да таго, каго кахала, не важна ў якім на ліку будучым жыцці, і калі гэтага не адбудзецца, то маё жыццё вартае хіба што жалю. Так, жалю, не больш. (Спыняецца ў роздуме.) Мяне цягне да гэтага маладога іграка [Ліса – В. К.], як і яго да мяне, але ж гэта толькі біякантакт, не болей. Я хачу ў іншае жыццё, туды, дзе сустрэну таго, каго кахаю і зараз, – хіба гэта загана? Яму будзе сем гадоў, а мне...» [3, с. 35]. Прыгнечаны стан Інгі дае магчымасць хваравітаму выхаду апантанасці анімусам. Разам з тым, апошні выконвае ролю пасрэдніка паміж свядомым і неўсвядомленым, дае магчымасць персаніфікаваць апошняе: Інга рэфлексуе з нагоды адчування свайго граху перад уласнай маці і немагчымасці выправіць становішча.

Некалькі інакш архетыпныя ўстаноўкі анімусу рэалізуюцца ў п'есе «Гарпіі» [4\*]. Тут Хутканога і Змрочная выступаюць у пэўнай ступені як антаганісткі: псіхіка першай «часам неўраўнаважаная, яна баіцца болю, катаванняў, палону», другая ж «разняволеная ва ўчынках, цынiчная, схiльная да здрады» [4, с. 280]. Гэта фактычна спляценне анімы і анімусу ў адной персоне. Пагібель Хутканогай і выратаванне Змрочнай – увасабленне перавагі мужчынскага логасу над жаночым эрасам. Адзначым, што «адносіны «аніма / анімус» заўсёды перагружаны «жорсткасцю»; гэта значыць яны эмацыйныя і, адпаведна, калектыўныя» [6, с. 177].

Праявы анімы ў мужчын-ахвяр таксама адбываюцца на самых розных узроўнях. У Васіля («Шэры-Брэндзі, ангел мой»), наркамана, хворага на СНІД, любыя праявы рацыяналізму душацца эмоцыямі, інфантальнасцю: «Я, – адзначае герой, – абязручыў» [5, с. 77]; «Пра што вы гаворыце? Наперадзе ў нас цемра. Падумайце лепш, што туды ўзяць» [5, с. 80]. Аніма праяўляецца і ў самазабойстве героя, які не знаходзіць разумнага тлумачэння, чаму ён павінен жыць, а не чакаць смерці. У сістэме праекцый Васіля няма рацыянальнай мадэлі існавання, ён пазіцыяніруе сябе як чалавек, што думае, але ў той жа час не ў стане справіцца са сваімі эмоцыямі.

Звернем увагу на экзiстэнцыйнае напаўненне вобразнай сістэмы названага твора: дзеянне адбываецца ў хоспісе, усе персанажы, за выключэннем медперсаналу, што так і не з'яўляецца на сцэне, – смяротна хворыя, яны чакаюць падарожжа ў цемру: фактычна чакаюць смерці. Такая акалічнасць падштурхоўвае да асэнсавання персанажаў як ахвяр праз прызму калектыўнага несвядомага (персаналізацыя адбываецца на ўзроўні катаў: хтосьці падчапіў СНІД з бруднага шпрыца наркамана, хтосьці – ад каханага чалавека, хтосьці збіў хворага і выпадкова змяшаў сваю кроў з крывёю сваёй ахвяры).

Іншы падыход да рэалізацыі анімы ахвяры-мужчыны прадстаўлены ў п'есе «Псеўда». Тут Віктар Малец, псіхіка якога знаходзіцца ў памежным стане, жыве сваімі фантазіямі (яны ўрэшце былі ўвасоблены ў «энергетычных»

камянях). Сэнс жыцця гэтага чалавека – камяні, ён вызначае адметнасць кожнага каменьчыка са сваёй багатай калекцыі («*Паўсюдна стэлажы з каменнем. Ім жа завалена ўся прастора кватэры*» [3, с. 38]). Спачатку Малец успрымаецца яго жонкай, доктарам выключна як дзівак, найўны чалавек. Пасля ж здрады жонкі, якая падманам захапіла яго кватэру, а самога Мальца здае ў псіхіятрычную лячэбніцу, наймае для яго забойцаў, «ціхі» вар’ят «ціха» забівае здрадніцу з дапамогай свайго каменьчыка, у якім «*схавана немалая сіла*». Жыццёвая філасофія Мальца заключаецца не ў рэзкім супрацьстаянні грамадству, а ў мірным суіснаванні, грамадства для яго – не нейкая супольнасць, а канкрэтныя людзі, якім ён здольны не толькі помсціць за сябе, але і аддзячыць. У нейкай ступені падобныя праявы талерантнасці ўласцівы для беларускай нацыянальнай свядомасці, для якой характэрна рознаветарнасць ва ўспрыняцці і адлюстраванні рэчаіснасці. Аніма Мальца падаўляецца логасам: ён змог вызначыць ролю жонкі ў сваіх праблемах, знайсці магчымасць адпомсціць. Пачуццё страху змяняецца надзеяй: істэрыка перад кансіліумам дактароў у IV акце пераходзіць у бадзёрасць і ўпэўненасць у VI: «*Я і сам дайду. Грошай на білет, праўда, няма, але даеду «зайцам». Кантралёры ў такую рань спяць*» [3, с. 59]. Смерць Мальца выглядае абсурднай і нечаканай для яго і, як ні дзіўна, лагічнай і чаканай для рэцыпіента. Ю. Станкевіч дэманструе перавернуты свет, дзе чым болей неверагоднай здаецца падзея, тым яна больш жыццёвая і псіхалагічна абгрунтаваная.

Важным элементам вобразнай сістэмы ўсіх драматургічных твораў Ю. Станкевіча з’яўляецца Цень, што выступае як сукупнасць нізкіх, прымітыўных неўсвядомленых жаданняў чалавека. Цень, як правіла, уступае ў канфлікт са свядомасцю: «*Што ж, у кожнага, пэўна, ёсць свой «цёмны пакойчык» у душы, свае недахопы*» [3, с. 17]. Гэтыя «цёмныя пакойчыкі» агучваюцца і своеасабліва матэрыялізуюцца ў вобразах Шэвы («Шэва»), Голасу з дынаміка («Шэры-Брэндзі, ангел мой»). Гэтыя вобразы выступаюць адначасова і як каты і як суддзі. Усведамленне героямі твораў Ю. Станкевіча ўласнага ценю – гэта рэальная прысутнасць alter ego і першая прыступка самапазнання. Адсюль вынікае, што цень – найперш маральная праблема, выкліканая Я-свядомасцю.

Суддзя-Шэва выступае каталізатарам рэфлексій Інгі і ўрэшце яе своеасаблівага адчайнага крыку – самазабойства. Сустрэча з Шэваю, якая ўвесь час гаворыць праўду і не саромяючыся адкрывае ўсім чужыя тайны, даводзіць уфолога Сманцара да істэрыкі. Уцякаючы з кватэры Інгі, ён спрабуе ўцячы ад сябе, ад уласнага мінулага, але гэта зрабіць немагчыма, як немагчыма забіць у сабе абуджаны цень, што ў дадзеным выпадку выступае рэгулятарам псіхічных зрухаў і дае магчымасць адчуць зло сваёй эгаістычнай натуры, бо «*хаця цень уяўляе сабой матыў, настолькі ж добра вядомы міфалогіі, як і аніма і анімус, у ім сабрана найперш асабістае несвядомае, а таму яе змест без асаблівых цяжжасцяў паддаецца ўсведамленню*» [6, с. 170].

Выкарыстоўваючы прыём з галасамі, пісьменнік нібы расцягвае мастацкую

прасторы твора [5\*], робіць магчымым расшчапленне Я-свядомасці.

У розных сітуацыях розныя архетыпныя ўстаноўкі ў парадыгме «суддзя – кат – ахвяра» накладваюцца адна на другую ў адной асобе. Тая ж Шэва ў сітуацыі з Інгай выступае як суддзя, а ў сітуацыі са Сманцарам як кат, Інга ж выступае як ахвяра і кат і г.д.

У кантэксце эклектыкі архетыпных устаноў арыгінальным бачыцца зварот да розных міфалагічных сістэм (у прыватнасці сяміцкай [6\*], антычнай [7\*] і паўночных народаў [8\*]), што спалучаецца з падкрэслена беларускімі дэталямі мастацкай прасторы твораў.

Так, запазычаныя з Бібліі вобразы Гогі і Магогі [9\*] увасабляюць у п'есе «Армагедон – 1895» метафару асіміляцыі нашага грамадства. Гога і Магога ў саюзе з Даджамам прыйшлі да Адама і Евы аднекуль і захапілі іх, прымушаюць пакаваць наркатыкі-«дазнякі». Адам і Ева апынуліся ў ролі рабоў: на нагах ланцугі і ежа «раз у дзень». Архетыпныя ўстаноўкі ахвяры дыктуюць кожнаму сваю «праграму дзеяння». Ева паслухмяна падпарадкоўваецца лёсу, губляючы здаровы прагматызм: «Нічога не зробіш. Так жывеца... Што – можа, я сюды гэтых і падобных кнуроў з усіх далёкіх і блізкіх шчылін назапрашала? <...> А зараз мне ўсё роўна. Гары яно ўсё» [3, с. 82]. Адам жа спрабуе пратэставаць: «Я не раб і працаваць на вас не буду. (Змахвае са стала скрыначкі.) Я чалавек!» [3, с. 86]. Стан героя можна ахарактарызаваць такой эстэтычнай катэгорыяй, як «жахлівае» [10\*], што адпавядае экзістэнцыяльнай канцэпцыі абсурднасці свету і механістычнасці жыцця.

У сутычцы Адама і Евы з Гогам і Магогам знаходзяць увасабленне ідэі ксенафобіі [11\*]. Адам і Ева пазіцыяніруюцца як звычайныя беларусы: Адам – звычайны інжынер «ў джынсах і клетчатой кашулі навывпуск» [3, с. 77], Ева – выпускніца педвучылішча, якая вярнулася з аддаленага кішлака Таджыкістана, куды папала па размеркаванні, да хворай маці. Гога і Магога ж наадварот і праз вопратку («апанутыя ў кажухі, а праз стагоддзе – у малінавыя пінжакі» [3, с. 66], «шаўковыя штаны і лакіраваныя чаравікі» [3, с. 77]), і праз звычкі (ядуць чалавечыну), і праз выгляд твару («У іх нечакана жудасныя твары: з касматымі брывамі і выскаленымі зубамі. Валасы чорнага колеру і растуць ад самых броваў» [3, с. 86]) паказваюцца як нешта чужое, незразумелае, страшнае. Урэшце, Гога і Магога, якія ў сістэме архетыпных устаноў «суддзя – кат – ахвяра» атаясамліваюцца з катом, выконваюць самую незайздросную ролю ў супрацьстаянні суддзі (Дажджам) і ахвяры (Адам і Ева).

Сімптаматычным бачыцца ўвядзенне Ю. Станкевічам у канву сваіх мастацкіх твораў дэталю, якія даюць магчымасць дакладна вызначыць месца падзей (Беларусь [12\*]) і час (мяжа XX і XXI стагоддзяў [13\*]). Тым самым пісьменнік імкнецца выявіць нацыянальныя комплексы і сацыяльныя маскі, што прэзентуюць індывідуальнасць.

Такім чынам, адзначанае вышэй дае падставы сцвярджаць наступнае.

Па-першае, на мяжы XX і XXI стст. у беларускай драматургіі адчувальным з'яўляецца ўплыў фрэйдызму і юнгеанства. Выкарыстоўваючы вопыт сваіх

папярэднікаў, беларускія драматургі, у тым ліку і Ю. Станкевіч, імкнуцца знайсці свой шлях у літаратуры і паказаць спецыфіку нацыянальных калектыўных псіхалагічных установак і комплексаў.

Па-другое, выяўленне рознага роду архетыпных установак спрыяе найбольш поўнаму адлюстраванню свету, часу і настрояў грамадства на сучасным этапе, садзейнічае спасціжэнню ўласнага Я і калектыўнага ўяўлення («*mystiques*») на пачуццёвым і эмацыйным узроўні.

Па-трэцяе, паказальным бачыцца зварот у літаратуры да вобразаў-схемаў і прэзентацыя нацыянальнага беларускага светапогляду ў спалучэнні з псіхалогіяй усходняга захопніка, які не прымае і не можа прыняць еўрапейскую (хрысціянскую) мараль: «*Хіба ў Літве такое зробіць? Ці ў той жа Польшчы, Эстоніі?*» [3, с. 82]. Гэтая акалічнасць сведчыць пра ўвагу пісьменнікаў, у тым ліку і Ю. Станкевіча да выяўлення ўнутранай сутнасці грамадскіх установак у лёсавызначальны для нашай краіны час.

### Літаратура

1. Боров Ю.Б. Эстетика. В 2 т. Т. 1. Смоленск, 1997.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. М., 2003.
3. Станкевіч Ю. Армагедон – 1895: п’есы, кінасцэнарыі. Мінск, 2000.
4. Станкевіч Ю. Мільярд удараў: аповесці, апавяданні, п’еса. Мінск, 2008.
5. Станкевіч Ю. Шэры-Брэндзі, ангел мой // Маладосць. 1993. № 10. С. 75-94.
6. Юнг К. Г. Избранное / пер. с нем. Е.Б. Глушак [и др.]; отв. ред. С.Л. Удовик. Мінск, 1998.
7. Юнг К. Г. Психологические типы / пер. с нем.; под общ. ред. В. В. Зеленского. Мінск, 1998.

### Каментарыі

- \*1. Тут і далей пераклад з рускай мовы наш – В. К.
- \*2. Паняцце «архетып» у тэрміналагічны апарат сучаснай навукі было ўведзена швейцарскім псіхіятрам К.Г. Юнгам. Абапіраючыся на распрацоўкі алегарычнага тлумачэння Бібліі Філонам Александрыйскім, «Арэапагітыкі» Дзіянісія Арэапагіта, уяўленні Платона і Аўгусціна, Юнг знаходзіў у гэтых працах і вучэннях блізкасць разумення «архетыпу» з паняццямі «калектыўныя ўяўленні» французскай сацыялагічнай школы (Э. Дзюркгейм, Л. Леві-Бруль), «узоры паводзін» біхевіярыстаў і «апрыёрныя ідэі» І. Канта. У розных працах Юнга можна знайсці некалькі азначэнняў паняцця «архетып», але большасць з іх зводзіцца да разумення архетыпу як структурнай схемы або структурных перадумоў вобразаў, першапачатковых ідэй, якія існуюць у сферы калектыўнага несвядомага («асадак у памяці» [7, с. 494]). Разам з тым, гэтыя калектыўныя першапачатковыя ідэі павінны ў пэўнай меры супрацьстаяць індывідуальным комплексам, якія ахарактарызаваў З. Фрэйд. У межах нашага

даследавання вельмі важнай з’яўляецца ідэя Юнга адносна метафарычнай (сімвалічнай) прыроды архетыпаў, а не алегарычнай (знакавай), як гэта назіраецца ў вучэнні Фрэйда (напрыклад, у тлумачэнні міфа пра Эдзіпа). У канкрэтным вобразе адбываецца напластаванне шматлікіх сэнсавых устаноў, характэрных для калектыўнага несвядомага. Праз вывучэнне архетыпаў можна назіраць эвалюцыю свядомасці, што найбольш сістэмна адбілася ў працы Э. Ноймана «Паходжанне і гісторыя свядомасці», дзе сцвярджаецца, што першапачатковы трансперсанальны змест архетыпаў («трансперсанальных дамінант») з цягам часу персаналізуецца (адбываецца другасная персаналізацыя, нараджэнне «Я-свядомасці»).

\*3. Услед за К.Г. Юнгам пад «анімусам» мы будзем разумець *«фактар, які адказвае за стварэнне праекцый у жанчын»* [5, с. 175]. Анімус таксама азначае «разум» або «дух». У К.Г. Юнга *«анімус адпавядае бацькоўскаму Логасу, так, як аніма – матчынаму Эрасу»* [5, с. 175].

\*4. Тут пісьменнік дае магчымасць рэцыпіенту суадносіць жаночыя вобразы твора з міфалагічнымі істотамі – гарпіямі, якія, у адпаведнасці з антычнымі міфалагічнымі ўяўленнямі, былі дочкамі Таўтманта і Электры. Па розных звестках гарпій было ад дзвюх да пяці: Падарга («хутканогая»), Келайна («змрочная»), Аэла («вечер»), Аэлопа («віхура»), Акіпета («хуткая»).

\*5. Гэты прыём дастаткова часта выкарыстоўваецца ў полі постмадэрнісцкіх мастацкіх каардынат розных нацыянальных літаратур: пісьменнікі ўводзяць у прастору свайго твора фантастычных асоб, галасы, явы, «штосьці» і «кагосьці», каб адлюстравіць цень асобы («У чаканні Гадо» С. Бэкета, «Дзіўная і павучальная гісторыя Каспара Гаўзера» А. Кліменка, «Лабірынт» М. Арахоўскага і інш.).

\*6. Адам, Ева, Гога і Магога ў п’есе «Армагедон – 1895».

\*7. Фінэй, Хутканогая і Змрочная ў п’есе «Гарпіі».

\*8. Шэва з аднайменнага твора

\*9. Гога і Магога некалькі разоў згадваюцца ў кананічным тэксе Бібліі. Гога з’яўляецца ваяўнічым князем Роша, Мешэха і Фувала ў зямлі Магога [Іез. 38:2], Магог – зямля, што будзе пакараная [Іез. 39:6], урэшце Гога і Магога – метафара пэўных вялікіх народаў («лік іхны – як пясок марскі»), што мусяць ускалыхнуць свет перад прышэсцем Месіі, разбурыўшы *«лагер святых і горад любасны»* [Адкр. 20:7]. Такі кантэкст падштурхоўвае ідэальнага рэцыпіента да негатыўнага ўспрымання гэтых персанажаў мастацкага твора.

\*10. «Трагічнае велічнае, яно ўзвышае чалавека – ён застаецца гаспадаром абставін і, нават калі гіне, сцвярджае сваю ўладу над светам. У жахлівым, наадварот, чалавек – раб абставін, ён не валодае (не засвоіў) ні абставінамі, ні прадметамі, што навокал яго, ён згубіўся ў свеце» [1, с. 208].

\*11. Гэтыя ідэі дастаткова часта з’яўляюцца сэнсаўтваральнымі для твораў Ю. Станкевіча. Напрыклад, у «Шэры-Брэндзі, ангел мой» Раман злосна сцвярджае: *«Белая раса, на жаль дэградуе. Мы самі вінаватыя, што так папусціліся. Зірні на гэтых без пяці хвілін жмуруў (наказвае на ложках) [са*

смяротна хворымі – В. К.]). *Вось ты* [да Васіля – В. К.], *напрыклад... Ты што – дэбіл? Імбецыл? Хто цябе прымушаў на іголку садзіцца? Той **цыган-наркадылер*** [выдзелена намі – В. К.], *які табе «машыну» не так зарадзіў? <...>»* [5, с. 77].

\*12. У «Армагедоне – 1895» гэта згадкі пра Камароўку – вядомы ў Мінску кірмаш, у «Шэры-Брэндзі, ангел мой» згадкі суседняй Расіі, абмалёўка беларускіх рэалій і інш.

\*13. Згадкі пра СНІД, эканамічны крызіс і інш.

**Марчанка А. У. (Мінск)**

### **СПЕЦЫФІКА АДЛЮСТРАВАННЯ МАСТАЦКАЙ ДЭТАЛІ Ў ТРЫЛОГІ ЯКУБА КОЛАСА «НА РОСТАНЯХ»**

Адна з яскравых адметнасцей таленту класіка беларускай літаратуры Якуба Коласа – уменне бачыць усё багацце навакольнага свету ў найменшых праявах, дэталях. Пісьменнік з магутнай народнай асновай, глыбокай жыццёвай філасофіяй, ён стварае свой нацыянальны вобраз свету, дзе знаходзяць месца не толькі глабальныя карціны рэчаіснасці, але і эпізядычныя прадметы, якія таксама не трацяць сваёй значнасці. Такі эффект дасягаецца ім у многім дзякуючы выкарыстанню мастацкай дэталі, якая дазваляе адным штрыхом, як адным мазком пэндзля, стварыць стварыць цэлы вобраз, аб’ёмны, напоўнены глыбокім сэнсам. Дзякуючы мастацкай дэталі можна паказаць маштабнасць некаторых з’яў, калі разглядаць маштабнасць не як колькасную, а якасную катэгорыю.

Добра пра мастацкую дэталю некалі сказаў французскі пісьменнік Г. Флабэр: «Дэталю – страшэнная рэч, асабліва для тых, хто, як я, любяць дэталі: каралі збіраюцца з жамчужын, але трымаюцца на нітцы; майстэрства ў тым, каб, нанізваючы жэмчуг, не згубіць ніводнай жамчужыны і не выпусціць з рук ніткі» [цыт. па: 5, с. 22]. Акадэмік І. Навуменка, у сваю чаргу, падкрэсліваў выключнае ўменне Якуба Коласа карыстацца мастацкай дэталлю; дакладнымі і характэрнымі дэталямі пісьменнік вылеплівае мастацкія вобразы, стварае тыя абставіны, у якіх дзейнічаюць яго героі [5, с. 22]. Сярод вялікай колькасці мастацкіх дэталей у творах пісьменніка трэба асаблівым чынам выдзеліць колераабазначэнні. Вызначым выяўленчую і сэнсаўтваральную ролю колеру як мастацкай дэталі ў трылогіі «На ростанях».

Найперш як трапная мастацкая дэталю колераабазначэнне ўжываецца пры характарыстыцы прадметаў. Сярод вялікага арсеналу рэчаў, якімі Якуб Колас акружае сваіх герояў, спынімся спачатку на адной з тых, якая непасрэдна звязана з існаваннем беларуса, з’яўляецца неад’емным кампанентам нацыянальнай культуры. Гаворка ідзе пра стол. Беларускі даследчык Я. Ленсу падкрэслівае, што «стол з’яўляўся нейкім сімвалічным сакральным цэнтрам,

вакол якога абарочвалася ўсё хатняе жыццё. У народзе казалі нават пра аналогію: стол у хаце – алтар у царкве, бо вызнавалі, што праз стол у чырвоным куце, пад абразамі, узнікае сувязь з Богам, з небам» [3, с. 52]. Такім чынам, у мікракасмічным сэнсе стол – цэнтр хаты, у макракасмічным – цэнтр Сусвету. Таму стол спрадвеку быў прадметам асаблівага ўшанавання [6, с. 501].

Падкрэсліваючы асаблівы статус стала ў сістэме прадметаў, які напаўняюць дом, Колас акцэнтуюе ўвагу толькі на адной дэталі – белы абрус, якім засланы стол: *«Пакой быў прасторны, чысты, акуратна выбелены. Каля аднае сцяны стаяла канапа і вялікі прасты стол каля яе, засланы белым настольнікам»* [1, с. 45]. Абрус мае непасрэдную функцыянальную сувязь са сталом [3, с. 53]. Белы колер традыцыйна ў славянскай культуры мае сакральнае значэнне, з'яўляецца сімвалам добра і прыгажосці, чысціні, шчырасці, боскай прыналежнасці, аблюстраваннем духоўнасці [2, с. 40]. Адсюль зразумела, чаму белы абрус упрыгожвае стол нават у звычайны дзень, прыносіць утульнасць у штодзённы побыт: *«Насупраць увахода стаяў стол, накрыты белым абрусам, а на стале ўжо весела пашумліваў самаварчык, ведучы няўпінную гутарку»* [1, с. 132]. Ужыванне такога колераабзначэння скіравана на тое, каб зрабіць яго сэнсавым цэнтрам апісанай карціны. Трэба адзначыць, што розныя падрабязнасці ў апісанні вельмі важна выкарыстоўваць у сукупнасці. Яны якраз «дапамагаюць стварыць больш поўную характарыстыку таго, што паказваецца: кожная падрабязнасць падае якую-небудзь рысу, чым дасягаецца паўната адлюстравання» [4, с. 224]. Колас асабліва паэтызуе высокую культуру сялянскага жыцця, стварае ўражанне ідэальнага існавання: *«Там стаяла многа вазонаў, кветак, дужа пашыраных у сялянскім абыходку. У хате была прохаладзь, стаяў своеасаблівы пах і наогул чыстае наветра. Паміж фікусаў утульна прымайстравалася стол, засланы белым абрусам»* [1, с. 704].

У некаторых выпадках для ўзмацнення мастацкага ўражання пісьменнік у адным кантэксце выкарыстоўвае некалькі азначэнняў, што набываюць сінанімічнае значэнне, напрыклад, характарыстыкі «белы» і «чысты»: *«Прасторная і светлая зала была ўбрана чысценька і акуратна <...> Сталы і столікі былі засланы чыстымі настольнікамі і настольнічкамі. Крэслы стаялі ў парадку. На сценах віселі розныя малюнкi ў прыгожых асадках. Па кутках залы стаялі круглыя столікі пад белым кружавам: на століках ляжалі альбомы для фатаграфій. На вокнах вазоны розных гатункаў. Адным словам, на ўсім быў відзен адбітак дзявочага прызору і акуратнасці»* [1, с. 27].

Вяртаючыся да апісання стала, адзначым, што ў трылогіі Коласа гэты прадмет можа несці і зусім іншае сэнсавое напаўненне. Напрыклад, у кабінэце чыноўніка мы бачым зусім іншую карціну: пісар сядзіць за сталом, засланым зеленым сукном. Пісьменнік засяроджвае ўвагу на дадзеным факце: *«Зборная была прасторная, як абора. На процілежным яе канцы, на ўзвышшы, адгароджаным балясамі, стаяў вялікі стол, абіты зялёным сукном, а за сталом на шырокім крэсле засядаў сам пісар»* [1, с. 24]. Дзякуючы колеравай

дэталі прадмет набывае ў святле аўтарскага светаўспрымання супрацьлеглае значэнне, пазбаўленае той святасці, на якую ўказвае белы колер. У варожым свеце рэч страчвае свой сакральны сэнс і ператвараецца ў нейкую падручную прыладу, сродак, які ўспрымаецца проста як неабходны ва ўжытку чыноўніка.

Бясспрэчны камфорт у інтэр'ерах, якія апісвае Колас, стварае лямпа пад вялікім абажурам. Ён заўсёды белы або светлы. Гэта таксама падкрэслівае пісьменнік. Дэталі стварае асаблівы настрой пры ўспрыманні карцін, створаных аўтарам: цёплых, блізкіх сэрцу, па-сапраўднаму дамашніх. У адным з эпизодаў Андрэй Лабановіч паказаны якраз у такой абстаноўцы. Здаецца, уяўленне пра інтэр'ер складаецца з некалькіх прадметаў, лёгкіх штрыхоў, аднак усё апісана вельмі пранікнёна: адчуваецца глыбокая эмацыянальная ўзрушанасць і пісьменніка, і яго героя, які ад гэтага адчування не можа ніяк заснуць, што прыводзіць да ўзрушанасці і чытача. Светлы абажур лямпы у дадзены момант – нейкі цэнтр мікрасвету, якім з'яўляецца ў дадзеным выпадку невялікі пакой. Аднак яго межы не акрэслены. Гэты Сусвет настолькі вялікі, наколькі такім ён уяўляецца Лабановічу. Лямпа, што нясе святло, і разгорнутая кніга ствараюць настолькі непадробнае адчуванне спакойнай, практычна ідылічнай карціны існавання: *«Старожка ўжо злёгка пахрапвала ў кухні на печы, а Лабановіч усё яшчэ не лажыўся. На стале гарэла лямпа пад светлым абажурам і ляжала разгорнутая кніга, якую чытаў настаўнік»* [1, с. 12]. Класік надзвычай пранікнёна апісвае нюансы побыту, што складаецца ўражанне, нібы абажур, святло, якое сыходзіць ад лямпы, захіне ад любой жыццёвай нягоды. Камфорт, створаны пры дапамозе святла, кантрастуе з начной цемрай за вокнамі хаты: *«Яму было прыемна пачуваць, што ён цяпер у гэтым цёплым і прытульным пакоіку, дзе прыветна і так мнагазначна гарыць лямпа пад белым абажурам, дзе ўсё так ціха і спакойна і нішто не перабівае думак. І тут жа паспагадаў ён і тым падарожным, якім так ці іначай прыходзіцца ехаць або ісці ў гэты глухі час ночы па цёмных і гразкіх дарогах, праз брады і грэблі сярод лясоў і балот»* [1, с. 13].

Трэба адзначыць, што часам пісьменнік выкарыстоўвае і няўласна колеравыя характарыстыкі, выклікаючы пэўныя асацыяцыі, што збліжаюць людзей на падсвядомым (генетычным, этнічным) узроўні: *«На адным канцы століка ляжаў загорнуты ў даматканы абрус акраец хлеба»* [1, с. 628]. Пры ўзгаданні слова «даматканы» ў беларуса ў свядомасці ўзнікае нейкі вобраз, рэч менавіта такой якасці (абрус, рушнік), што суадносяцца з нейкім колерам, які маюць вытканыя рэчы і які бывае не заўсёды проста апісаць іншымі словамі, аднак яго даволі проста ўявіць носбітам пэўнай культуры, у дадзеным выпадку – беларусам. Народная свядомасць узвышае простую даматканую рэч, надае ёй сакральны статус. Разам з найвышэйшай для беларуса каштоўнасцю, апірышчам яго існавання – хлебам – даматканы рушнік (абрус) з'яўляецца сапраўдным сакрамантам, уабраўшым у сябе ўсю глыбіню народнай культуры, народнай філасофіі і думкі: *«Дык давай, Янка, вып'ем за тых, у каго, як сакрамант, ляжыць на стале акрайчык хлеба, з такою любасцю і пашанаю*



*загорнуты ў просценькі даматканы абрусік»* [1, с. 629]. Пільная ўвага пісьменніка да такога кшталту вобразаў і пры гэтым засяроджанасць на пэўных колерах звязана якраз са «здольнасцю і ўменнем індывідуальнага мастацкага бачання навакольнага свету, з увабленнем светапогляду ў мастацкіх формах» [4, с. 224]. У гэтым праяўляецца адна з граней мастацкага таленту Коласа – эпіка, знітаванага з зямлёй, народнай культурай і філасофіяй, – майстэрства глыбокага асэнсавання з’явы праз дакладнасць апісання, калі з мастацкіх дэталей, асобных адзінкавых характарыстык ён стварае аб’ёмны вобраз, які ўтрымлівае ў сабе вялікае мастацкае абагульненне.

Такім чынам, удала выкарыстоўваючы менавіта колеравыя характарыстыкі, Якуб Колас паўстае як вялікі майстар мастацкага слова. Ён падбірае колераабзначэнні прадметаў настолькі дакладна, што яны могуць з’яўляцца сэнсавым цэнтрам усёй апісанай карціны, выражаць настрой, стан душы, асаблівасці эстэтычнага светаўспрымання беларуса і, адпаведна, самога пісьменніка як аднаго з трывалых прадстаўнікоў народнай традыцыі ў беларускай літаратуры і глыбокага самабытнага філосафа. Колер як мастацкая дэталёў у святле літаратурнага твора выступае носьбітам глыбокіх аўтарскіх ідэй наконт асаблівасцей ўладкавання нацыянальнага космасу, тых каштоўнасцей, якія стаяць ля вытокаў існавання беларускага народа.

#### Літаратура

1. Колас Я. Збор твораў: у 14 т. Т.9.: На ростанях: Трылогія. Мінск, 1975.
2. Конан У. М. Ля вытокаў самапазнання: Станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору. Мн, 1989.
3. Ленсу Я. Жывой рэчы чараўніцтва: Вытокі сімволікі аб’ектаў рэчавага свету беларускага народа // Мастацтва. 1997. № 7. С. 52-55.
4. Мартынава Э. Вялікае ў малым. Мастацкая дэталёў у прозе // Польшча. 1977. № 7. С. 223-232.
5. Навуменка І. Я. З глыбінь народных: Крытычныя эцюды аб творчасці Якуба Коласа. Мінск, 1960.

# МІФАЛОГІЯ – ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА: ПРАБЛЕМЫ ПАЭТЫКІ

Казакова І. В. (Мінск)

## СПЕЦЫФІКА БЕЛАРУСКАГА КАЛЯНДАРНА- АБРАДАВАГА ФАЛЬКЛОРУ

Вусная паэтычная творчасць кожнага народа мае сваю спецыфіку, якая праяўляецца ў жанравым саставе, сувязі з рэчаіснасцю, тэматыцы, вобразнай сістэме, паэтыцы і інш. Беларускі фальклор найлепш захаваўся ў параўнанні з фальклорам многіх іншых еўрапейскіх народаў, у якіх амаль зніклі формы яго аўтэнтчнага бытавання яшчэ ў мінулыя эпохі, адраджаліся ж пераважна ў перапрацоўках. Беларускі народ па праву можа ганарыцца багаццем зместу, дасканаласцю мастацкай формы і разнастайнасцю жанраў сваёй вуснай паэзіі. Нават у параўнанні з рускай і ўкраінскай народнай творчасцю беларуская вусная паэтычная творчасць вылучаецца адметнасцю і багаццем высокамастацкіх узораў абрадавай паэзіі, добрай захаванасцю аўтэнтчных форм, актыўнасцю бытавання, цеснай сувяззю з рэчаіснасцю, поліфункцыянальнасцю.

Шмат адметнага выяўляецца, напрыклад, у каляндарна-абрадавай паэзіі – адной з самых старажытных па паходжанні. Даследчыца рускай народнай бытавой песні Н. П. Калпакова адзначала асабліва вялікае пашырэнне каляндарна-абрадавай паэзіі ў беларусаў і ўкраінцаў у параўнанні з рускімі. І гэта адпавядае сапраўднасці. Працавіты беларускі народ з зімы пачынаў клапаціцца аб будучым ураджаі і падпарадкоўваў свае абрады, у якія ўваходзіла і іх вербальная частка, земляробству і жывёлагадоўлі. У аснове абрадаў і паэзіі дамінавала магічная функцыя, скіраваная на забеспячэнне плёну ў працы, ураджаю на палях, плоднасці і здароўя жывёлы ў хлявах. Калядоўшчыкі хадзілі па вёсцы ад двара да двара, віншавалі гаспадароў са святам, спявалі велічальныя песні, у якіх славілі гаспадара, гаспадыню, сыноў і дачок, ідэалізавана малявалі іх багацце – двор, пабудовы, колькасць жывёлы і інш.

Падобная ідэалізацыя багацця гаспадара была характэрна для многіх калядных песень. Нягледзячы на яўную супярэчнасць з рэчаіснасцю, таму што так жа славілі і тых сялян, у якіх стаялі не «церамы», а старыя пахілыя хаткі, струхлеўшыя хлявы, песні калядоўшчыкаў падабаліся гаспадарам: была надзея на лепшае, на магічнае садзеянне зычэнняў.

Абрад калядавання добра захаваўся ў Беларусі, асабліва на Палессі, меў тэатралізаваны характар; удзельнікі яго выступалі як артысты, пераапрааналіся, калі вадзілі «казу», «жураўля». У абрадавых дзеяннях і песнях, што іх суправаджалі, выразна выяўлялася магічная функцыя, у аснове якой быў

утылітарны сэнс: забяспечыць урадлінасць поля.

Яшчэ ў XIX ст. даследчыкі беларускай духоўнай культуры заўважылі добрую захаванасць старажытных традыцый, вераванняў, звычаяў і абрадаў. У 1893 г. у «Мінскім лістку» (№ 13) адзначалася, напрыклад: «У беларусаў больш, чым у якога іншага славянскага племя, захавалася ўсякага роду забабонаў і абрадаў з паўхрысціянскім, паўязычніцкім характарам. У самой беларускай гаворцы сустракаюцца вельмі яўныя сляды язычніцтва. У гутарковай мове велікаросаў і маларосаў не сустракаем ніводнага імя са старажытнарускіх язычніцкіх багоў, між тым як беларусы і да цяперашняга часу замест таго, каб сказаць «маланкай забіла», «маланкай спаліла», гавораць «пярун забіў», «пярун спаліў», «перуном спаліла».

Магчыма, ніякі народ не надаваў такой магічнай сілы грамнічнай свечцы, як беларусы. М. Я. Нікіфароўскі зазначаў, што гаспадар хаваў грамнічную свячу ў хаце, каб яна абараняла гаспадарку ад ліхадзея і ў далейшым у выключных выпадках хатняга жыцця, якіх ён налічыў 13. Напрыклад, ён назваў такія здарэнні: прыняцце бабкай нованароджанага і адпраўленне яго да хрышчэння, пры вясельнай змове, пры набліжэнні смерці чалавека (свечка даецца ў руці паміраючаму), пры першым выгане жывёлы і вяртанні яе з пашы, пры разгавенні на Каляды і Вялікдзень, на Дзяды. Незапаленую грамнічную свечку вывешвалі на ноч да дзвярнага касяка хлява на Грамніцы, Купалле і ў іншыя дні кнотам уніз, каб яна абараняла жывёлу ад ведзьмаў, сурокаў. З гэтай жа незапаленай свячой пачыналі і заканчвалі жніво, касьбу, малацьбу, уборку бульбы, лёну.

Адметным беларускім святам была Камаедзіца напярэдадні Дабравешчання. У гэты дзень шанавалі мядзведзя, культ якога абумоўлены татэмістычнымі вераваннямі старажытных беларусаў. На Камаедзіцы гатавалі стравы з раслін, якія ўжываў мядзведзь. Адною з важнейшых страў былі гарохавыя камы, з-за якіх і атрымала назву свята. У паслябедзенны час уся сям'я павольна перакатвалася з боку на бок падобна таму, як паварочваўся мядзведзь. Рабілася гэта для таго, каб мядзведзь абудзіўся ад зімовай спячкі і лёгка падняўся.

З каляндарна-абрадавай паэзіі сваёй адметнасцю вылучаюцца валачобныя песні – спецыфічная з'ява ў славянскім фальклоры, характэрная толькі для беларусаў. Як і калядныя, валачобныя песні выконваліся пры абыходзе сялянскіх двароў і, на думку старажытнага чалавека, павінны былі магічна садзейнічаць ураджайнасці палёў, здароўю і пладавітасці жывёлы, плёну ў працы і шчасцю сям'і. У валачобных песнях, па словах А. Я. Багдановіча, адводзілася такое пачэснае месца земляробчай працы, як нідзе ў іншых народных творах. Менавіта з земляробствам звязвалася віншаванне і велічанне гаспадароў. Адным з першых апісаў абрад валачобніцтва ў сярэдзіне XIX ст. П. М. Шпілеўскі. Ён падкрэсліваў устойлівы характар абраду, таямнічую сувязь паміж абходам валачобнікаў, станам гаспадарчых работ і прыбыткамі вясной і летам. Аб пашыранасці абраду сведчаць прыведзеныя ім лічбы: валачобнікі

хадзілі групамі па 8 – 20 і больш чалавек у межах царкоўнага прыхода, у кожным з якім было не менш 2 – 3 валачобных груп, а ў некаторых парафіях – да 10.

Аб складзе валачобнай групы П. М. Шпілеўскі пісаў: «Галоўная асоба ў кожнай партыі – так званы «пачынальнік», ці запявала; гэта нешта накшталт арцельшчыка і павадыра: ён пачынае песню і спявае ўсе куплеты, на яго рукі выдаецца ўзнагарода. У пачынальнікі найчасцей выбіраецца заможны гаспадар, абавязкова галасісты і пры гэтым бойкі, нават назойлівы, каб пры выпадку мог выпатрабаваць добрую ўзнагароду за песню.

Пры партыі абавязкова маецца музыка, а часам і два, адзін са скрыпкай, другі з так званай дудой. Для нашэння падарункаў таксама выбіраецца асобны чалавек, заўсёды дужы, адпаведна свайму прызначэнню: яго завуць «механошам». Усе астатнія члены партыі складаюць штось нібы хору: яны спяваюць прыпеў пасля кожнага верша і завуцца падхватнікамі... У валачобнікі ідуць часцей за ўсё мужчыны сярэдняга веку і маладыя хлопцы; рэдка трапляюцца між іх старыя і замужнія жанчыны, а дзеці і дзяўчаты зусім не ходзяць» [2, с. 170–172].

У Віцебскай губерні хаджэнне валачобнікаў пачыналася каля 5 гадзін вечара ў першы дзень Вялікадня і заканчвалася на світанні. У некаторых паветах валачобнікі хадзілі ў другую і нават трэцюю ноч. Яны становіліся пад акном хаты паўкругам, пасярэдзіне іх пачынальнік пад акампанемент скрыпкі запяваў песню, падхватнічкі падхоплівалі прыпеў «Хрыстос васкрос, Сын Божы!» або іншы (напрыклад, «Зялёны явар кудравы») і далей паўтаралі пасля кожнага верша. Гаспадары дарылі валачобнікам яйкі, кавалкі пірага, хлеба, сыра, варанае мяса, грошы, часам падносілі ім па адной-дзве чаркі гарэлкі. Як адзначыў П. М. Шпілеўскі, зрэдку бывалі выпадкі, калі заможны гаспадар замест падарункаў стукаў у акно і гаварыў: «Ідзіце сабе з Богам далей!».

Пачынальнік звычайна адстойваў годнасць гурта. «У адрывістых, але моцных выразках ён пратэстуе супраць няветлівасці і сквапнасці гаспадара, будзіць яго сумленне, патрабуе, пагражае і не скупіцца на вельмі моцныя словы. Калі насуперак спадзяваннем простыя перакананні не дзейнічаюць на кулака, калі ён яшчэ са свайго боку пасылае валачобнікам розныя нялёгка зычэнні і пагражае сабакамі, то партыя скарыстоўвае апошні сродак, найболей, як ёй здаецца, страшны і дзейсны: ізноў строяцца ў пазіцыю пад акном і спяваюць іншую песню тым жа парадкам і з тым самым прыпевам, як і першая, толькі з такімі вітанніямі і зычэннямі, ад якіх, паводле меркавання валачобнікаў, не паздаровіцца ні гаспадару, ні гаспадыні» [2, с. 173], – паведамляў П. М. Шпілеўскі.

Функцыянальнасць валачобных абрадаў і песень была падобна да калядных. Даследчыкі заўважылі, што валачобніцтва бытвала шырэй у тых месцах, дзе слабей праяўлялася калядаванне. Падобнасць тэматыкі, структуры песень і прызначэння іх абумоўлена пераносам святкавання Новага года з аднаго часу на другі. І калядаванне, і валачобніцтва адбывалася ў час

навагодняга святкавання, якое адносілася калісьці да пачатку вясны. Беларуская даследчыца Л. М. Салавей таму з поўным правам разглядае валачобныя песні як навагоднія «велічальна-віншавальныя, ідэнтычныя з каляднымі (шчадроўкамі) па накіраванасці і функцыі» [1, с. 7]. Час пацвердзіў устойлівае народнае традыцыйнае валачобніцтва, нягледзячы на процідзеянне і праваслаўнай, і каталіцкай царквы. Абрадавыя дзеянні з выкананнем валачобным песень назіраліся ў даваенны перыяд, жывуць у памяці народа гэтыя творы і зараз.

У некаторых велічальных валачобных песнях у паэтычнай форме адлюстравана ўвесь аграрны каляндар, які нібы нагадваў селяніну, калі і што ён павінен быў рабіць. Адну з такіх песень у «Віленскім весніку» (1895, № 73 – 74) прыводзіў П. П. Дземідовіч у артыкуле «Вялікдзень у сялян-беларусаў».

Мясцовыя адметнасці меў юраўскі абрад першага выгану жывёлы на пашу. Юр'я лічыцца ў народзе апекуном коней і іншых хатніх жывёл. Напярэдадні свята на ноч выводзілі ў поле коней. Перад вывадам коней гаспадар з сям'ёй старанна маліўся перад іконай святога Георгія, каб ён захаваў у цэласці яго коней, браў па іх колькасці яйкі, ішоў да стайні, абыходзіў вакол яе тры разы, клаў яйкі пад парог, тры разы перахрышчваўся, адчыняў уваходныя дзверы і гаварыў: «Прышла Юр'ева раса, не дам вам аўса!». Падыходзіў да кожнага каня, гладзіў іх, надзяваў аброць, выводзіў з канюшні (стараўся ступіць правай нагой на парог, дзе былі пакладзены яйкі), перадаваў работніку-начлежніку кілбасу, пшанічную муку, кавалак сала, яйкі і грошы [2, с. 180].

Больш урачыста адбываўся абрад першага выгану на пашу кароў. Гаспадыня пякла хлеб, загортвала ў абрус і аддавала гаспадару, які клаў яго ў кош. На світанні выходзіў з кашалём з хаты, абыходзіў палі, падыходзіў да апошняй паласы, засеянай жытам, клаў яго ў жытнёвую рунь, параўноўваў вышыню сцябла з хлебам, спадзяваўся, што жыта будзе добрае, калі яно вышэйшае за каравай. Маліўся і вяртаўся дадому з караваем, разразаў на кавалкі, аддаваў членам сям'і, і ўсе з'ядалі яго.

У некаторых мясцовасцях гаспадар з сям'ёй абходзіў нашча поле. Сям'я качалася па ўсходах жыта, каб акрапіцца юр'евай расой, спявала віншавальную песню, у якой таксама прасіла Юр'я пацешыць надвор'ем і здароўем. Пасля гэтага частаваліся хлебам, кілбасой, яйкамі, гарэлкай. Касцямі са свянцонай велікоднай смажаніны абтыкалі мяжу. Спадзяваліся, што ў час абходу поля пачуюць гаворку жыта. Меркавалі аб ураджаі па прыкметах надвор'я [2, с. 180].

Абмежаваны ў асноўным Заходнім Палесsem быў арэал абраду «куста» і куставых песень. На Тройцу збіраўся гурт дзяўчат, з якіх самую прыгожую прыбіралі «кустом» (галіны клёна і іншых дрэў прымацоўвалі на святочнае адзенне, а часам і на голае цела). «Куст» вялі па вуліцы, спыняліся перад хатамі, спявалі гаспадарам песні, магічны сэнс якіх быў відавочны з рэфрэна, які паўтараўся пасля кожнага двухрадкоўя песні «*Выйдзі, выйдзі, слаўны пан, з пакою*»: «*Дзе куста вадзілі, там тианічанька радзіла*». Куставыя песні мелі

заклінальны і велічальны характар, але не вызначаліся шырынёй эпічнага зместу, раскрывалі абрадавыя дзеянні і, як калядныя і валачобныя песні, патрабавалі або выпрошвалі падарункі.

Абрад «куста» добра захаваўся на Піншчыне, дзе ў пасляваенныя часы былі спробы адрадзіць абрад. Гэта стала магчымым дзякуючы папулярнасці абраду ў мінулым і жывучасці народных традыцый. Выкладчыкі і студэнты Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта зрабілі апісанне абраду «куста» і запісалі нямала куставых песень у 60–80-я гады.

Багаццем зместу, дасканаласцю мастацкай формы, займальнасцю абрадаў вылучаецца з летняга цыкла земляробчага календара Купалле – народнае свята, прысвечанае летняму сонцастаянню, росквіту прыроды. Купалле святкавалася ўсімі еўрапейскімі народамі, але ў кожнай краіне яно мела сваю нацыянальную адметнасць. У беларусаў яно захавалася найлепш са многімі рэгіянальнымі асаблівасцямі.

У Пінскім павеце напярэдадні свята ўвечары 23 чэрвеня (па ст. стылі) жанчыны вешалі на хлявах крапіву і вянкi са свянцонных траў, на рогі каровам прывязвалі соль, хлеб і грамнічныя свечкі, каб ведзьмы не адымалі малако. За вёскай на ўзгорку раскладвалі вогнішчы, вакол якіх дзяўчаты і хлопцы танцавалі, скакалі праз агонь, трымаючыся за рукі. Калі ў закаханай пары рукі не разыходзіліся пры скаканні, лічылі, што ў тым жа годзе адбудзецца вяселле. На Купалле збіралі зёлкі. Паводле падання, у ноч перад святам адзін раз у год цвіла папараць, і той, хто адшукае кветку папараці, знойдзе вялікі скарб.

У купальскіх песнях пераважала аграрная, любоўная і сямейна-бытавая тэматыка. Многія песні насілі жартоўны характар. Песні, прысвечаныя земляробчай тэматыцы, адлюстроўвалі клопаты сялян аб захаванні ўраджаю, імкненні засцерагчыся ад злых сіл, ведзьмаў-чараўніц, міфалагізаваных істот, ад іх шкоды жывёлам.

Святкаванне Купалля суправаджалася смехам, неабмежаванай свабодай паводзін, характэрнай для карнавалаў на Захадзе, але значна ў меншай ступені. Гэта відавочна са зместу купальскіх песень з матывамі кахання і шлюбу, у якіх вобраз дзяўчыны надзяляецца шчырасцю пачуццяў, рысамі высакароднасці і добразычлівасці. Высокай маральнай чысцінёй характарызуецца адносіны хлопца і дзяўчыны ў песнях сямейна-бытавой тэматыкі.

Багаццем матываў характарызуецца жніўныя песні, якія многімі фалькларыстамі адносяцца да песень працы. Магічнае значэнне надавалася зажынкам. Ва ўласна жніўных песнях выразна адлюстраваліся сацыяльныя матывы. Жняя звярталася да сонца, прыродных стыхій і прасіла спагадаць ёй у цяжкай працы. Яркім прыкладам з'яўляюцца песні ў форме дыялогу паміж жняёй і сонцам, якое паўстае ў выглядзе спагадлівага боства. Міфалагізаванай істотай паўстае ў некаторых жніўных песнях вецер.

У жніўных песнях праўдзіва адлюстраваліся ўсе цяжкасці працы жнеек, адносіны ў сям'і, часцей за ўсё паміж нявесткай і свякрухай. З глыбокім псіхалагізмам раскрываецца духоўны свет жанчыны, горкая доля ўдавы, сіраты.

Але галоўнай тэмай песень жніва была праца.

Дажынкавыя песні адрозніваліся ўзнёсласцю настрою жанчын, адлюстраваннем радасці ў сувязі з заканчэннем працы. У многіх з іх велічаўся гаспадар нівы, пан, пані, ад якіх жнеі чакалі добрага пачастунку. Дажынкi адбываліся ў адпаведнасці з традыцыйным рытуалам і заканчваліся «завіваннем барады», сплятаннем вянка з жыта і кветак. Песні, якімі суправаджалася «завіванне барады» (абвязванне нязжатых каласоў), мелі магічнае значэнне – забяспечыць урадлівасць поля. А. Патабня і Д. Зяленін лічылі, што ў гэтым абрадзе адлюстраваліся міфалагічныя ўяўленні аб духах нівы, увасобленых у пладавітых казлападобных істотах.

Беларускі земляробчы каляндар завяршаецца восеньскім цыклам, у якім добра захавалася традыцыйная паэзія. Восеньскія песні – таксама спецыфічная беларуская з’ява ў славянскім фальклоры, мала даследаваная. Вылучаюцца песні ярынныя, ільняныя, песні, якія спяваліся пры зборы грыбоў і ягад, уласна восеньскія. Тэматыка гэтых песень набліжаецца да пазаабрадавых. Пераважалі тэмы кахання і шлюбу, будучага замужжа, сямейных адносін. Гэта датычыцца і тых песень, якімі суправаджалася ўборка лёну, канпель, бульбы, збор грыбоў і ягад. Песні, якія адлюстравалі ўборку ўраджаю восеньскай пары, мелі тую ж функцыянальнасць, што і каляндарна-абрадавая паэзія іншых цыклаў.

#### Літаратура:

1. Валачобныя песні / склад. Г. А. Барташэвіч, Л. М. Салавей, В. І. Ялатаў. Мінск, 1980.
2. Земляробчы каляндар: Абрады і звычаі / уклад. А. І. Гурскі, А. С. Ліс. Мінск, 1990.
3. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад. А. С. Ліс. Мінск, 1992.

**Алфёрава А. Г. (Мінск)**

### **РЫТМІКА ПРАСТОРЫ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ КАЛЯДНЫХ ПЕСНЯХ**

Прастора ў фальклорных творах, у адрозненне ад філасофскай катэгорыі, мае адметныя рысы народнага светапогляду. Яны вынікаюць у першую чаргу з асаблівасцей навакольным ландшафтаў. Як слушна заўважыў Ю. М. Лотман, «паняцце геаграфічнай прасторы належыць да адной з форм прасторавага свету ў свядомасці чалавека. Узнікнуўшы ў пэўных гістарычных умовах, яна атрымлівае розныя абрысы ў залежнасці ад характару агульных мадэлей свету, часткай якіх ён з’яўляецца» [5, с. 297]. Пры гэтым сэнсавае напаўненне прасторы суадносіцца не толькі з асаблівасцямі пэўнай культурна-гістарычнай

эпохі, але і (у дачыненні да духоўнай спадчыны) з вызначальнымі характарыстыкамі і функцыянаваннем пэўных жанраў, у тым ліку фальклорных, што выклікае выкарыстанне адпаведных вобразаў і паэтыкі.

У. Я. Проп сцвярджаў: «Спецыфіка жанру заключаецца ў тым, якая рэчаіснасць у ім адлюстравана, якімі сродкамі гэтая рэчаіснасць выяўлена, якая ацэнка яе, якія адносіны да яе і як гэтыя адносіны выражаны» [9, с. 36]. Такой спецыфікай валодае і прастора ўсходнеславянскіх калядных песень. Р. М. Кавалёва адзначыла: «Мастацкі свет абрадавай паэзіі абапіраецца на канцэпты аб'ектыўнага свету, але мае іншую структуру. У самым агульным плане яго можна ахарактарызаваць як свет, заснаваны на спецыфічным спляценні прыродных і культурных кампанентаў» [4, с. 94]. У цэлым рытміка гэтай прасторы, якую Б. С. Мейлах разумее «як чаргаванне ў часе пэўных адзінак, як размяшчэнне і паслядоўнасць прасторавых форм» [6, с. 4], выглядае наступным чынам: прыроднае наваколле (абмежаванае сцяной лесу, бору, полем), паселішча (сяло, вёска), вуліца, у межах якой размешчаны гаспадарчы двор, карчма, царква. У адносінах супадпарадкавання з дадзенай прасторай знаходзіцца горад або (у некаторых варыянтах) некалькі гарадоў. Усе гэтыя элементы не супрацьпастаўляліся, наадварот, яны як бы злучаліся ў адно непарыўнае і непадзельнае адзінства.

Рух каляднікаў (або самой Каляды як персаніфікаванага персанажа) адбываецца ў напрамку злучэння адзначаных прастор. Спачатку яны з'яўляюцца ў сяле. Пры гэтым у адной з беларускіх калядак паступова знікаюць дарункі, а пасля і сама Каляда:

*Пашла каляда калядуючы,  
За ёй дзеўкі жабруючы.  
Адна просіць, другая носіць.  
Пакінь прасіць, цяжка насіць.  
Перайшла сяльцо – дастала яйцо.  
Перайшла другое – згубіла і тое,  
Перайшла трэцяе – згінула сама,  
От і каляда! [3, № 142].*

Часам пазначаецца канкрэтнае сяло: «*Вот знайшли бога у Лужскам сяле, / Ў пана Сцяпана за сталом сядзіць*» [3, № 276; запісана ў вёсцы Лугі Лунінецкага раёна Брэсцкай вобласці]; «*Через наше село, через Курозвани, / Котився ридван малый, невеличкий*» [10, с. 130]. У рускай калядцы паселішча нібы належыць таму «багатаму» гаспадару, да якога на двор ідуць каляднікі: «*Против широка двора, / Господинова села / Разливалася Дунай*» [8, № 18]. Магчыма, у прыведзеным прыкладзе двор і паселішча тоесныя і ізаморфныя адно аднаму паняцці. Такім чынам, усё сяло нібы складаецца з таго адзінага навастанованага двара, які пазначае аснову гарманізаванага свету. У адным з варыянтаў беларускіх песень замест сяла сустракаецца вобраз вёскі («дзярэўні»): «*Ишла каляда калядуючы, / Коляда, калядзіца. / Ишла дзярэўняй да й жабруючы*» [3, № 131].



Далей каляднікі або сам персанаж Каляда з'яўляюцца на вясковай вуліцы, якая часцей за ўсё мае сталы эпітэт «шырокая» як сведчанне пра размах калядных гулянняў: «*Ішла каляда да па вуліцы, / Каляда, каляда! / Да па вуліцы, па мяцеліцы. / Прышла каляда на цясовы двор*» [3, № 196]; «*Дожддай Рожства, / Коляда пришла! / Коляда свята! / Коляда свята! / Как пошла коляда / По улице гулять*» [8, № 22].

У далейшым удзельнікі гулянняў, якія, па сведчанні Л. М. Вінаградавай, успрымаліся прадстаўнікамі іншага свету, мелі сувязь з душамі продкаў [2, с. 8], прыходзяць на двор, часам пытаюцца, дзе ён, пры гэтым атрыбуты патрэбнага двара «багаты», «чысты», «мецены», «новы», «шырокі», што ў кантэксте калядных песень пазначае сінонімы з аднолькавым значэннем упарадкаванасці, ладу, гармоніі: «*Ішла каляда ўпярод ражства, / Пыталася, дзе багаты двор*» [3, № 157]; «*Хадзіла-блудзіла семсот малайцоў, / Святы вечар. / Семсот малайцоў да й каляднічкаў. / Прыблудзіліся к новаму двару*» [3, № 220].

Дастатковая колькасць даследаванняў прысвечана аналізу вобраза гаспадарскага двара, які малюецца аднолькава багата ў беларускіх і рускіх калядных песнях: «*Пыталася, дзе багаты двор. / [Багаты двор] ды жалезны тын? / Вароцікі ўсе цясовыя, / Падваротніца палажоня, / Зашчэпачка – рыб'я костачка*» [3, № 157]; «*Гаспадарскі двор / На сямі стаўбах (вярстах), / На васьмі стаўбах, / Стаўбы тачоныя, / Пазалачоныя*» [3, № 198]; «*А Иванов двор / Ни близко, ни далёко, - / Ни близко ни далёко – / На семи столбах; / Вокруг этого двора / Тын серебряный стоит; / Вокруг этого тына / Всё шелковая трава; / На всякой тынинке / По жемчужинке*» [8, № 6]. Менш падрабязнае апісанне цудоўнага двара сустракаецца ва ўкраінскіх калядных песнях, дзе пазначаюцца толькі асноўныя элементы з адметнымі для іх характарыстыкамі: «*Що й у нашого панотця / Золотіі ворітця, / А за тими ворітьми / Стоять стовпи золоті, / А за тими стовпами / Стоять столы засланиі*» [10, с. 51].

Адпаведна двару малюецца і жыллё на ім: «*На тваём двары да што дзеецца: / Стаіць цяром вышэй харом, / А ў тым цераму да чатыры вакны*» [3, № 196]; «*В высококом новом тереме / Сидит девица-душа / Зинаида Романовна*» [8, № 32]; «*В нашего пана, пана крайника / Писано, ей, писано, / Золотом му терем писано*» [10, с. 88]. У адным з украінскіх варыянтаў незвычайнасць жылля заключаецца ў тым, што яно займае значную прастору: «*Ой чий же то дом / На сто двадцять верстов, / На дванадцять саженой?*» [10, с. 173]. У некаторых калядках на двары гаспадара выбудоўваецца адразу тры церамы, а часам узводзіцца нават і царква, у якой разам з гаспадаром знаходзяцца «празнічкі»: «*А сярод двара стаіць столічак, / А ў тым столічку да тры празнічкі*» [3, № 216]. Царква можа будавацца і ў бары – прасторы, якая ў калядных песнях зусім не варожая ў адносінах да чалавека: «*Ой, ў бару, ў бару вароты гудуць, / Святы вячор! / Ой, там святыя цэркаў будуюць. / Да збудавалі з трыма вярхамі, / З трыма вярхамі, з трыма аканамі: / Одно акенца – ясная сонца, / Другое акенца – свецел месяцу, / Трэцяе акенца – дробен дожджыку*»

[3, № 260]. Будаўнікамі царквы выступаюць самі святыя, што сведчыць пра сакральнасць, зладжанасць прасторы, хісткую мяжу ў час значных каляндарных святаў паміж рэальным і міфалагічным светамі. Ды і сам выгляд царквы незвычайны. Акрамя сакральнай лічбы «тры» ў апісанні яе знешняга выгляду, бачны і язычніцкія элементы: касмічныя аб'екты і прыродныя стыхіі. Царкву могуць будаваць і пчолы – прадстаўнікі вышэйшага, боскага свету, што адыгрывалі значную ролю ў сялянскай гаспадарцы: *«Пчолкі гудуць, / Цэркаў будуюць / Да збудавалі / З трыма вярхамі»* [3, № 308]. У гэтай песні прыродныя аб'екты атаясамліваюцца ўжо з канкрэтнымі асобамі: месяц – з гаспадаром, сонца – з гаспадыняй, а зорачкі – з іх дзецьмі.

Паколькі адной з асноўных функцый пажаданняў калядоўшчыкаў і калядных абходаў было забеспячэнне дабрабыту сям'і ў наступным годзе, ва ўсходнеславянскіх калядных песнях (большая колькасць варыянтаў зафіксавана ў беларускім фальклоры) пазначаліся і гаспадарчыя будынкi, якія таксама маркіраваліся адпаведнымі эпітэтамi: новае гумно, новая (і нават недабудаваная, што паказвае на незакончаны яшчэ працэс стварэння) абора [3, № 266], новая стаенька [3, № 228; 10, с. 78] або нават тры [3, № 280]. Сама Каляда ставіць свайго коніка ў гаспадаровай адрынцы: *«Прыехала каляда на сівым коніку, / Паставіла коніка ў адрынцы, / Сама села на куце ў пярінцы»* [3, № 148]. Як бачна з прыкладу, прадстаўнік іншай рэальнасці не толькі не застаецца ў двары, але і пускаецца ў хату, дзе займае пачэснае месца – на покуці. У адным з варыянтаў рускіх калядак дадзены персаніфікаваны персанаж, верагодна, асвоіўшыся ў новай прасторы, нават завіхаецца па гаспадарцы: *«Коляда шла по дорожке, / Коляда нашла топоришко, / Коляда срубила дубишко, / Коляда дров нарубила, / Коляда баню истопила, / Коляда каши наварила, / Коляда детей накормила / И спать положила, / Одеждой накрыла. / Дети встали, / По копейке ей дали!»* [8, № 90].

Акрамя прасторы двара, у калядных песнях згадваюцца і грамадскія пабудовы, напрыклад карчма, дзе тыя, хто святкуе, атаясамліваюцца з самім святам: *«А калядачкі, нашы нежачкі / Патапталі ў карчму сцежачкі, / І карчомныя, і царкоўныя»* [3, № 163]; *«Да золотую гривну мы в кабак снесем, / Да мы в кабак снесем, да на вине пропьем»* [8, № 49].

Даволі часта ва ўсходнеславянскіх калядных песнях сустракаецца і такі элемент прасторы, як горад. Пры гэтым часцей за ўсё будзе пазначацца яго назва, што і служыць у некаторых выпадках лакалізацыяй пэўных песень. Так, у беларускіх калядак часцей за ўсё сустракаюцца наступныя назвы: Магілёў, Брэст, Тураў, Лоеў, Віль-места [3, № 684], Кіеў, Чарнігаў, Масква, Піцер-горад [3, № 206, 207], у некаторых варыянтах назвы краін або рэгіёнаў – Украіна, Сібір; у рускіх гэта Масква, Ноўгарад, Усць-Цыльма [8, № 55], горад Архангельскі [8, № 57]; ва ўкраінцаў – Кіеў, Львоў, Палтава, Ніжын, Казялец, Міргарад, Масква, Тураў, рэгіён Угоршчына, краіны Літва, Украіна. У горад едзе гаспадар каб судзіць там суды, гандляваць на кірмашы, служыць цару. Пры гэтым ён заўсёды вяртаецца з горада з падарункамі і набыткамі. Тры гарады

мога закупаць і «разумная» гаспадыня: *«Ай, у пана ў Івана / бог даў вумную жану, / Вумную жану да й ў яго даму. / Закупіла да тры гарады: / Першы горад – з панамі, / Другі горад – з купцамі, / Трэці горад – з мужыкамі»* [3, № 282; 8, № 61; 10, с. 129]. У адной з рускіх калядак двор знаходзіцца не ў цэнтры паселішча, а непасрэдна ў цэнтры Масквы: *«Мы іскалі, мы іскалі / Алексеев дом, / Мы нашли его двор / Среди Москвы. / Среди Москвы / Ворота красны»* [8, № 11].

Найбольш пашыраны ў калядаках вобраз Дуная, які асабліва часта сустракаецца ў песнях з матывам пошуку згубленага дзявочага вянка. Пры гэтым асноўны эпітэт да гэтага гідроніма – «ціхі», ва ўкраінскіх песнях – «глыбокі» [10, с. 172]. У рускім варыянце з замілаваннем падаецца падрабязнае апісанне ракі: *«Разливалась Дунай / Да речка быстренькая, / Что со тихими с глубокими / Со заводями, / Что со крутыми, со красными / Со бережками»* [8, № 18].

Апісанне прыроды і ландшафту – неад’емная частка ўсходнеславянскіх песень як абрадавага, так і пазаабрадавага цыклу. Як слухна заўважыў А. І. Лакотка, «інтуітыўнае разуменне чалавекам прыроды не дазваляла яму парушаць яе гармонію, падказвала найбольш правільныя месцы для грамадскіх, жылых і гаспадарчых будынкаў. Так фарміраваліся унікальныя прыродна-архітэктурныя ансамблі» [1, с. 362]. У навакольнай прасторы з’яўляюцца прадстаўнікі і рэальнага, і міфалагічнага светаў. Так, у беларускіх калядных песнях па лесе і садзе ідзе гуляць каза як адзін з абавязковых удзельнікаў калядных урачыстасцей: *«Ой, ну, ну, каза, / Ой, ну, ну, шэра! / Паварачайся... / Ой, пашла каза / У цёмныя лясы, / У вішнёвыя сады»* [3, № 578].

Гаспадару перш за ўсё трэба думаць пра будучы ўраджай, таму каляднікі заклікаюць яго паглядзець на сваё поле: *«Пане гаспадару, адчыні аконца, / Адчыні аконца, глянь у роўна польца»* [7, № 26]; пры пажаданнях застаюцца нязменнымі дзве галоўныя рэчы: *«Дай яму, божа, дай / Шчасце у полі, / Здароўя у дому»* [7, № 19]. У некаторых калядаках як месца дзеяння згадваецца лес, бор, дуброва, пушча. Так, лесам-борам вяртаецца дадому гаспадар: *«Ці ёсць пан гаспадар дома? / Коляда! / Ці ён у дарожцы ў часовай? / Туды ехаў сінім морам, / Адтуль ехаў лесам-борам»* [3, № 211]. У бары, як адзначалася вышэй, будуецца царква і вядуць раі пчолы [7, № 12]. У рускіх калядаках у бары робіцца мост, па якім павінен праехаць аўсень і Новы год: *«Ай, во боре, боре / Стояла там сосна / Зелена, кудрява. Ой овсень, ой овсень! / Ехали бояре, / Сосну срубили... / Мосточек мостили, / Сукном устидали, / Гвоздьми убивали... / Кому ж, кому ехать / По тому мосточку? / Ехать там овсеню / Да Новому году!»* [8, № 2]. Калі ў беларускіх песнях вызначальны эпітэт пры характарыстыцы бору – паэтычны «шчыры», то ў рускіх калядаках гэта «сырой бор».

Такім чынам, пры аналізе рытмікі прасторы беларускіх, рускіх і ўкраінскіх калядных песень бачыцца канцэнтрычная сістэма агульных і лакальных прастор. Да першых адносяцца вобразы прыроды, прасторы сяла і

вуліцы, да другіх – прасторы двара, царквы, карчмы. Гэтая гарманізаваная прастора сельскага асяроддзя мае некаторыя суадносіны з асяроддзем горада. У той жа час пры разглядзе складнікаў гэтай прасторы, іх паэтычным увасабленні ў тэкстах становіцца відавочным, што найбольш поўна ўсе адзначаныя элементы і згарманізаваныя і паслядоўныя адносіны паміж імі прадстаўлены ў беларускім фальклору. У рускіх песнях калядоўшчыкі з’яўляюцца з-за лесу, праходзяць праз сяло і апынаюцца ў двары гаспадара, які, аднак, не мае дэталёвага апісання, асабліва ў плане вызначэння гаспадарчых пабудов. Ва ўкраінскіх калядках, якія датычацца толькі ўзвелічэнняў гаспадару, гаспадыні, хлопцу, дзяўчыне, увогуле не назіраецца такой распрацаванасці элементаў прасторы. Усё зводзіцца да канстатацыі багацця і шырыні гаспадарскага двара, а таксама да больш дэталёвага апісання непасрэдна жылых будынкаў і іх інтэр’еру.

### Літаратура

1. Архітэктура Беларусі: нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславянскім і еўрапейскім кантэксце: у 4 т. Т. 4. Кн. 1. Беларускае народнае дойлідства / А. І. Лакотка; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск, 2008.
2. Виноградова Л. Н. Зимняя календарная поэзія заходніх і ўсходніх славян: генезіс і тыпалогія калядавання. М., 1982.
3. Зімовыя песні / уклад., сістэматызацыя тэкстаў, уст. арт. і камент. А. І. Гурскага. Мінск, 1975.
4. Кавалёва Р. М. Абрывы рытуальна-магічнай сферы беларускага фальклору: зб. арт. Мінск, 2005.
5. Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2004.
6. Мейлах Б. С. Проблемы ритма, пространства и времени в комплексном изучении творчества // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 3 – 10.
7. Паэзія беларускага земляробчага календара / уклад., сістэм. тэкстаў, уступ. арт. і камент. А. С. Ліса. Мінск, 1992.
8. Поэзия крестьянских праздников / вступ. статья, сост., подг. текста и примечания И. И. Земцовского. Л., 1970.
9. Пропп В. Я. Фольклор и действительность. М., 1976.
10. Українська народна творчість. Колядки та щедрівки / упорядк., передмова і примітки О. І. Дея. Київ, 1965.

## АБРАДАВАЯ ГАРМОНІЯ ДЫНАМІКІ І СТАТЫКІ Ў ЗМЯСТОЎНАЙ СТРУКТУРЫ ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІХ КАЛЯНДАРНЫХ ПЕСЕНЬ

Гаворачы аб народнай паэзіі, В. П. Бялінскі і М. Г. Чарнышэўскі суладна адзначалі аднастайнасць зместу і манатоннасць формы. На наш погляд, іх думка, нават у дачыненні пазаабрадавай паэзіі, занадта катэгарычная. Народная паэзія аднастайная роўна настолькі, наколькі аднастайныя ў тэмах і спосабах выражэння літаратурныя творы класіцызму, рамантызму, рэалізму, мадэрнізму і іншых «ізмаў». Ёсць традыцыя і тыпалогія. Народ інтуітыўна вынайшаў універсальныя мастацкія сродкі і прытрымліваўся іх больш-менш пастаянна. М. Г. Чарнышэўскі аддаваў належнае майстэрству фальклорных аўтараў: «Аб чым гаворыць народная паэзія, гаворыць яна надзвычай па-мастацку» [4, с. 46]. Ён выказаў таксама думку наконт парадаксальнага няспыннага ўздзеяння гэтай, як сцвярджалася, беднай і аднастайнай паэзіі на розум і пачуцці цывілізаванага чалавека: «... не задавальняючыся ёю, мы не можам спачуваць ёй заўсёды, не заслухоўвацца часта да захаплення цудоўных, свежых, энергічных матываў яе» [4, с. 47].

Дык у чым сакрэт сталага эстэтычнага ўздзеяння народнай песні на чалавека? Мяркуем, што сакрэтаў шмат. І другое пытанне: ці здольна алгебра растлумачыць гармонію фальклорнага твору? І ў чым палягае гармонія?

На наш погляд, адказ на гэтае і іншыя пытанні трэба шукаць у паэтыцы самых ранніх песень – каляндарна-абрадавых, у якіх выпрацоўваліся мадэлі сінтаксічна-кампазіцыйнай чароўнасці тэксту.

Адна з мадэлей, якая дазваляе зразумець тайну своеасаблівай суразмернасці і каляндарных песень, сакрэт іх унікальнай універсальнасці і прывабнасці для кожнага, «хто любіць свой народ» [4, с. 47] – мадэль своеасаблівай гарманізацыі тэксту па лініі дасканалага, сэнсава апраўданага і псіхалагічна абумоўленага спалучэння дынамічных і статычных частак, што пазбаўляе тэкст манатоннасці, прымушае ўнутраны зрок то рухацца, то спыняцца, каб больш уважліва ўглядзецца ў мастацкую дэталю, важную для перадачы рытуальнага зместу абраду. Возьмем для прыкладу купальскую песню з пачатковым матывам пошукаў коней, які перапыняецца іх статычнымі апісаннямі, але ў гэтай статыцы ёсць унутраная дынаміка сэнсавага ўзмацнення дэталей. Яна пераключае бытавыя каардынаты на міфалагічныя, у якіх любая бытавая падзея ўсяго толькі абалонка галоўнай для Купалля цвёрдай рытуальнай структуры – панавання:

*Каліна, а па ельнічку, па бярэзнічку, каліна.*

*Каліна, канюшкі свішчуць, конікаў ішчуць, каліна.*

*Каліна, а згубіліся тры конікі, каліна.*

*Каліна, адзін конік – сівы-буланы, каліна.*

*Каліна, другі конік – звёздачка ў ілбе, каліна.*

*Каліна, трэці конік – залата грыўка, каліна.*

Далей пазначаецца, чые гэтыя коні і навошта яны патрэбныя – каб ехаць да дзевачак. Песня завяршаецца моцным дынамічным акордам:

*Каліна, сівы-буланы – да Галечкі, каліна.*

*Каліна, звёздачка ў ілбе – да Манечкі, каліна.*

*Каліна, залата грыўка – да Валечкі, каліна.* [2, с. 166].

Схема дадзенай песні наступная: Д1 + С1 (з унутранай дынамікай) + Д2 (з унутранай статыкай) [\*1].

Назапашванне статычна-дынамічных структур у сферы міфарытуальнай паэзіі, іх стабілізацыя і мадэрнізацыя адбываліся згодна з логікай абраду. Так, адзначаная мадэль пры захаванні структуры будзе выкарыстана з мэтай супрацьпастаўлення ідэальнага і заганнага:

*На нашай вуліцы тры ўроды ўрадзіліся:*

*Першая ўрода – бабовае пуза,*

*Другая ўрода – вязовыя ногі,*

*Трэцяя ўрода – шаўковыя кудры.*

*А ў нашага Іванькі бабовае пуза,*

*А ў нашага Рыгоркі вязавыя ногі,*

*А ў нашага Петрачка шаўковыя кудры.*

*Бабовае пуза куры раздзяўбалі,*

*Вязовыя ногі козы абглыдалі,*

*Шаўковыя кудры дзеўкі расчасалі.* [2, с. 169]

Калі ў папярэдняй структуры ў аднолькава моцнай пазіцыі знаходзяцца ўсе тры элементы трох блокаў (коні, хлопцы, дзеўкі), то тут – толькі трэці (і апошні). Мадэль будзе запазычана карагодна-гульнявымі баладамі квазісюжэтнага тыпу, у якіх патрэбнае дзеянне выконвае апошні персанаж або яму аддаецца перавага перад іншымі. Пры апоры на яе казка вынайдзе ўжо іншы прыём. Моцная пазіцыя да пары да часу вуаліруецца, але ў рэшце рэшт перамога застаецца на баку малодшага члена сям'і, трэцяга (другога) сына – дурня. Магчыма, вось гэты спецыфічны эфект звышрытму, уласцівы статычна-дынамічным мадэлям, і надае народным песням тыя чары, якія слухачамі адчуваюцца, але не асэнсоўваюцца. Механізмы структурыравання тэкстаў па катэгорыі статычнае/дынамічнае ўніверсальныя. Гарманізацыя статыкі і дынамікі стварае для кожнай часткі спрыяльны эстэтычны фон, а разам – тое глыбіннае адзінства, якое можна назваць драматычнай структурай, рухам, які разбурае любую манатоннасць, забяспечвае эстэтычнае задавальненне і функцыянаванне сістэмы ў цэлым.

Калі архаічная па сваім характары культура, якой з'яўляецца каляндарная абраднасць, нараджае ўвасабляючы яе тэкст, яна, як правіла, накладвае яго на статычна-дынамічную структуру або на статычную і дынамічную паасобку. Аднак які б кантэкст мы не ўзялі – вузкі (песня) ці шырокі (тэматычная група твораў), – бачна, што дынамічны імпульс амаль заўсёды ўпаўнаважваецца статыкай выніку, з'яўлення, існавання. Параўнаем:

*«ехалі калядкі»* [5, с. 12] – *«прыехала калядка»* [5, с. 12];

*«хадзі, хадзі, яшчар»* [5, с. 51] – *«сядзі, сядзі, яшчар»* [5, с. 52];

*«масленіца... ўсё на коніках раз'язджае»* [5, с. 56] –

«у нас сягоння масленіца» [5, с. 55];  
«вясна красна наступае» [5, с. 70] – «а ўжэ вясна» [5, с. 70];  
«ходзіць русалка па вуліцы» [5, с. 126] – «на граной нядзелі русалкі сядзелі» [5, с. 128];  
«ішла купалка сялом, сялом» [5, с. 135] – «а сягоння ў нас купалле» [5, с. 137];  
«а ў нас сёння зажыначкі» [5, с. 199] – «а ўсё поле зваявалі» [5, с. 268], «жыта пажалі» [5, с. 275].

Адсюль вынікае, што аналіз паэтыкі каляндарна-абрадавых песень павінен быць канцэптуальным, скіраваным не проста і не толькі на адзначэнне мастацкіх сродкаў, а на эстэтычны аб'ект, г. зн., на «ўвсоблены... ў творы свет, успрыняты як сістэма каштоўнасцей [6, с. 50]. Скажам, для валачобных песень вышэйшай каштоўнасцю з'яўляецца цыклічны час, прадстаўлены перапляценнем прыроднага і сацыяльна-гаспадарчага. Для іх паэтыкі характарны персаніфікаваны падыход да перадачы ідэі часавага руху. Кожная дыскрэтная кропка часавага кола пазначана праз імя хрысціянскай асобы, спалучанае з атрыбутыўным дзеяннем, таму ствараецца ўражанне, што папярэдняе дзеянне прыцягваецца да наступнай кропкі, тым самым забяспечваючы кантынуальнасць часу:

*...А после таго – святая троіца,  
Святая троіца жыта раўнуець.  
А после таго – святы дзевятнік,  
Святы дзевятнік гнаі вывозіць.  
А после таго – святы Іван,  
Святы Іван – жыта красуець... [5, с. 93].*

Час паўстае як ланцуг статычнага (імя) і дынамічнага (працяглае дзеянне асобы). Тып часу, які вымалёўваецца, мае правобразам той, знакі якогараскіданы па песнях каляндарнага цыкла, але ў валачобных песнях ён гранічна скандэнсаваны, канцэнтруючыся на асобах, праз якіх аднаўляецца свет.

Добра ўпарадкаваны мастацкі свет каляндарна-абрадавых песень – кангламерат суб'ектна-суб'ектных і суб'ектна-аб'ектных дачыненняў. Магчыма, яго найбольш рэlevantная рыса – сінтаксіс падзей і статыка стану ў іх сэнсавай абумоўленасці.

Напрыклад, для юраўскіх песень значным з'яўляецца наяўнасць статычнай зямлі і дынамічнай пары – Юр'я і яго маці. Зямля застаецца пасіўным аб'ектам уздзеяння, Юр'я павінен адамкнуць яе залатымі ключамі і вызваліць расу. Маці (актыўны суб'ект) кліча Юр'я (пакуль пасіўны суб'ект): вазьмі ключы, адамкні зямлю – і тут мяркуецца пераход Юр'я да дзеяння. Рытміка статычнага і дынамічнага ў творах – гэта рытміка гарманізацыі навакольнага асяроддзя, бо каляндарны абрад – той своеасаблівы крэатыўны акт, калі праз абрадавыя спевы набывае мастацкае выражэнне рытуальная парадыгма належнага светапарадку. Для яе ўвасаблення якраз і неабходны гэтыя пералівы статычнага і дынамічнага. Вось калядоўшчыкам адказваюць, што гаспадара няма дома. Здаецца, можна паставіць кропку, але не – і далей пачынае рухацца хваля ад статычнага «няма ў доме» да дынамічнага «паехаў на поле паляваці, паляваці, жыта аглядаці» (Д1), а ад яго да статычнага апісання

«усіх жыта адраное, у нашага гаспадара – найлепшае» (С1), якое ўзмацняецца наступнай унутрана дынамічнай часткай – «у адзін бачок пахілілася, а ў даліне ў трубы павілося».

Адпаведны жыту жнейкі маладзенькія з сярпачкамі залаценькімі, конікі варанья з падкоўкамі залатымі. І адразу рухомы малюнак: «Жыта вязуць, коні іржуць». Наступнае магічнае пажаданне – як згорнутая спружына: «Дай жа, божа, пане гаспадару на полі капамі...у таку ўмалотам...у млыне з прымолам, у дзяжы з падходам, а ў печы з падростам» [5, с. 20].

Выразнасць гэтай дасканалай у сваёй прастаце каляднай песні грунтуецца перш за ўсё на прыналежнасці да абрадавай традыцыі і такой функцыянальнай завершанасці частак, што ў прынцыпе кожная з іх, статычная або дынамічная, у аднолькавай ступені апелное да цэлага – ідэлічнага хранатопу, а рытміка пераўтварэння звычайнага ў ідэальнае выконвае не проста структурна-змястоўную, але і сэнсаўтваральную ролю. Такім чынам у песні выяўляюцца тыя «рысы гармоніі», пагоджанасці, ідэйнай і маральнай упарадкаванасці і, можа быць, нават «вытанчанасці», якія, згодна з думкай А. Ф. Лосева, характэрныя для класічных формаў мастацтва [3, с. 143].

Традыцыйны мастацкі тэкст, як заўважыў Польш Зюмтор, «мае высокую ступень прадказальнасці, але ніколі не прадказальны да канца» [1, с. 81]. І яшчэ «эфект тым мацней, чым больш складаныя і распрацаваныя элементы традыцыі ў ім выкарыстаны: часам сугестыўнае багацце тэксту (пры яго лексічнай і сінтаксічнай беднасці) такое, што сучасны непасвячоны чытач не ўбачыць у ім нічога, акрамя знешняй банальнасці і аднастайнасці» [1, с. 80]. Сапраўды, уся каляндарная паэзія ўяўляе сабой варыянты і мадуляцыі ідэальна-ідэлічнага. Тэксты твораў толькі знешне суаднесены са звычайнай прасторай і з тым прыватным часам існавання асобнага чалавека – выканаўцы абраду, адрасата спеваў або песеннага персанажа.

Песні не былі люстэркам жыцця, колькі б прыкмет яго праламлення мы ні знаходзілі ў іх. Нават праз бытавы код яны неслі моцны зарад рытуальнасці, далёкай ад звычайнага. Пры гэтым статычнае і дынамічнае падпарадкоўваліся правілам, уласцівым дадзенаму тыпу твораў. Зразумела, што суб'ект або аб'ект адначасова можа знаходзіцца ў адным стане – статыкі ці дынамікі. Выканаўцы абраду – рэальны калектыўны суб'ект і адначасова бытавое мноства. У межах абраду іх рух – топіка пошуку рэальнага гаспадарскага двара і, адначасова, нейкага аналагічна значнага падвор'я. Дзякуючы сваёй кантынуальнасці, яно знаходзіцца быццам бы ўсюды, у любой частцы прасторы. Падчас правядзення абходнага абраду любая прасторавая кропка ў прынцыпе здольная набываць статус сакральнага полюса, дзе звычайнае, бытавое, прафаннае паўстае як маштабнае, міфалагічнае і таму ідэальнае. Так у творах з'яўляецца канцэпт двара. Спыненне руху калядоўшчыкаў – знак пераходу да апісання надвор'я ў выглядзе па-мастацку згорнутага да яго памераў сусвету з сонцам, месяцам, зоркамі, сінім туманам – жытам, надзвычайным прыплодам жывёлы і г. д.



Матрыцы статычнага і дынамічнага спалучаюць рэальнае і сімвалічнае, звычайнае і містэрыяльнае, дыскрэтнае і кантынуальнае. Калі гаспадар знаходзіцца ў хаце, то статычнасць моменту ўзмацняецца апісаннем яго багатай шубы і трох кубкаў. Калі ён выправіўся аглядаць жыта, то далей з'яўляецца дынамічны акцэнт сустрэчы са святымі, што ідуць з дагледжаннага поля, а потым ён змяняецца на статычны – размову з імі. Прысутнасць боскага пачатку – ва ўсіх сферах зямнога жыцця – таксама перадаецца двума пазначанымі спосабамі: бог як шаноўны госць сядзіць за сталом, трымаючы ў руках тры кубкі з пітвом для кожнага члена гаспадарскай сям'і, пры гэтым унутраны дынамізм матыву дастатковы, каб спыніцца на ім і абыйсціся без матыву перадачы кубкаў, або бог актыўна працуе на полі, ходзіць за плугам, «*жыта родзіць*».

Такім чынам, статычнае і дынамічнае або ўтвараюць у каляндарна-абрадавых песнях яскрава распазнаную прастору, або спалучаюцца ў рытміка-семантычную сінтагму. Пры гэтым дынамічны мастацкі вобраз ідэальнага, адпаведнага трансцэндэнтнаму ў анталагічным аспекце і сакральнаму ў аксіялагічным, прасцей кажучы, боскаму ўзору дасканаласці і заўсёднага існавання ў процівагу дыскрэтна-энтрапійнаму зямному, якое мае патрэбу ў магічным перастварэнні шляхам суаднясення з узорами згодна з яго мадэллю, дапаўняецца статычнымі малюнкамі, роднаснымі партрэтамі. Толькі тут працэс гледжання задаецца рухам слова, адсюль адносна характар статыкі. Пытанне, якое патрабуе далейшага вывучэння, – тыпалогія матрыц статычнага/дынамічнага ў межах каляндарна-абрадавай паэзіі і асобных груп песень, звязаных з рытуальным зместам таго ці іншага магічнага абраду, вылучэнне, апісанне і аналіз канстантных каардынат іх мастацкага свету, які рэальна ўяўляе сабой перапляценне статычнага і дынамічнага, поўнае параходаў і ўзаемапераходаў яркіх кантрастаў і мастацкай суразмернасці.

#### Літаратура

1. Зюмтор П. Опыт построения средневековой поэтики. СПб., 2003.
2. Купальскія і пятроўскія песні / уклад. А. С. Ліса, С. Т. Асташэвіч, Г. В. Таўлай; рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 1985.
3. Лосев А. Ф. Хтоническая ритмика аффективных структур в «Энеиде» Вергилия // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
4. Минц С. И., Померанцева Э. В. Русская фольклористика: хрестоматия. М., 1971.
5. Песні народных свят і абрадаў / уклад. і рэд. Н. С. Гілевіча. Мінск, 1974.
6. Тамарченко Н. Д. Теоретическая поэтика: введение в курс. М., 2006.

#### Каментарыі:

- \*1. Д – дынаміка, С – статыка.

## РОЛЬ КОНЦЕПТА ЧУДА В ДИАЛОГЕ «ДВУХ КУЛЬТУР»

Понятие «чудо» традиционно не считается основным литературоведческим термином, в большей степени это категория философии. Однако если обратиться к диахронному срезу, то легко обнаружить, что идея чуда существовала всегда и занимала определенное место во всякой культурной традиции и мировоззренческой системе. Так, концепт чуда принадлежит к числу важнейших концептов церковной культуры, а также значим для такого сложного по происхождению мировоззренческого комплекса, как народная религия, и в целом для фольклора. Однако не следует проецировать наполнение христианского концепта на устную народную традицию. Чудо оказывается многогранным феноменом, распознать которое иногда бывает весьма сложно из-за того, что различные свойства чуда не всегда присутствуют в каком-либо явлении, которое представляется чудесным. Исходя из этого, можно отметить роль чуда в диалоге «двух культур» – языческой и философско-христианской.

В связи с этим нами видится возможность проанализировать представления о чуде в народном и сакральном дискурсах на материале сказаний о чудотворных иконах Божией Матери – с одной стороны, и текстов быличек – с другой.

Согласно первобытному, языческому представлению, чудо – это событие, нарушающее привычный ход вещей, но вполне посястороннее и могущее быть произвольно вызванным (а не вымоленным) при помощи магической техники. Первоначально чудо – то, чему можно «чудиться», т. е. удивляться.

В теистической концепции чудо рассматривается как победа Божественной воли над природой и «естеством», прорыв из мира сверхъестественного в естественное, из мира благодати в мир природы [8, с. 209]. Чудо – это знак, знамение, одна из форм откровения, а свершителем такого чуда может быть только Бог или, как вариант, Божия Мать, ангелы. Чудо, понятое как «знамение», входит в состав идеи откровения и отделяется непереступаемой гранью от любого необычного природного процесса. Поскольку чудо есть для теизма символическая форма откровения, любое сверхъестественное действие, не несущее такого смысла, должно быть понято как пустое лже-чудо.

В фольклоре слово чудо может выражать различные смыслы, зачастую не сходные с христианским наполнением данного концепта. В соответствии с особенностями смыслового наполнения в фольклорных текстах слов чудо, чудный, чудимый и т. п. можно выделить следующие трактовки чуда в фольклоре: событие, вызванное воздействием нечистой силы; персонифицированная нечистая сила; необычное происшествие, как правило, считающееся чудом в христианской традиции; объект с феноменальными

природными свойствами; локус, где осуществляются действия магического характера.

Следовательно, в обоих рассматриваемых жанрах чудо – жанровая доминанта, сюжетная необходимость, которая вносит движение и развитие. Однако если в христианском представлении о чуде источником последнего служит действие, событие, то в фольклоре чудо часто опредмечивается, являясь тем, кто или что вызывает общее удивление, восхищение своими качествами. Не случайно чудо лежит в основе многих, выделенных нами функций и композиционных звеньев сказаний о чудотворных иконах Божией Матери. Например, таких как зарождение конфликта как предпосылки чуда; совершение чуда как развязки конфликта; испытание страха от совершения чуда; прославление чуда. Важно помнить, что, по мнению В. Я. Проппа, функция – это действие, важное для дальнейшего развития сюжета, т. е. сюжетно необходимое событие [7]. Кроме того, в самих названиях чудес в сказаниях сосредоточено действие: излучение нетварного света; испускание благоухания; потемнение иконы; явление во сне или видении; несгорание в огне и т. д.

При опредмечивании чудо переводится из акционального регистра в субстанциональный [1, с. 103]. Этот опредмеченный смысл проецируется, например, на предметы или объекты, характеризующиеся феноменальными качествами. Само чудо указывает чаще всего на предмет или существо, обладающее необыкновенными свойствами, или на необыкновенный локус: *«Поддал, помотал веник в пару, хватъ – с него дождь льет, взглянул, а он в сосульках!»* [2]; *«Въ Мегръ, селеніи Лодейнопольскаго утзда, есть озеро, о чудесномъ образованіи котораго простолюдины рассказываютъ слѣдующее»* [3]. Такое опредмечивание объясняется наглядностью и образностью мышления носителей народной культуры, стремящихся освоить иррациональное начало.

В христианской традиции (сказаниях о чудотворных иконах Божией Матери) фундаментальной является оппозиция сакральной/профанной. Наиболее ярко это проявляется при анализе в сказаниях мифологемы мирового древа. В текстах сказаний иконы находят среди ветвей деревьев; упоминаются роща, лес: *«Явление чудотворного образа совершилось следующим образом: однажды пастухи Солтана загнали стада в самую глубь пущи и вдруг увидели в густом лесу сияние <...> Они, присмотревшись, на груше заметили образ Божией Матери...»* [4, с. 4].

Мировое древо – центральная фигура прежде всего «вертикальной» картины и модели мира, связанная с трихотомическим делением на небо, землю и подземный мир. Однако в сказаниях о чудотворных иконах Божией Матери деревья, на которых являются иконы, не предстают как отражение мира в чистом мифологическом восприятии. Следует учитывать, что в христианстве изменяется система ценностей, ведущей и основной становится оппозиция земля/небо, а также связанные с ней противопоставления: материальное/идеальное, телесное/духовное, профанное/сакральное. Троичность мирового

древа заменяется двоичностью; формируется дихотомическая картина мира. Соответственно, в сказаниях обозначается лишь верх, где является икона Божией Матери, и низ, где находятся люди. Именно с верхом связаны такие понятия, как сакральность, чистота, чудо. Итак, в религиозной культуре все, что чудесно, то священо, божественно, другими словами – чудотворно.

В фольклоре чаще всего терминами чудо, чудеса обозначаются случаи столкновения человека с нечеловеческим, бесовским. Такие встречи происходят в особых, страшных местах в особое время (святки, ночь, сумерки), а также в особых случаях: *«Прилетит это к полуночи и над трубой разсыплется»* [2]; *«Гуляли мы как-то вечером часов в одиннадцать»* [3]. Типичными локусами для «нечистых» чудес в фольклоре являются: болото, старая баня, перекресток и т. д. Следует отметить ценностную разметку пространства: данные локусы четко определены в фольклоре (в отличие от локуса христианских чудес) – это чужое, не освоенное человеком пространство. В целом, противопоставление «чистого» и «нечистого» пространства появилось не на христианской почве. В архаических представлениях оно соответствует общему противопоставлению «своего» и «чужого» [1, с. 105]. Таким образом, предоставляется возможность выхода на проблему взаимодействия идей чудесного и чужого. Семантика слов, производных от корня -чуд- (-куд-), связана прежде всего с миром чужого, нечеловеческого, нечистой силой (чудо, причудиться, чудить, чудак, чудеса). Если в христианской традиции явно выступает отождествление чудесного и сакрального, святого, то в фольклоре чаще всего отсутствует ассоциативная связь между чудесным и божественным, представляются чудеса – зрительные наваждения – как виденье «чужой», т. е. ирреальной действительности.

Рассказчики быличек часто переводят увиденное явление в разряд обыденных, объяснимых рациональным образом. Не исключено, что они выбирают такую объяснительную стратегию, чтобы люди не боялись этого места. Так, псевдорациональные объяснения, к которым нередко прибегают рассказчики, необходимы не только потому, что обладают в их глазах большей убедительностью, но и потому, что избавляют от чувства страха перед непонятным. Так перед нами предстает рассказчик-скептик. Кроме того, рассказчик, склонный к рациональным объяснениям явлений и событий, вкладывает в слово «чудо» иронию, поскольку за ним стоит не разделяемое им восприятие мира как неподдающегося абсолютному пониманию. Так проявляется еще одна ипостась рассказчика быличек – рассказчик-ироник. Иное мы наблюдаем в сказаниях о чудотворных иконах Божией Матери, где рассказчик через такие особенности повествования, как: перволичное повествование, т. е. от «я»-рассказчика; постоянное обращение персонажа-рассказчика к слушателю (читателю); апелляции-призывы к читателю создает атмосферу непосредственного общения со слушателем, демонстрируя веру и отсутствие сомнений в божественной природе чуда. В сказаниях невозможно проявление скепсиса и иронии, допускается лишь испытание чувства страха от

свершившегося чуда и благоговейное отношение к самому чуду: «*И увидели все дивное и страшное чудо*» [5, с. 589]; «*И страх охватил всех*» [5 с. 431]; «*Страх и радость объяли всех*» [4, с. 9]; «*И ужаснулись все, видя, что он ожил*» [5, с. 136].

Таким образом, в фольклорных текстах мы наблюдаем нивелирование страха, замену его иронией или скептическим отношением к чуду, а в текстах христианской литературы – усиление одного и того же мотива (испытание чувства страха от явления героев-чудотворцев и Богородицы и испытание страха от совершения чуда). Сам по себе страх Божий – христианская добродетель, благоговейное отношение к воле Господа, боязнь его оскорбить. Однако страх – это не мучение, не терпение, а совершенное чувство, т. к. следствием страха является любовь чистая и искренняя, которая изгоняет боязнь. Из этого следует, что двойная мотивация страха – это усиление пламенной любви человека к Богу.

Для совершения чуда в религиозной традиции необходимо установление контакта человека и Бога, нужно, чтобы завязался диалог (по М. Бахтину, «экзистенциальный диалог»). В таком диалоге собеседники направлены исключительно друг на друга. В данном диалоге, необходимом для совершения чуда, руководит беседой Господь, он первым обращается к человеку (часто при посредничестве Богородицы, ангелов, святых).

В быличках, как правило, контакт устанавливается по модели «договора» (а не по модели «вручения себя во власть» Бога, святого), где отношения строятся на основе принудительности, требовательности и где отсутствуют категории добровольности, свободы, основополагающие для христианства. В быличках центральные категории – благодетельство и чудо – даются не в дар, а в залог.

Итак, чудо от иконы в религиозном дискурсе – это норма, а не исключение, ведь чудо есть следствие единства образа и Первообраза. Отсутствие чудес от иконы указывает или на слабую веру молящегося, или на какие-либо недостатки в исполнении иконы (духовная нечистота иконописца, догматические ошибки). Самый жест исцеления чудом описывается не только как милость, оказанная немногим, но как знак, поданный всем [8, с. 211]. В фольклоре мы наблюдаем противоположную интерпретацию: чудо – это исключение из нормы. Чудо можно представить как свойство ирреального мира, существующего параллельно человеческому обществу. В мир людей чудо может войти там, где кончается освоенное человеком реальное географическое пространство, и при том условии, если перестают действовать традиционные нормы. Чудом также может быть названо необъяснимое с точки зрения рассказчика событие. Чудесное в народной традиции понимается как опыт сверхъестественного, нечеловеческого, непостижимого. Оно не укладывается в рамки обыденного знания и поведения, а потому имеет качества чужого и опасного.

Таким образом, на первый взгляд трактовка чуда в народной традиции расходится с той, что принята в церковной культуре. Однако при глубоком

имманентном анализе текстов обнаруживается, что обе традиции в своей интерпретации чуда имеют примиряющее начало. Это можно проследить при рассмотрении одного из возможных условий проявления чуда – состояния снятого сознания. В христианской традиции достаточное количество чудес свершается во сне. В свою очередь в фольклорной традиции аналогичным изменённым состоянием сознания выступает алкогольное опьянение. И сон, и хмель, по народным представлениям, являются пограничными состояниями, что и делает возможным контакт с божественными силами, в одном случае, и с нечистой силой, в другом. Не случайно в народе состояние опьянения и связанное с этим изменение поведения человека часто объясняют присутствием в нём нечистой силы: «черти в голову заходили», «напился до чертиков» и т. д.

Примиряющим обе традиции моментом является также специфическая примета чуда: совершившееся чудо не проходит бесследно. Его результаты всегда видимы и физически ощутимы, особенно для тех, кто противился этому чуду, пытался его предотвратить или скомпрометировать. Однако если результатом свершившихся чудес в христианстве оказывается прозрение и обращение к вере, то итогом чудес в народной, языческой среде чаще всего являются необычные, непонятные людям и не объяснимые ими явления: *«Неделю хворали, все жаловались на головную боль»* [3]; *«Только кобыла пропала. Ну, я домой пошла. Подхожу к деревне, а лошадь в ограде стоит. Как туда попала, не знаю»* [3].

Кроме того, слово «чудо» в фольклорных текстах часто семиотически нагружено: оно указывает, что оцениваемое им событие/вещь является знаком чего-либо. Аналогично понимается чудесное и в христианском смысле, где чудо – знак Божественной воли и его всемогущества.

В результате сравнительного анализа текстов сказаний и быличек можно отметить, что феномен чуда имеет место как в народном, так и сакральном дискурсе. Более того, диалог двух традиций об интерпретации чуда имеет примиряющее начало. Это можно объяснить тем, что, несмотря на принятие славянами нового вероисповедания – христианства, – не произошло мгновенного искоренения архаических культов и обрядов. В результате в культуре и традициях наших предков наблюдается наложение христианского кода на языческий. Народная вера занимает подчинённое положение, предоставляя церковной культуре господствующую роль. Христианство постепенно вытесняет прежние верования, длительное время сосуществуя с архаикой. В результате происходит своего рода диффузия, взаимопроникновение и взаимообогащение культур – народной и официальной [9, с. 6].

Данный своеобразный диалог между двумя культурами находит отражение и в процессе жанрообразования русской литературы XI – XIII вв. Разными путями, из различных корней возникают произведения, которые стоят особняком от традиционных систем жанров, т. е. вне жанровых традиций, и которые трудно отнести к какому-нибудь одному окончательно сложившемуся

жанру. Новые жанры образуются по большей части на стыке фольклора, религии и литературы [6]. Возможно даже, что зарождение новых жанров происходило в устной форме, а потом уже закреплялось в литературе. Так, сказания о чудотворных иконах Божией Матери, с одной стороны, генетически связаны с мифом и архаическим фольклором, а с другой стороны – относятся к христианскому типу литературы. А концепт чуда является своеобразным медиатором, который обеспечивает диффузию и обогащение языческой и сакральной культур.

### Литература

1. Березович Е. О некоторых аспектах концепта чуда в языковой и фольклорной традиции Русского Севера // Концепт чуда в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2001. С. 95–113.
2. Былички / [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://pravislava.al.ru/>. – Дата доступа: 10.03.2009.
3. Были и былички / [Электронный ресурс]. – 2005. – Режим доступа: <http://faery.elfworld.ru/>. – Дата доступа: 10.03.2009.
4. Древнее сказание о Жировичах и о чудотворном образе Жировицкой Богоматери. Гродно, 1897. С.3–11.
5. Киево-Печерский патерик // Памятники литературы Древней Руси. XII век. М., 1980. С. 412–423. С. 429–431. С. 587–599.
6. Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1967.
7. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998.
8. Словарь символов и знаков /авт.-сост. В. В. Адамчик. М.; Минск, 2006.
9. Синявский А. Иван-дурак: Очерк русской народной веры. М., 2001.

Грыневіч Т. І. (Мінск)

### **ФУНКЦЫ ПРЫСВЯЧЭННЯ Ў ПРАДМОЎНА-ПАСЛЯСЛОЎНЫМ КОМПЛЕКСЕ КІРЫЛІЧНЫХ ВЫДАННЯЎ К. XVI – ПАЧ. XVII СТСТ.**

Беларускія прадмовы, прысвячэнні і пасляслоўі ўзыходзяць да заходнееўрапейскай традыцыі кнігадрукавання і з’яўляюцца адметнай жанравай формай старабеларускага публіцыстычнага пісьменства. Сёння літаратуразнаўцы і гісторыкі культуры прыйшлі да адзінай высновы, што зварот да прадмоўна-пасляслоўнага комплексу XVI – XVII стст. дапамагае даследаванню літаратуры, літаратурнага жыцця, вывучэнню культуры ў цэлым, так як прысвячэнні, прадмовы і пасляслоўі ў максімальна зжатым выглядзе скандэнсавалі ў сабе многія характэрныя рысы мастацтва таго часу, прычым не толькі яго самога, але і спосабаў яго бытавання ў грамадстве [4, с. 101].

Характэрнай рысай старажытнага кнігадрукавання з'яўлялася патрэбнасць у фундатарстве і патранажы. Кнігавыдавецкая справа вымагала пастаяннай матэрыяльнай падтрымкі, па гэтай прычыне аўтар залежаў ад мецэната, павінен быў клапаціцца не толькі пра лёс выдаваемай кнігі, але і вырашыць пытанне, ці з'явіцца наступныя. Мэтам прываблівання новых апекуноў ці замацавання адносін са старым служылі прысвячэнні.

Як правіла, прысвячэнні адрасаваліся буйным магнатам-мецэнатам кнігадрукарскай справы: Радзівілам, Сапегам, Хадкевічам, Саламярэцкім. Такі характар маюць прысвячэнні да «Евангелія толковаго...» (1595 г.), «Книги Служебник ...» (1617 г.) Мамонічаў, абодвух выданняў «Евангелія учителного» (1616 г.), «Нового завета» (1623 г., Вільня), еўінскага «Нового завета» (1641 г.). У іх аўтары ўхваляюць мецэнатаў, расказваюць пра слаўныя справы магнацкага роду, дзякуюць за фінансавую падтрымку, выказваюць надзеі на далейшае «супрацоўніцтва». Так, у прысвячэнні Сімяону Войне, мсціслаўскаму кашталяну і фундатару Віленскай друкарні, Кузьма Мамоніч услаўляе дом Войнаў, дзе «... вера святая кафолическая церкви восточной квітнула и в ней гнездо свое... в святом благочестии сияючи, умножала» [3, с. 43]. Сам Сімон Война, паводле слоў аўтара, трымаецца «... яко дьямент твердый в в□р□ православнои» [3, с. 44]. Мялецій Сматрыцкі ў прысвячэнні да першага выдання «Евангелія учителного», разважаючы пра прыроду дабрачыннасці, даводзіць адрасату, Багдану Саламярэцкаму, што на «... цнот фундамент□ продкове вашей княжеской милости славу справ д□лности заложити обравши, и по сесь день... славне живут» [3, с. 68]. А ў прысвячэнні да другога выдання «Евангелія...» аўтары наогул параўноўваюць князёўну Ганну Хадкевіч з гераіняй старажытнагрэчаскага эпасу Аленай Прыгожай: «второю тых часов Еленою названа быти можешь» [3, с. 73]. Трэба адзначыць, што падобныя параўнанні, гістарычныя і літаратурныя паралелі, пажаданні з'яўляліся даволі традыцыйнымі для тых часоў, а прысвячэнні панегірычнага характару не толькі не малявалі канкрэтную гістарычную асобу, але па прычыне ўмоўнасці і адсутнасці тэндэнцыі да індывідуалізацыі паказвалі ідэалізаваныя вобразы-сімвалы, узоры высокамаральнага хрысціянства і грамадзяніна-патрыёта.

Аднак старажытныя кнігадрукі прысвячаліся не толькі фундатарам. Часта адрасатамі выступалі знакамітыя асобы, сапраўдныя абаронцы веры, чые імёны надавалі твору значнасць, абаранялі кнігу ад крытыкі і знішчэння. У якасці прыкладу можна прывесці прысвячэнне Лаўрэнцію Дравінскаму, абаронцу праваслаўя, які змагаўся за адмену ўніі і апекаваў праваслаўныя брацтвы («Польустав, или Требник...» (1622 г., Вільня), альбо прысвячэнне Іосіфа Палоўкі, адрасаванае праваслаўнаму мітрапаліту Пятру Магіле.

Адной з асноўных рысаў старажытнай літаратуры была дыдактычнасць. Аўтары лічылі сваёй задачай не проста прадставіць твор чытачу, пакінуўшы яго сам-насам з кнігай, але і пашыраць кругагляд чытача, выхоўваць лепшыя маральныя якасці. Асноўнымі сродкамі дасягнення гэтай мэты служылі прадмовы, але ў большасці прысвячэнняў таксама прысутнічаюць элементы



маралізатарства: аўтары змяшчаюць свае разважанні пра ісціную веру, сапраўдную дабрачыннасць, сэнс жыцця, прызначэнне чалавека на зямлі. Яскравым прыкладам можа служыць прысвячэнне Мялеція Сматырыцкага Багдану Саламярэцкаму (1616 г., Еўе), дзе аўтар тлумачыць, што ёсць сапраўдная цнота (дабрачыннасць). Паводле аўтарскага меркавання, сапраўдная цнота немагчымая без служэння Богу: «Хто ся в цнотах кохае, а Бога не знае, цнота, взглядом его, не ест цнота, поневаж в□чна сама будучи, в□чної ему отплаты не чинит, ледве дочасную, и то самому его т□ню...» [3, с. 66], ці «В□ра бов□м вс□х цнот ест оздобою» [3, с. 68]. А чалавек без Бога ў душы і дабрадзеінасці «не ест чело□к, бестія ест, монструм ест, з души разумной и з безразумных справ зложоное, нещасливое живучее, мизерне умирающее, б□дно в□чными часы окрутным мукам подлеглое» [3, с. 66].

У прысвячэнні Яну Агінскаму («Діоптра...», 1612 г.) аўтары разважаюць пра марнасць жыцця і карысць манаства, аскезы. Цела, як зямную абалонку душы, і яго неўтаймаванасць яны параўноўваюць з «живою смертію, чулым альбо смисльным трупом, латво похилым гробом и домовым ... злод□ем, который кгда похл□бит, – ненавидит, а, ненавидечи, в земные дрожчи втручает и до болота прилепляет...» [3, с. 60]. Трэба адзначыць, што ідэй, выказаныя ў гэтым творы, сугучныя разуменню антрапалагічных і гнасеалагічных праблем філасофска-тэалагічным кірункам, прадстаўленым Вішанскім, Капінскім, Капысценскім [2, с. 22]. Дуалізм душы і цела, проціпастаўленне духоўных каштоўнасцей і хуткаплынных матэрыяльных з'яўляліся характэрнымі рысамі светаадчування праваслаўных манахаў, а асаблівасцю сачыненняў к. XVI – пач. XVII стст. быў разгляд уласна тэалагічных праблем у сувязі з сацыяльнымі і гнасеалагічнымі (прысвячэнні да «Книги Нового зав□та» (1611 г.), да «Евангелія учителного...» (1616 г., другое выданне), да «Гистории» (1637 г.).

Акрамя вышэйзгаданых, вельмі папулярнымі ў прысвячэннях былі разважанні пра карысць і каштоўнасць кніг. Лявон Мамоніч, прысвячаючы «Псалмы Давыда...» свайму дзядзьку Лукашу Мамонічу, пісаў пра карысць богаслужбовых кніг, якія, у адрозненне ад усіх астатніх, «не гиблющіе и воистину не тл□ющіе», але «приводящіе в в□чный живот» [3, с. 38]. Аўтары прысвячэння да «Нового зав□та...» (1611 г.) прадставілі богаслужбовую кнігу як неабходны атрибут у справе дасягнення вечнага жыцця. Тут жа змяшчаюцца цікавыя звесткі пра тое, што патрэба ў кнігах сярод людзей расце, выданні хутка раскупляюцца і ўжо адчуваецца іх недахоп, чым і тлумачаць аўтары прычыны свайго выдання. Яшчэ адзін прыклад асветніцкіх ідэй пра самакаштоўнасць кнігі як крыніцы ўсялякіх ведаў можна знайсці ў прысвячэнні Аляксандру Агінскаму («Новый зав□т», 1641 г.). Праводзячы паралелі праз супадзенне імёнаў Аляксандра Македонскага і Аляксандра Агінскага, аўтары згадваюць гісторыю пра атрыманне Македонскім у падарунак скрыні, упрыгожанай золатам і камянямі, але галоўная каштоўнасць якой была не звонку, а змяшчалася ўнутры – кнігі Гамера. Як калісьці Аляксандру

Македонскаму была падаравана гэтая найвыдатнейшая каштоўнасць, так і свой «Новый завѣт» аўтары падносяць Агінскаму: «Заправды, кошовный то был оных вѣков подарок, так великому монарху одданный и оферованный, леч неровно кошовныйшій здасться нам быти, которій ся велможности вашей в той книзѣ Нового завѣта, або рачей Тестаменту, оддает и офѣрует» [3, с. 94 – 95]. Такім чынам, слова і кніга ў традыцыі хрысціянскага светабачання пачынаюць служыць ідэалам народнай асветы [1, с. 35].

Закраналіся ў прысвячэннях і тэмы, непасрэдна не звязаныя з тэкстамі твораў. Тагачаснае супрацьстаянне праваслаўных з католікамі і уніятамі, якое ў к. XVI – пач. XVII стст. ахапіла ўсю краіну і адбілася на ўсіх узроўнях жыцця грамадства, не магло не знайсці свайго выражэння ў прысвячэннях, якія разам з прадмовамі і пасляслоўямі з’яўляліся на той час, па-сутнасці, адзінамі свецкімі жанрамі ў літаратуры. На першае месца ў палеміцы выходзяць пытанні веры і веравызнання. Пачатак гарачым спрэчкам паклалі творы Іпація Пацея «Унія грэкаў з касцёлам Рымскім», Пятра Скаргі «Берасцейскі сабор і яго абарона» і адказы на іх праваслаўных дзеячаў Мялеція Сматрыцкага, Васіля Суражскага, Івана Вішанскага, Кірыла Стаўравецкага і іншых аўтараў, што знайшло адлюстраванне ў шэрагу твораў палемічнай публіцыстыкі. Пераклады богаслужбовых кніг не маглі ў поўнай меры адлюстраваць пазіцыі выдаўцоў, таму ўся палеміка пераносілася на старонкі прысвячэнняў і прадмоў.

У прысвячэнні Лаўрэнцію Дравінскаму («Польустав, или Требник...», 1622 г.) аўтарамі-манахамі вельмі красамоўна апісваецца стан праваслаўнай царквы і яе паствы, сама унія параўнаўваецца з саюзам з Наасам, заключыўшы які хоць і застанешся жывым, але пазбавішся правага вока. Тыя, што прынялі уніяцтва, паводле слоў аўтараў, сталі падобнымі да старажытнагрэчаскіх піратаў, якія ўзялі скарбы, царкву святую разарваўшы, да Лісімаха, які за глыток вады прадаў і ўладу, і славу нябесную. Ушчуваючы адступнікаў ад праваслаўнай веры, выдаўцы пішуць, што іх саміх, «рибок разумных», сеткаю уніі не зловіш, яны не збіраюцца прадацца за бранзалеты і залатыя ланцугі [3, с. 81 – 82].

Асабліва цікавым пры разглядзе твораў палемічнага характару ўяўляецца прысвячэнне Яну Замойскаму («Апокрисис...», 1597 г.). Аўтар ад імя Хрыстафора Філалета (пад якім, мяркуюць даследчыкі, выступаў валынскі пратэстант Марцін Бранеўскі) адрасуе свой твор польскаму дзяржаўнаму дзеячу, католіку, які ў сваёй дзейнасці абапіраўся на езуітаў, Яну Замойскаму. Напісанае нібыта чалавекам праваслаўнага веравызнання, прысвячэнне (па словах аўтара) адрасавана Замойскаму з той нагоды, што ў адным са сваіх выказванняў той выступіў супраць ганення праваслаўных і гвалтоўнага насаджэння уніі. Усяляк ухваляючы магната за гэтыя словы, Філалет называе яго заступнікам і абаронцам грэчаскага веравызнання, прыводзіць за ўзор для іншых. Але, насамрэч, аўтар не хавае, што рашэнне прысвяціць твор Замойскаму было прынята пасля працяглых разважанняў, якім чынам абараніць выданне ад лёсу многіх папярэдніх, «огнем людскои противности ...

пожертых» [3, с. 45]. «В□даючи и то, же предкове вашей милости н□коли греческой рел□и были, в которую над□ю теж под заслоною зацного имени вашей милости, ... яко за н□яким щітом межи люде, здаломи ся пустити тую книжечку», [3, с. 46] – заўважае аўтар.

З праблемай веравызнання ў палемічнай публіцыстыцы вельмі цесна звязана не менш вострая праблема нацыянальнай мовы. Аднымі з першых з заклікам ужываць родную мову і садзейнічаць яе росквіту звярнуліся да маладых княжат Радзівілаў у прысвячэнні да «Катэхізіса» (1562 г.) Сымон Будны, Мацей Кавячынскі і Лаўрэнцій Крышкоўскі: «абы ... княжацские милости не только в чужоземских языц□х кохали, але бы ся тежь ваши княжацские милости и того здавно славного языка словенського розмиловати и оным ся бавити рачили. Слушная бо речь ест, абы ... княжацские милости и того народу язык миловати рачили, в котором давньные предьки и их княжацские милости панов□ отци ... славне преднеишие преложеньства несутъ» [3, с. 25].

У пазнейшых па часе выдання творах голас аўтараў у абарону роднай мовы гучыць яшчэ з большай сілай. Праваслаўныя палемісты ў адказ на папрокі католікаў у другараднасці славянскай мовы імкнуліся даказаць адваротнае. Калі Лявон Мамоніч у прысвячэнні Льву Сапезе спрабуе абгрунтаваць законнасць царкоўных кніг на славянскай мове («Книга Служебник ... », 1617 г.), то Мялецкі Сматрыцкі ў прысвячэнні да «Граматыкі ...» упэўнена свярджае, што «вшелякій пожиток, который колвек перечоных языков (лацінскай і грэчаскай) грамматыкі чинити звыклы, без вонтпеня и славенская в своем языке славенском учинити может» [3, с. 78].

Такім чынам, прысвячэнне ў старажытнай літаратуры выконвала адразу некалькі функцый. Яно адыгрывала ролю пасрэдніка паміж выдаўцом і фундатарам, славуцья імёны служылі своеасаблівай абаронай ад крытыкі і ахоўвалі кнігу ад знішчэння. Акрамя таго, прысвячэнні выконвалі дыдактычную функцыю – адукоўвалі чытача, выходзілі ў ім лепшыя маральныя якасці чалавека-хрысціяніна. Большасць прысвячэнняў к. XVI – пач. XVII стст. мелі публіцыстычную заостранасць і з’яўляліся выразнікамі аўтарскіх рэлігійных і палітычных пазіцый, адлюстроўвалі погляды выдаўцоў на шырокі спектр праблем тагачаснага грамадства.

### Літаратура

1. Интигина Л. А. Белорусские старопечатные предисловия XVI – первой половины XVII в. (просветительские тенденции) // Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII вв.): Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981.

2. Кутузова Н. А. Нация, религия и государственность в полемической литературе Беларуси конца XVI – первой половины XVII вв. 2-е доп. изд. Минск, 2005.

3. Прадмовы і пасляслоўі паслядоўнікаў Францыска Скарыны / уклад.

У. Г. Кароткі. Мінск, 1991.

4. Софронова Л. А. Польские старопечатные предисловия XVI – XVII вв. (литературные и филологические функции) // Русская старопечатная литература (XVI – первая четверть XVIII вв.): Тематика и стилистика предисловий и послесловий. М., 1981.

**Забродская В. С. (Мінск)**

## **ЛІТАРАТУРНАЕ АЗДАБЛЕННЕ ШЛЮБУ КНЯЗЯ МІКАЛАЯ РАДЗІВІЛА**

У эпоху Рэнэсансу сярод шматлікіх панегірыкаў, якія ўслаўлялі важныя гістарычныя падзеі, а таксама прысвячаліся сямейным падзеям прадстаўнікоў магнатэрыі і шляхты Вялікага княства Літоўскага, значнае месца займалі творы, напісаныя з нагоды вясельляў. Іх стваралі студэнты і выкладчыкі розных Акадэміяў, а таксама сваякі ці сябры сем'яў маладых. Пры іх напісанні аўтары карысталіся ведамі па рыторыцы і паэтыцы.

Юлій Цэзар Скалігер у «Сямі кнігах паэтыкі» сістэматызаваў веды па тэорыі вясельных твораў (гіменейў і эпіталам), назваў узоры антычных паэтаў, на якія варта абапірацца творцам XVI ст., а таксама апісаў іх структуру. Такім чынам, паводле Склігера, гіменей – гэта вясельная песня, неад'емным элементам якой з'яўляецца заклік да Гіменей – ахоўніка шлюбаў [9, с. 128]. Пра эпіталаму (песню, прызначаную для ўсхвалення шлюбаў) аўтар паведаміў, што яна абавязкова павінна ўтрымліваць наступныя часткі: 1) апісанне жаданняў маладых; 2) пахвалу абодвум (якая ўключае лаўдацыі ў гонар раздзімы, родаў, здольнасцей і фізічнай прыгажосці); 3) варажбу, забавы; 4) зычэнні шматлікіх нашчадкаў, спакойных і доўгіх гадоў; 5) закліканне гасцей да сну, а маладых да прыемнай ночы [9, с. 382–383]. Да вышэй пералічанага трэба дадаць наступныя абавязковыя кампаненты эпіталам, на якія звярталі увагу яшчэ антычныя рытары: 1) пахвалы багоў, якія спрыяюць шлюбу; 2) разважанні пра значэнне шлюбу для чалавецтва; 3) узгадваанне пра ўдзел сваякоў, знаёмых, усяго горада ва ўрачыстасці [4, с. 38].

У дадзеным артыкуле будзе прадстаўлена эпіталама, напісаная ў 1546 г. для князя Мікалая Радзівіла.

Аўтарам эпіталамы з'яўляецца Пётр Раізіў – паэт і прававед. Ён нарадзіўся каля 1505 г. у Арагоніі (Гішпанія), вывучаў права ў Падуі, Рыме і Балоніі, потым выкладаў на кафедры рымскага права ў Кракаўскай акадэміі. З 1549 г. быў прыдворным дарадцам Жыгімонта II Аўгуста, а з 1552 г. уваходзіў у склад гаспадарскага суда ў Вільні. Дзякуючы выдатнай тэарэтычнай падрыхтоўцы ў вобласці права Пётр Раізіў быў запрошаны да падрыхтоўкі выдання Статута

Вялікага княства Літоўскага 1566 г. У 1563 г. заснаваў у Вільні першую школу права [2, с. 86; 6, с. 499–503].

Даследчык беларускай літаратуры эпохі Рэнэсансу С. Кавалёў сцвярждае: «У 50-60 гады XVI ст. развіццё лацінамоўнай паэзіі ў Вялікім княстве Літоўскім звязана найперш з творчасцю Пятра Раізія» [1, с. 18]. Сярод яго твораў ёсць як двухрадковыя лаканічныя эпіграмы, так і вялікія гістарычныя паэмы. У вершаванай форме паэт выказаў падзякі і просьбы да магнатаў, чым «заваяваў прызнанне ў сучаснікаў і ... выклікаў да сябе зняважлівае стаўленне нашчадкаў» [1, с. 20]. У 1900 г. збор твораў Пятра Раізія выдаў Браніслаў Кручкewіч [5]. У двух тамах сабраны каля 1200 разнастайных помнікаў, якія былі захаваны ў друкаваным ці рукапісным выглядзе. У канцы XX стагоддзя М. Брожак пераклаў эпіталамы гэтага аўтара на польскую мову і выдаў іх сярод твораў іншых паэтаў у кнізе «Лацінамоўныя эпіталамы Польшчы XVI ст.» [8].

«Эпіталама да Мікалая Радзівіла, мужа вядомага. Ад аўтара-імправізатара Пятра Раізія» [7] напісана з нагоды заключэння шлюбу Мікалаем Радзівілам Чорным, які займаў высокую пасаду маршалка і ўзначальваў Раду Вялікага княства Літоўскага і сеймы, з Альжбетай – дачкой вельмі паважанага Крыштафа Шыдлоўскага (1467–1532) – былога канцлера кароннага. У гэтым творы спалучаны як лірычная, так і эпічная традыцыі антычных аўтараў. «Эпіталама...» носіць апісальны характар і напісана эпічным вершаваным памерам – гекзаметрам. Паўторны ж рэфрэн «*Numen dulce tibi, o Numen, Radivilo, sanatur*» («Няхай салодкі Гіменей табе, Радзівіл, будзе праспяваны»), які дзеліць верш на асобныя сэнсавыя часткі, набліжае эпіталаму да лірычнага гіменея Катула (песні LXII). Ужо ў назве твора гучыць традыцыя Стацыя, які таксама звяртаў увагу на імправізатарскі характар сваіх твораў [3, с. 54].

Прадмоўны комплекс да эпіталамы складаюць два вершы, напісаныя элегічным двувершам. У першым з іх паказваецца неабходнасць заключэння шлюбу, бо гэта адпавядае парадку, заведзенаму Богам. Паэт нагадвае: таго, хто ідзе насуперак Божаю закону, чакае жорсткае пакаранне:

*Coniugij Deus est autor: qui iungitur ullis  
Heu sine coniugijs, iungitur absque Deo.  
Iungitur absque Deo: terraeque invisus et astris,  
Absque Deo uiuit, occidit absque Deo.  
Occidit absque Deo: stygias sed mersus in vndas,  
Quas meruit, poenas non dabit absque Deo.  
Vixerunt ulla nam qui sine lege, caduntque:  
Illos castigat non sine lege Deus [7, с. 1–8].*

*Бог ёсць творца шлюбу. Хто не бярэ шлюб,  
Той, на жаль, заручаны без Бога.  
Заручаны без Бога – нямілы зямлі і зоркам,  
Жыве ён і памірае без Бога.  
Памірае без Бога, аднак у водах стыгійскіх  
Атрымае адпаведнае пакаранне ад Бога.  
Бо таму, хто жыве і памірае без права,*

Таму па праву прызначае пакаранне Бог [Тут і далей  
выкарыстаны наш пераклад. – В. З.]

Дыдактычная форма верша дасягаецца з дапамогай паўтораў важных па сэнсу слоў і думак, а таксама праз уключэнне ў тэкст антытэзы.

Другі верш носіць характар прысвячэння і мае назву «Да караля Жыгімонта Аўгуста» [7, с. 1–16]. У гэтых радках аўтар усхваляе ваенныя дасягненні караля, зычыць наступных поспехаў на карысць дзяржавы, а таксама звяртаецца з просьбай, каб Жыгімонт II Аўгуст паспрыяў заключэнню гэтага шлюбу, бо іх нашчадкі ў будучыні аддзячаць яму за гэта.

Наступныя 108 радкоў умоўна падзяляюцца на дзве структурныя часткі. Першая з іх уяўляе сабой энкомій Мікалаю Радзівілу. Гэтая пахвала носіць апасрэдаваны характар, бо ўжо ў першых жа радках эпіталамы ўвага надаецца маладой – Альжбеце Шыдлоўскай, яе прыгажосці, выбітнасці яе роду:

*Elisabe, Radivilo, tibi Sidlouia proles  
Dicitur: ante omnes forma: pulcherrima virgo  
Sarmatides, maior laudat quas fama, puellas.  
Antiquum clarumque genus... [7, с. 1–4].*

*Радзівіл, для цябе Альжбета – спадкаберца Шыдлоўскіх,  
Лічыцца яна найпрыгажэйшай дзяўчынай  
Сярод вядомых паненак сармацкіх.  
З роду старадаўняга і слаўнага...*

Паэт не паглыбляецца ў гісторыю роду, а спрабуе зазірнуць у будучыню. Наступныя радкі прысвечаны сястры Альжбеты – Зоф’і, якая стала жонкай Яна Тарноўскага – гетмана кароннага. Гледзячы ў будучыню, аўтар піша пра іх дзяцей. Пра сына Крыштафа П. Раізіў паведамляе, што «Mars cordi et Bellona magis, quam culta Minerva est» («Бліжэй за Мінерву яму да сэрца Марс і Белона»). [7, с. 20]. А іх дачка Зоф’я, хоць яшчэ і вельмі маладая, але ўжо вельмі жаданая як будучая жонка:

*Quae facieque refert utrumque ac ore parentem.  
Parva, decem Brumas Hiemis quae vidit aquiosae,  
At multis iam optata viris. Quam quisque iugare,  
Quisque suae cupiat primorum adiungere genti. [7, с. 28–31].*

*З выгляду яна падобна да абодвух бацькоў.  
Хоць і малая, бо толькі дзесяць бачыла снежных зім,  
Але шматлікім мужам яна жаданая. Жадае кожны паілюбіць яе,  
Кожны ўключыць у лік сваіх родных жадае.*

Пахвала родаў Шыдлоўскіх і Тарноўскіх заканчваецца, і ў 40 радку аўтар непасрэдна звяртаецца да Мікалая Радзівіла:

*Hac Nicolae tibi Radivilo ex stirpe propaga  
Heredem: qui te referat: Lithuania te quem  
Tanquam suspiciat, colat atque ab rege secundum [7, с. 40–42].*

*З гэтага роду рыхтуй для сябе нашчадка,  
Хай ён будзе працягам. Няхай ў ім Літва  
Бачыць цябе і наважае як наступнага за каралём.*

Другая структурная частка пабудавана па схеме гіменея: яна падзелена паўторным рэфрэнам на больш дробныя адзінкі, завершаныя ў сэнсавым плане. Кожная з гэтых частак змяшчае ад 5 да 14 радкоў. Такая песенна-лірычная арганізацыя дазваляе аўтару засяродзіць увагу слухачоў на некаторых даволі важных момантах вяселля, а таксама дапамагае аўтару часамі паспяхова выконваць ролю вядучага, калі ён, напрыклад, запрашае маладых і гасцей да сталаў альбо да вясёлых танцаў.

На пачатку гіменея аўтар яшчэ раз нагадвае пра боскае блаславенне гэтага шлюбу, пры гэтым спалучаюцца антычныя і біблейскія матывы:

*...Deus auctor adest delapsus Olympo... [7, с. 47].*

*...Бог творца сышоў з Алімпна...*

*Qui et iubet esse duos unum, qui corque animatque*

*Infractis stringit vinclis compageque caeca... [7, с. 50–51].*

*Ён (Бог) вам загадвае быць адным, ён звязвае*

*І вельмі моцна змацоўвае сэрца і душу...*

У гэтых радках лёгка пазнаецца цытата з Бібліі: «Et erunt duo in carne una» («І будуць двое адным целам») [Быццё, 2: 24].

Наступныя частка прысвечана гасцям. Яшчэ раз аўтар звяртае ўвагу на прысутнасць высокага гасця – Жыгімонта II Аўгуста, а таксама згадваюцца і тыя, хто адсутнічае: каралева Бона Сфорца і Жыгімонт I Стары.

Далей аўтар, нібы зірнуўшы навокал, прысвячае некалькі радкоў іншым гасцям, спыняючы свой позірк і ўвагу прысутных на маладых дзяўчатах, твары якіх аздоблены, нібы вянкамі, упрыгажэннямі з каштоўных каменяў. З гэтай часткі можна даведацца пра *tempus speciale* – час прыватны (час, калі адбываецца падзея, звязаная з прыватным жыццём героя апавядання):

*...acris hiems niue contegit agros...*

*...Ergo, nephas, flores mentitur gemma negatos... [7, с. 76, с. 79].*

*Халодная зіма пад снегам схавала зямлю...*

*Таму, на жаль, каштоўныя каменні замяняюць кветкі...*

Пасля аўтар плаўна пераходзіць да выказвання зычэнняў і найперш сам зычыць маладым згоды і правільнага стаўлення да выканання сваіх шлюбных абавязкаў. У гэтай частцы Пётр Раізіі параўновае мужа са стырnavым Палінорам з «Энэіды» і нагадвае маладым, што муж павінен быць кіраўніком у доме. Потым паэт заахвочвае гасцей падчас бяседы выказаць разнастайныя зычэнні маладым:

*Sarmatici proceres, et tu quodque Sarmata pubes,*

*Concordes optate toros: et litis iniquae*

*Expertes, pax perpes eat: sint iurgia nunquam [7, с. 116–118].*

*Пане-сарматы, сармацкая моладзь,*

*Выказвайце ім зычэнні згоды без спрэчак,*

*Спакою, і хай не маюць нягоды.*

Паэт завяршае твор традыцыйным для эпіталамы эпізодам: ноч надыходзіць, і прыйшоў час запрасіць маладых у шлюбны пакой. У апошніх радках аўтар зычыць новай сям’і доўгіх і шчаслівых гадоў.

Пасляслоўны комплекс эпіталамы складаюць два вершы-прысвячэнні для маладых герояў вяселля. Першы з іх, «Ad eundem», напісаны адзінаццаціскладовікам, у ім аўтар запрашае Мікалая Радзівіла правесці маладаю ў пакой. Другі верш напісаны элегічным двувершам і мае назву «De illustris viri Cris. Ён яшчэ раз звяртае ўвагу на выбітнасць роду Шыдлоўскіх, якія бяруць шлюбы з прадстаўнікамі вельмі вядомых родаў, а менавіта з Тарноўскімі.

Спалучыўшы лірычныя і эпічныя элементы, а таксама ўключыўшы ў твор абавязковыя кампаненты вясельных твораў (гіменея і эпіталамы), паэт эпохі Рэнесансу Пётр Раізіі стварыў выдатную эпіталаму-панегірык, якая ўпрыгожыла цырымонію шлюбу, а таксама пакінула цёплыя і прыемныя ўспаміны пра зімовы дзень 1546 г., калі адбыўся шлюб Мікалая Радзівіла Чорнага і Альжбеты Шыдлоўскай.

#### Літаратура:

1. Кавалёў С. В. Гісторыя беларускай літаратуры: другая палова XVI стагоддзя: курс лекцый. Мінск, 2005.
2. Энциклапедыя гісторыі Беларусі: у 6 т. Т. 6. Кн. 1 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў (галоўны рэд.) [і інш. ]. Мінск, 2001. С. 86.
3. Epitalamia antyczne czyli pieśni weselne. Przełożył i opracował M. Brożek. Wrocław, 1999.
4. Mroczek K. Epitalamium staropolskie. Warszawa, 1989.
5. Petri Royszii Maurei Alcagnicensis carmina / instruxit B. Kruczkiewicz. Cracoviae, 1900.
6. Roizjusz Piotr. Polski słownik biograficzny: w 42 t. Kraków, 1988. T. 31 (1). С. 499–503.
7. [Roysius P.] Ad Nicolavm Radivilonem virum illustrem, Epithalamium. Petro Roysio Maureo Hispano, extemporario Autore. Cracovia, 1546.
8. Szesnastowieczne epitalamia łacińskie w Polsce / przeł. i opatrzył komentarzem M. Brożek; oprac. i wstępem poprzedził J. Niedźwiedz. Kraków, 1999.
9. Scaliger J. Poetices libri septem. Heidelberg, 1581.



## МЕСЦА І РОЛЯ АДАМА ГУРЫНОВІЧА Ў БЕЛАРУСКАЙ ФАЛЬКЛАРЫСТЫЦЫ АПОШНЯЙ ЧВЭРЦІ XIX СТАГОДДЗЯ

Апошняя чвэрць XIX ст. вызначаецца вялікай зацікаўленасцю да беларускага фальклору з боку польскіх, рускіх, украінскіх і, зразумела, беларускіх даследчыкаў. Зборнікі беларускага фальклору, этнаграфічныя даследаванні, больш ці менш дасканалыя па апрацоўцы і змесце, выходзілі дастаткова інтэнсіўна. На старонках «Zbióru Wiadomości do Antropologii Krajowej» – перашага польскага навуковага этнаграфічнага часопіса, які выдаваўся ў 1877–1895 гг. Антрапалагічнай камісіяй Akademii Umiejętności ў Кракаве, перыядычна з’яўляліся фальклорна-этнаграфічныя матэрыялы, зафіксаваныя на беларускіх землях. Да беларускага фальклору звярнуўся Оскар Колберг у сваіх дзвюх кнігах «Беларусь – Палессе» і «Літва». Міхал Федароўскі на працягу многіх гадоў (1877–1891) збіраў матэрыялы для сваёй манументальнай працы «Люд беларускі». Выпускалі свае зборнікі Іван Бадуэн дэ Куртэнэ, Мікалай Янчук, Уладзіслаў Вярыга. Вялікую ролю ў развіцці беларускай этнаграфіі дадзенага перыяду адыгралі Мікалай Нікіфароўскі, Мітрафан Доўнар-Запольскі, Адам Багдановіч, Аляксандр Сержпутоўскі, Яўхім Карскі.

Пачынаючы з другой паловы XIX ст. даследаванні па беларускім фальклору і этнаграфіі, як слухна адзначыў Міраслаў Аляхновіч, «выйшлі за перадавуковую стадыю, аматараў і энтузіястаў замянілі добра падрыхтаваныя прафесіяналы, з’явіліся першыя спецыяльныя часопісы, таму запісы, зробленыя ў той перыяд, маюць вялікую навуковую вартасць» [1, с. 9].

Многія даследчыкі таго часу сутыкнуліся з праблемай вызначэння месца беларусаў у славянскім свеце. Пацверджаннем гэтаму могуць службыць многія выказванні. «Што беларускае племя, па свайму паходжанню і па сваіх асноўных рысах этнічнага характару, належыць да агульнага рускага цэлага, у гэтым няма ніякага сумневу: апошнім часам назіранні над мовай і бытам упэўніваюць, што галіна беларуская знаходзіцца ў бліжэйшым сваяцтве менавіта з велікарускай галіной, у адрозненні ад маларускай, больш аддаленай ад абедзвюх, але сказаць, што няма ніякіх этнаграфічных адрозненняў беларускага племені, значыць адмовіцца ад даследавання. Існаванне беларускага «племені» не падлягае сумневу: пытанне толькі ў тым, на колькі і ў якіх баках свайго характару гэтае племя адрозніваецца ад таго велікарускага, якое склала зерне і галоўную народнасць Рускай дзяржавы?» [2, с. 4] Гэта думка вядомага гісторыка і этнографа Аляксандра Пыпіна ў кнізе «История русской этнографии. Белоруссия и Сибирь» (1892 г.), а перад тым у публікацыі ў «Вестнике Европы», была дастаткова распаўсюджана сярод рускіх даследчыкаў. Зразумела, што такія погляды не знаходзілі падтрымкі ў навукоўцаў польскіх. Паказальна выглядае рэцэнзія на працу А. Пыпіна ў

пецярбургскай польскамоўнай газеце «Przegląd literacki, dodatek do Kraju», напісанай Янам Лосем, польскім мовазнаўцам і славістам: «Ва ўступе працы сустракаем з досыць смелым поглядам, які, аднак, нельга падмацаваць фактамі так, каб яго можна было лічыць цалкам даказаным: менавіта пан Пыпін сцвярджае, што беларускі дыялект больш, чым маларускі, прыбліжаны да вялікарускага. Калі звернем увагу на цяжкасці якой-небудзь класіфікацыі моў і дыялектаў, на непадобнасць адшуквання нязменных да гэтага фактаў, то будзем здзіўлены, якім чынам узнікла ў аўтара думка, якая з такой празмернай дакладнасцю акрэслівае адносіны гэтых трох дыялектаў. Погляд больш як дзіўны, таму што беларускі дыялект бясспрэчна мае прыкметы, агульныя з польскай мовай, якіх не мае дыялект маларускі, і гэта прыкметы такія, якія не могуць лічыцца запазычанымі з польскай мовы» [3, с. 9]. У сваю чаргу частка даследчыкаў прыйшла да высновы і адстойвала думку аб існаванні беларускай мовы. Так, напрыклад, ва ўступе да кнігі В. Вярты «Беларускія паданні» (Львоў, 1889 г.) Ян Карловіч заключае, што беларуская мова «не з'яўлецца дыялектам рускай мовы ці ўкраінскай і што яна цалкам самастойная мова» [1, с. 103].

Менавіта ў гэты перыяд актыўнай зацікаўленасці беларускай этнаграфіяй і фальклорам і распачаў сваю фалькларыстычную дзейнасць Адам Гурыновіч. Гэта выглядала абсалютна натуральна на той час, у пісьменніцкім асяродку збіраннем беларускага фальклору займаліся многія (Эліза Ажэшка, Францішак Багушэвіч, Эмма Дмахоўская). А. Гурыновіч захапіўся даследаваннямі знакамітых фалькларыстаў-землякоў Івана Іванавіча Насовіча і Паўла Васільевіча Шэйна. Відавочна, што іх навуковыя працы далі штуршок да самастойнага распачынення фалькларыстычных даследаванняў. Хутчэй за ўсё, менавіта пад час летніх вакацый Адам Гурыновіч займаўся зборам і апрацоўкай беларускіх народных песень і іншых жанраў народнай творчасці. Так, сабраўшы некаторы матэрыял у Вішнеўскай гміне Свянцянскага павета Віленскай губерні (так акрэсліў сам фалькларыст), ён меў несумненнае жаданне апублікаваць матэрыял. Па дапамогу звярнуўся да рэдактара часопіса «Вісла», знанага лінгвіста і фалькларыста Яна Карловіча, які ўжо сам сабраў багатую колькасць беларускіх паданняў, казак і песень, а таксама заклікаў іншых даследаваць беларускі фальклор, каб «навукова вызначыць месца беларускай культуры і мовы» [1, с. 103].

Ян Карловіч быў амаль суседам Адама Гурыновіча, бо меў дом у Вішневе, а гэта ўсяго каля дзесяці кіламетраў ад Крыстынопаля, фальварку Гурыновічаў. Завязалася перапіска, і ў хуткім часе малады даследчык з нецярплівацю чакаў выхаду сваёй першай кнігі:

«Пецярбург 20 верасня 1890 г.

Шаноўны пан рэдактар! Перапрашаю, што адважыўся дакучаць сваёй просьбай. Але даруйце мне, бо ў гэтым выпадку не ведаю, да каго звярнуцца, таму вымушаны зноў прасіць Вас. Справа ў тым, што на дасланыя на імя пана каля дваццаці беларускіх песень атрымаў ліст, у якім Вы мне паведамілі, што

«Wisła» друкаваць іх не можа і што калі я захачу, дык пан будзе ласкавы пераслаць іх у Кракаўскую акадэмію. Што з імі сталася – не ведаю, паколькі ад таго часу ніякай весткі пра іх не меў. Аднак, не зважаючы на гэта, працую ў тым накірунку, дужа для мяне прывабным, не кідаў і ў часе вакацый, рабіў, што мог. Я сабраў яшчэ каля 200 розных песень, якія хацеў, калі тое яшчэ мажліва, надрукаваць разам з раней наасланымі. Дзе, як і на якіх умовах – усё роўна, бо мне як неафіту першая апублікаваная праца дадала б больш энергіі і ахвоты да наступнай працы, якая, можа, вялікай карысці нікому не прынясе, але і шкоды, з пэўнасцю, не зробіць. За найлепшыя лічу амаль усе песенькі, запісаныя ад пакаёўкі Кацярыны Смаленскай з вёскі Золькі, прыпеўкі ад Аляксандра Шляпы з Дзям’янавіч. Паколькі, мяркуючы з Вашага ліста, «Wisła» друкаваць гэтыя песенькі не зможа, дык прасіў бы шаноўнага пана пераслаць іх у Кракаўскую акадэмію, бо сам не ведаю, якім чынам гэта зробіць. На перасылку далучаю пры гэтым лісце 1 р. срэбрам. На выпадак, калі і Кракаўская акадэмія не захоча друкаваць песенек, прасіў бы адаслаць іх назад. У кожным разе буду чакаць адказу шаноўнага пана з нецярплівасцю, бо праз яго даведаюся пра лёс мае працы. Застаюся з шчырай павагаю А.Гурыновіч» [4, с. 14].

Вось з такой настойлівай упартасцю Адам Гурыновіч рабіў усё, каб сабраныя ім матэрыялы пабачылі свет. Але павінна было прайсці яшчэ тры гады, каб мара фалькларыста здзейснілася. У 1893 г. праца «Zbiór rzeczy białoruskich» («Збор беларускіх твораў») была надрукавана ў XVII томе часопіса «Збор ведамасцей па айчыннай антрапалогіі» Кракаўскай Акадэміі Навук. Пазней выйшла асобным адбіткам у выглядзе кнігі.

«Збор беларускіх твораў» Адама Гурыновіча ўключае 165 песень і 37 загадак. Сабраны матэрыял даволі разнастайны па тэматыцы. Аўтар класіфікуе песні наступным чынам: песні хрэсцінныя, калыханкі, любоўныя (скраданне дзяўчыны, няшчаснае каханне), вясельныя песні (заручыны, едучы на шлюб, у маладой, у маладога), ваяцкія песні, разбойніцкія, жніўныя, купальскія, пятроўскія, песні пра розныя станы (маладая жонка скардзіцца на свёкра ці свякроў, жыццё з некаханым ці з некаханай, нараканне на п’янства, забойства мужа, скарга маладой жонкі на нешчаслівы лёс, сямейныя сваркі, апісальныя, песні ў форме загадкі), прыпеўкі к танцам, вясельныя песні, якія спяваюць вясковыя хлопцы і пастушкі, Вялікдзень на Русі Літоўскай (да гаспадара, да гаспадыні, да паніча, да паненкі), песні на калядны пост. Апошнім раздзелам у кнізе змяшчаюцца загадкі. Выкананне песень «пра розныя станы» тлумачыць аўтар: «Заўсёды спяваюць, калі збіраецца шмат людзей, альбо калі ідуць з палявых работ, з ярмарак альбо вечарынак. У большасці сваёй гэта крыўда і скаргі жанчыны ці мужчыны на свой лёс на свёкраў, на некаханую жонку, ці мужа, на няшчаснае каханне» [7, с. 29].

Імкнучыся да найбольшай дасканаласці сваёй працы, фалькларыст тлумачыць цяжкія для разумення польскамоўнага чытача беларускія словы, дае кароткі пераказ сюжэтных ліній многіх песень. Да некаторых прыпевак да танцаў далучае ноты. Пакуль не ўстаноўлена, хто запісваў музыку да гэтых

песень, магчыма, што сам аўтар зборніка. Выкажам меркаванне, што ў гэтым яму мог дапамагчы Ян Карловіч. Як вядома, ён «доўга вучыўся музыцы ў Брусэлі, Берліне і Парыжы... і запісаў для Міхала Федароўскага каля шасцісот мелодый беларускіх народных песень» [5, с. 448]. Магчыма, што і А. Гурыновічу ён запісаў ноты. Адам Гурыновіч, збіраючы матэрыял, імкнуўся пазбягаць паўтораў песень, якія друкаваліся раней. Для супастаўлення ён карыстаўся зборнікамі І. І. Насовіча і П. В. Шэйна [6, с. 238]. На правядзенне такога параўнання ўказвае каментар аўтара да песні «Я цяцэру пасу – ух я!», дзе адзначана, што «цалкам гэта песня знаходзіцца ў зборніку Насовіча; у нас спяваюць толькі ўрыўкі, а ўсю песню амаль ніхто не ведае» [7, с. 42].

XII раздзел кнігі, пад назвай Вялікдзень на Русі Літоўскай, пачынаецца з апісання традыцыі валачобніцтва. Пачатак каментару да раздэла больш нагадвае лірычны абразок вясковага жыцця, які вельмі ярка свядчыць аб пісьменніцкім таленце аўтара: «З прыходам вясны ў вёсцы рабілася ўсё шумней; дзеткі часцей выбягаюць на вуліцу і сеўшы шэрагам на калодзе пад сцяной, альбо стоячы каля варот весела гавораць, смяюцца і сваваюць, радуюцца, што робіцца ўсё цяплей, што можна выбягаць басанож і даўжэй гуляць на вольным паветры. Старэйшыя таксама часта выходзяць і збіраюцца ў грамадкі, радзяцца і гавораць пра блізкія ўжо працы і, паглядаючы на сонейка і на поле, прадказваюць, калі можна будзе выходзіць з плугам у поле» [7, с. 51].

Пасля выхату кнігі ў 1893 г. аўтар не адазваўся на так чаканую ім публікацыю. Прафесар Раман Завіліньскі, мовазнаўца, педагог і этнограф, заснавальнік і рэдактар «Родніка Яęzykowego», аўтар мовазнаўчых і этнаграфічных прац, будучы сакратаром аддзела антрапалагічнай камісіі Акадэміі Навук у Кракаве, піша А. Гурыновічу занепакоены ліст:

«Паважаны пан!

«Зборнік беларускіх твораў», сабраны шаноўным панам і дасланы антрапалагічнай Камісіі, быў надрукаваны, за выключэннем фрывольных песенек, у томе XVII. 50 асобнікаў Зборніка і 33 злоты ганарару чакаюць Вашага адрасу, пра які я ўжо прасіў д-ра Карловіча і пісаў ліст у Вільню. Прашу як мага хутчэй паведаміць мне ў Акадэмію Навук, якім чынам мы павінны пану выслаць і першае, і другое.

З пажаданнямі поспехаў прафесар Раман Завіліньскі» [8, с. 17].

Як вядома, у чэрвені 1893 г. Адам Гурыновіч быў арыштаваны за ўдзел у нелегальным студэнцкім гуртку польска-літоўскай, беларускай і маларускай моладзі, а таксама за захоўванне нелегальнай літаратуры, і кінуты ў Петрапаўлаўскую крэпасць. У канцы лістапада таго ж года, з-за абвастрэння хваробы, быў адпушчаны дамоў у Крыстынопаль. Ліст прафесара Рамана Завіліньскага, высланы 27 студзеня 1894 г., спазніўся. 14 (26) студзеня 1894 г. фалькларыста і паэта А. Гурыновіча не стала. Ён так і не ўбачыў сваёй першай і апошняй прыжыццёвай кнігі. На вялікі жаль, у беларускіх архівах і бібліятэках так і не ўдалося выявіць экзэмпляра «Збора беларускіх твораў» А. Гурыновіча. Гэта рэдкае выданне знойдзена і сканавана для далейшай даследчыцкай працы

ў адзеле рэдкай кнігі Галоўнай бібліятэкі Універсітэта імя Мікалая Каперніка ў Торуні.

Адам Гурыновіч не збіраўся абмяжоўваць сябе толькі гэтым выданнем. Пры даследаванні архіўнай спадчыны пісьменніка вынікае, што ён дастаткова сур'ёзна планаваў займацца беларускай этнаграфіяй і фальклорам. У Беларускам дзяржаўным архіве-музее літаратуры і мастацтва ў фондзе пісьменніка выяўлены разгорнуты спіс навуковай літаратуры па фалькларыстыцы. Бібліяграфія ўключае ў сябе даследаванні па фальклору, этнаграфіі, у крыніцах пазначаны працы беларускай тэматыкі альбо заўвагі аб адсутнасці такога матэрыялу ў тых ці іншых кнігах і часопісах [9, с. 1–24]. Дадзеныя матэрыялы патрабуюць свайго далейшага вывучэння.

#### Літаратура

1. Olechnowicz M. Polscy badacze folkloru i języka białoruskiego w XIX wieku. Łódź, 1986.
2. Пыпин А. Н. История русской этнографии. Белорусия и Сибирь. Том IV. Санкт-Петербург, 1892.
3. Łoś J. A.N. Pypin «Etnografja białoruska / Przegląd literacki dodatek do Kraju. 1888. №6.
4. Рогач А. Адам Гурыновіч. Вілейка, 2008.
5. Мальдзіс А. Рапсодыя Вішнеўскага возера. Выбранае. Мінск, 2007. (Беларускі кнігазбор).
6. Саламевіч Я. Адам Гурыновіч – фалькларыст / Польша. 1969, №1. С. 236–240.
7. Hurynowicz A.. Zbiór rzeczy białoruskich (z gminy Wiszniewskiej, parafii Żodziskiej, pow. Świeciańskiego, gubernii Wileńskiej). Kraków, 1893.
8. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. 171. Адз. зах. 15.
9. Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва. Ф. 171. Адз. зах. 24.

**Зянковіч С. В. (Мінск)**

#### **БІБЛЕЙСКІ МАТЫЎ «ПЛАЧУ НА РЭКАХ ВАВІЛОНСКІХ» У БЕЛАРУСКАЙ І ЎКРАЇНСКАЙ ЛІТАРАТУРЫ (МАКСІМ БАГДАНОВІЧ, ТАРАС ШАЎЧЭНКА, ІВАН ФРАНКО)**

Выразнасць паэтычнай формы стараяўрэйскага арыгіналу Псалтыры, сцісласць і закончанасць выслоўяў, жанравая разнастайнасць Кнігі Хваленняў спарадзілі ў літаратуры вялікую колькасць пералажэнняў і парафразаў псалмоў. Бадай, адным з найбольш папулярных і цытаваных у сусветнай культуры стаў

136-ы псалом, першы радок у беларускім перакладзе гучыць як «На рэках Вавілона, там сядзелі і плакалі мы, калі ўгадвалі пра Сіён». Біблейская традыцыя прыпісвае гэты псалом Давіду, аднак даследчыкі мяркуюць, што ён ніяк не мог належаць славу таму цару ўжо хаця б таму, што ў ім распавядаецца пра гісторыю, якая адбылася праз колькі стагоддзяў пасля яго смерці [8, с. 587].

Падзеі, апісаныя ў псалме, адносяцца да часу, калі вавілонскае войска пад кіраўніцтвам цара Навухаданосара зруйнавала многія гарады Іудзеі і ўзяла Іерусалім (586 г. да н.э.), у палон патрапілі арыстакраты, найлепшыя рамеснікі, воіны, і толькі амаль праз стагоддзе нашчадкам выгнаннікаў было дазволена вярнуцца на радзіму. У Старым Запавеце матыў «плачу на рэках вавілонскіх» сустракаецца неаднойчы: у кнізе Іераміі (асабліва раздзелы 50–51), Ісаі (30:19) ды ў Іезекіля, што быў пакліканы ў прарокі падчас вавілонскага палону. І паўсюдна ў Бібліі побач з выказваннем тугі па страчанай радзіме гучыць суцяшэнне Бога выгнаннікам. Сыны Ізраіля «на чужынскай зямлі» (Пс. 136:4), удалечыні ад радзімы, былі пазбаўленыя дзяржаўнай незалежнасці, культуры, але самае галоўнае – яны засталіся без Храму, зруйнаванага пры ўзяцці Іерусаліма. Выгнаннікі не маглі змірыцца з думкай, што разам з Храмам загінула і вера бацькоў, загінуў сам народ. І пазбаўленыя Храму святары заняліся вывучэннем сваёй гісторыі, захаваннем сярод народа свяшчэнных паданняў і рытуалаў. Нарэшце ў 539 годзе да н. э. персідскі цар Кір перамог вавілонян і выдаў маніфест, які дазволіў яўрэям вярнуцца на радзіму.

Старазапаветная гісторыя пра вавілонскі палон з’яўляецца для сусветнага мастацтва метафарай страчанай радзімы, а вобраз-топас плачу на рэках вавілонскіх стаў сімвалам выгнаннікаў, што пакутуюць на чужыне ўдалечыні ад роднага краю. Паэты і музыканты любілі 136-ы псалом не толькі за яго вобразнасць і эмацыйнасць, але і за змест, які даваў магчымасць паразважаць пра ролю творцы. Невыпадкава пастаноўкі оперы Дж. Вердзі «Набука» (1841 г.), якая распавядае пра яўрэяў, выгнаных са сваёй зямлі вавілонскім царом Навухаданосарам, неаднаразова суправаджаліся народнымі хваляваннямі супраць аўстрыйскіх акупантаў, а хор палонных іудзеяў («Va, Pensiero») пэўны час быў неафіцыйным гімнам Італіі. У розныя часы да 136-га псалма звярталіся Сімяон Полацкі, В. Традзьякоўскі, А. Сумарокаў, І. Дзмітрыеў, І. Тургенеў, Ф. Глінка, І. Баразна, М. Языкаў, Т. Шаўчэнка, Л. Украінка, І. Франко, Г. Ахматава і інш.

Ва ўкраінскай літаратуры да пачатку мінулага стагоддзя ўжо складалася пэўная паэтычная традыцыя. Матыў «плачу на рэках вавілонскіх» як шкадавання, тугі па безнадзейна згубленай радзіме быў шырока вядомы дзякуючы «Псалмам Давіда» Тараса Шаўчэнкі. Верш «На рэках круг Вавілона» – адзін з найбольш патрыятычных з цыклу – распавядае пра трагедыю народа, які нават на чужыне не адмаўляецца ад уласнай песні і мовы, і робіцца гімнам нацыянальнага вызвалення: *«І коли тебе забуду,/ Іерусаліме,/ Забвен буду, покинутый/ Рабом на чужині./ І язык мій оніміє,/ Висохне, лукавий,/ Як забуду пом’янути/ Тебе, наша славо».*

Біблейскі матыў «плачу на рэках вавілонскіх» у вельмі падобнай да Шаўчэнкаўскай інтэрпрэтацыі актуалізуецца ў творчасці Максіма Багдановіча. Беларускі паэт добра ведаў украінскую мову і літаратуру, і сярод яго перакладаў на рускую і беларускую мовы спадчына ўкраінскага Кабзара невыпадкова займае істотнае месца.

Уважлівае і руплівае стаўленне М. Багдановіча да перакладаў як да асобнага віду творчай дзейнасці паходзіць ад яго глыбокага разумення месца перакладной літаратуры ў сістэме нацыянальнага літаратурнага кантэксту, той значнай ролі, што адыгрываюць пераклады ў развіцці пісьменніцкай і чытацкай свядомасці, у прапагандзе асветніцкага і эстэтычнага густу, адзначае Л. Казыра [5, с. 542]. Звяртае на сябе ўвагу і той факт, што ў М. Багдановіча амаль усе пераклады ўкраінскіх пісьменнікаў рускамоўныя. Магчыма, пераклад на рускую мову быў зроблены, каб пашырыць веданне сярод чытачоў Расійскай імперыі спадчыны Т. Шаўчэнкі, якому, паводле слушнай заўвагі М. Багдановіча, ва ўкраінскай літаратуры належыць тое ж месца, «которое в России, например, занимает Пушкин, а в Польше – Мицкевич» [2, с. 66].

Перакладзеныя Багдановічам вершы Т. Шаўчэнкі – «В неволе» («В Украине ли, в Сибири ль будут...»), «Н. Костомарову», «В неволе тяжело... хоть и воли...», якія належаць да перыяду высылкі, – закранаюць, па-сутнасці тую ж тэму самаахвярнага змагання за свабоду, служэння роднаму краю, а матыў нявольніцтва, нянавісці да тыранаў спалучаецца з біблейскімі матывамі прароцтва і гібелі «за праўду».

Народная песня застаецца для выгнаннікаў бадай адзіным апірышчам нацыянальнай самасвядомасці. Гэтыя ж матывы, ужо пачынаючы з першага апублікаванага М. Багдановічам апавядання «Музыка», сталі магістральнымі і ва ўсёй творчасці беларускага паэта. Праблеме патрыятызму і той ролі, якую адыгрывае мастацтва ў самаўсведамленні этнасу, прысвечана і філасофскае апавяданне М. Багдановіча «Шаман». Чалавек, які доўгі час жыў у Нарымскім краі, расказвае пра неспрыяльныя ўмовы жыцця, пра варожую чалавеку паўночную прыроду: *«Цяжкае і прыкрае там жыццё. А іншы раз нават страшна зробіцца, – так ясна бачым усю сваю бездапаможнасць перад суровай зямлёй»* [2, с. 66]. Аднак мясцовыя жыхары любяць свой край, складаюць пра яго цудоўныя паданні, казкі, песні: *«Доўгую такую, дзіўную песню зацягнуў шаман. Ні складу ў ёй, ні ладу не было, але затое сэнс яе дужа цікавы. Казалася ў гэтай песні, прымерах гаворачы, аб тым, што зямлі, лепшай ад Нарымскага краю, ува ўсім свеце нідзе не спаткаць. Чаго толькі ні ёсць: мох сцелецца, журавіны – аж не абабраць, нават бярозка – і тая расце... коратка кажучы, з якога боку ні падхадзі, – усё Нарымскі край неспадзявана добра. Гляджу я, – шаман ад песні больш, чым ад гарэлкі, сп’янеў; усе навесялелі; гаспадар нават з нейкай пагардай на мяне ўзіраецца: бач, значыцца, якая наша старонка»* [2, с. 67–68].

М. Багдановіч у сваім рускамоўным артыкуле, прысвечаным памяці Т. Шаўчэнкі, адзначае: *«Мысль Шевченко естественно обращается от прошлого к будущему; идею национального блеска и величия украинского народа сменяет*

идея о необходимости его социально-политического раскрепощения... она получает полную законченность и определённую, заставляя побледнеть и утратить яркость все иные мысли и стремления, как бледнеют звёзды при восходе солнца» [2, с. 245]. Грамадзянскую лірыку абодвух творцаў збліжаюць развагі пра трагічную долю роднага краю, разуменне месца нацыянальнай мовы і культуры ў грамадстве, прадбачанне гістарычных перспектывы народа.

У творчасці Т. Шаўчэнкі, выразна вылучаецца і яшчэ адзін надзвычай яскравы матыў псалма «На рэках вавілонскіх» – матыў вымушанага маўчання, або, іншымі словамі, «павешаных на дрэве арфаў». Цар Давід у псалме кажа ад імя палонных іудзеяў: «Як нам спяваць Гасподнюю песню на зямлі чужой?» (Пс. 136:4). М. Багдановіч ва ўжо згаданым намі артыкуле, прысвечаным стагоддзю з дня нараджэння Т. Шаўчэнкі, заўважае: «Сегодня вся украинская интеллигенция празднует этот день: зарубежная – торжественно и всенародно; русская – в глубине сердец, полных горечи и незаслуженной обиды» [2, с. 242]. І вызначае адну з галоўных ідэй творчасці Т. Шаўчэнкі, што «безраздельно господствовали над ним в течении всей остальной его жизни». «Теперь для него Россия, – сцвярджае М. Багдановіч, – это страна, где

*От молдованина до фіна*

*На всіх языках все мовчить»* [2, с. 245].

Тэма вымушанага маўчання набывае асаблівую вастрыву ў лірыцы Т. Шаўчэнкі. Яна прысутнічае і ва ўсіх шасці вершах украінскага Кабзара, якія пераклаў М. Багдановіч на рускую мову, напрыклад: «и не промолвит мать сыну, не скажет горестно» («В неволе»); «И довелось снова мне/ под старость с книжками скрываться,/ писать украдкой, да стараться/ и петь и плакать в бурьяне» («А.О. Козачковскому»); «Молчит иссохшая трава... Не хочет правды говорить./ А больше некого спросить» («И серое небо...»), «ни хвалы/ и ни упрёка не слагаю/ Твоей пустыне» («Готово! Парус распустили...»). Гэты матыў быў характэрны і для М. Багдановіча (словы «ціха», «ціхае» можна сустрэць у пераважнай большасці вершаў), але найяскравей ён праявіўся ў грамадзянскай лірыцы, асабліва ў цыкле вершаў «Думы»:

*Змоўк пясняр, затаіў свае песні,*

*Ён іх болей ужо не пяе.*

(«Каганцу») [1, с. 105].

Яшчэ адна тэма, якая прагучала ў 136 псалме, – параўнанне пышняй квітнеючай чужыны і далёкай, занябанай і зняслаўленай айчыны, якая ўсё ж даражэйшая лірычнаму герою. Гэты матыў у пачатку ХХ стагоддзя быў ужо традыцыйным для беларускай літаратуры. Першапачаткова яго выкарыстаў Адам Міцкевіч у няскончанай паэме «Картопля». «Крымскія санеты» замацавалі гэту мадэль культурных паралелей. Да гэтага прыёму звярталіся В. Дунін-Марцінкевіч, Я. Баршчэўскі, Ф. Багушэвіч, В. Ластоўскі, неаднаразова сустракаецца ён і ў Янкі Купалы. М. Багдановіч, жывучы далёка ад радзімы, разумее, чаму людзі «игде зродилися и ускормлены суть по бозе, к тому месту великую ласку имеют» [9, с. 45].



Для М. Багдановіча ўвасабленнем красы і роднай краіны стаў сіні васілёк (прыгадаем хрэстаматыйны верш «Слуцкія ткачыхі»). Гэты вобраз-сімвал зараз трывала замацаваўся ў грамадскай свядомасці, а ўпершыню з’явіўся ў беларускай літаратуры ў васьмірадковым вершы Багдановіча «На чужыне» (1908).

*Вакол мяне кветкі прыгожа красуюць*

*Маркотна між іх я хаджу адзінок,*

*Аж бачу – мне сіняй галоўкай ківае*

*Наш родны, забыты ў цяні васілёк.*

**«Здароў будзь, зямляча!» Чуць бачны ў даліне,**

**Панура, нявесела шэпча ён мне:**

**«Ўспамянем, мой дружа, ў багатай чужыне**

**Аб беднай, далёкай сваёй старане» [1, с. 201].**

М. Багдановіч меў цікавасць да гісторыі Месапатаміі, звяртаў увагу на шматгранныя ўплывы старажытнай усходняй культуры Вавілона на еўрапейскую цывілізацыю, у прыватнасці ў рэцэнзіі на кнігу Нікольскага «Старажытны Вавілон» адзначаў «весьма ощутительную зависимость текста Библии от ад вавилонских сказаний» [2, с. 339].

У гісторыі культуры многія біблейскія імёны і геаграфічныя назвы ўспрымаюцца іншасказальна. Егіпет, напрыклад, – месца матэрыяльнага дабрабыту і сытасці. Вавілон – сімвал язычніцтва, бязбожнасці, распусты і асалодаў. Ізраіль, Сіён, Іерусалім належаць да духоўнай вобласці, пабожнасці і веры, там чалавек размаўляе з Богам. Паводле тлумачэння Святых айцоў, вавілонскі палон у 136-м псалме разглядаецца нібы ў дзвюх плоскасцях. Гэта і прароцтва пра рэальныя падзеі – палон яўрэяў вавілонскім царом Навухаданосарам, – і, калі разумець алегарычна, як чалавечае жыццё ў палоне граху, у адарванасці ад Бога. Адчуванне богапакінутасці, якое перажывалі сыны Ізраілевы далёка ад радзімы, паводле агульнапрынятага царкоўнага тлумачэння, нагадвае стан чалавека, аддаленага ад валадарства Божага ўласнымі грахамі.

У новабеларускую літаратуру непасрэдна 136-ы псалом уваходзіць праз пераклад Максімам Багдановічам верша ўкраінскага пісьменніка Івана Франко «На ріці вавілонській...» са зборніку «Semper tiro», хоць тэма выгнанніцтва і вяртання з вавілонскага палону як здабыцця страчанага айчыны была надзвычай блізкай Максіму Багдановічу (падобныя думкі мы сустракаем у «Эмігранцкай песні», «Слуцкіх ткачыхах», «На чужыне» ды інш.).

Падобны твор мог нарадзіцца толькі ў паэта, чый народ доўгі час не меў права на ўласную мову, гісторыю, культуру, а ўкраінцы, як і беларусы, у складзе Расійскай імперыі згубілі сваю дзяржаўнасць. Даследчыца беларуска-ўкраінскіх сувязяў Таццяна Кабржыцкая ў прадмове да зборніка І. Франко разважае пра мастацкія паралелі, праведзеныя ўкраінскім пісьменнікам паміж лёсам народаў: «Гісторыя яўрэяў, якія на шляхах тысячагоддзяў пакутліва блукалі ў пошуках сваёй суверэннай Бацькаўшчыны і ўсё-такі здолелі атрымаць яе ў сярэдзіне ХХ стагоддзя, павучальная для ўсіх народаў, што сталі на шлях барацьбы за незалежнасць» [4, с. 12]. Пераклад М. Багдановіча, хоць ён значна больш кароткі

(прапушчана восем двухрадкоўяў з сярэдзіны) і не дакладна захоўвае форму арыгінала, добра перадае асноўную ідэю, бо відавочна, што развагі І. Франка над праблемамі ўнутранай свабоды нацыі былі блізкімі і беларускаму паэту.

Ствараючы алегарычную карціну сучаснасці, І. Франко звяртаецца да знакамітага псалма. Але ў адрозненне ад псалма, дзе выгнаннікі абяцаюць памятаць пра сваю радзіму: «Калі забуду цябе, Іерусаліме, хай забудзе мяне правіца мая; хай прыліпне язык мой да паднябення, калі помніць цябе я не буду, калі не пастаўлю Іерусаліма на чале весялосці маёй», – кажа псалмапеец (Пс. 136:5–6), верш «На реке вавилонской...» развівае ідэю, генетычна больш блізкую да іншага старазапаветнага сюжэта – сыходу з егіпецкага палону і саракагадовага шляху праз пустыню да абяцанай зямлі, на якой будуць жыць толькі свабодныя людзі, шляху да ўсведамлення свайго бога, да самаспасціжэння і знішчэння ў сабе раба.

Раб як герой міфа звычайна адыгрывае ролю хтанічных персанажаў і суадносіцца з нізам, зямлёй, смерцю, галечай, гэтак жа як цар – з верхам, жыццём [10, с. 220]. Аднак яшчэ даследчыкі-міфалагі XIX ст. заўважылі, што многія багі і героі ў легендах і народных казках, якія маюць салярныя рысы, часова патрапляюць у рабства. «Надзвычай важны момант пры гэтым – пераноснае значэнне ўсяго вобраза чалавека, суцэльная іншасказальнасць яго. Гэта, вядома, звязана з метамарфозаю. Блазен і дурань – метамарфоза цара і бога, якія знаходзяцца ў смерці (узгадаем аналагічны момант метамарфозы бога і цара ў раба, злачынцу і блазна ў рымскіх сатурналіях і хрысціянскіх страстях Бога). Тут чалавек знаходзіцца ў стане іншасказання», – заўважае М. Бахцін [3, с. 91]. Гэта фаза рабства расшыфроўваецца ў міфалагічным кодзе як часовая смерць – часовы заход сонца. [6, с. 360]. Часовая смерць у падобных міфах паказваецца як адсутнасць, затачэнне, палон героя, які пазней адваёўвае свой трон і царства. У гэтым рэчышчы заканамерна разглядаць выгнанне і рабства народа як метафару яго ўпадку, смерці, часовага вар’яцтва, за якімі мусіць надыйсці адраджэнне, уваскрэшэнне ў якасці цара. Яўрэі, што выйшлі з егіпецкага палону, дайшлі да абяцанай ім Богам зямлі, і гэты перыяд у гісторыі стаўся росквітам іх дзяржаўнасці. У міфе, такім чынам, паўстае адзіная магчымая парадыгма адраджэння народа – вяртанне на сваю зямлю ды адстойванне яе незалежнасці.

Выкарыстанне універсальнай міфалагічнай фабулы (яна шматразова паўтараецца, але кожны новы аўтар не пераказвае, а пераасэнсоўвае міф), зварот да прыпавесцевых пазачасавых сітуацый, у якіх у розныя перыяды людзі бачаць аналогіі таму, што адбываецца ў іх гістарычную эпоху, уласцівае для еўрапейскага мастацтва мінулага стагоддзя. Аднак калі тагачасная ўкраінская літаратура ўжо мела пэўны вопыт адлюстравання сучаснасці праз зварот да агульнавядомых гістарычных і міфалагічных сюжэтаў (напрыклад, «Энеіда» Катлярэўскага, «Неафіты» Шаўчэнкі), то ў новай беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя падобнага досведу не было. Праз пераклады і рэцэпцыі «з чужой глебы» Максім Багдановіч узбагаціў нацыянальную літаратуру раней не ўласцівымі ёй формамі, прыёмамі і матывамі.

### Літаратура:

1. Багдановіч М., Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наследаванні, чарнавыя накіды. – Мінск, 1992.
2. Багдановіч М., Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 2. Маст. проза, пераклады, літаратурныя артыкулы, рэцэнзій і нататкі, чарнавыя накіды. – Мінск, 1993.
3. Бахтин М. М., Эпос и роман. – Санкт-Пецяярбург, 2000.
4. Кабржыцкая Т., «Мне змагацца – значыць жыць» // Франко І., Народзе мой...: творы. – Мінск, 2006. – С. 5–20.
5. Казыра Л., Перакладчыцкая спадчына Максіма Багдановіча // Багдановіч М. Поўны збор твораў. У 3 т. Т. 1. – Мінск, 1992. – С. 540–563.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия. В 2 т. / Ред. С. А. Токарев и др. Т. 2. – М., 1992.
7. Новы завет. Псалтыр. /Пераклад В. С. Сёмуха. – Мінск, 1995.
8. Синило Г. В., Древние литературы Ближнего Востока и мир Танах (Ветхого Завета): учеб. пособие. – М., 2008.
9. Скарына Ф., Творы: Прадмовы сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. – Мінск, 1990.
10. Фрейденберг О. М., Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997.

**Лиденкова О. А. (Гомель)**

### **СИМВОЛИКА ЦВЕТА В ЖАНРЕ ЛИТЕРАТУРНОЙ БАЛЛАДЫ**

Цвет является немаловажным признаком в жанре баллады и практически всегда несет определенный смысл. «Цветопись активно используется во всех жанрах литературы как яркое и многофункциональное изобразительное средство, но по смысловой сгущенности и эмоциональной насыщенности даже в минимальном контексте главное место занимает поэзия» [1]. Во всех языках имена цвета принадлежат к самым древним группам слов, и даже вне литературного контекста человеку свойственно наделять цвет символическим значением. Система цветов, характерных для конкретного жанра, отражает определенную картину мира. Рассмотрим, какое значение несет категория цветности в жанре литературной баллады, насколько использование цвета отражает индивидуальность автора, культурные особенности той или иной страны и насколько он зависит от времени написания текста.

Из всех имен цвета особое место в жанре занимают ахроматические: белый, черный, в меньшей степени серый. Их универсальной характеристикой является связь с понятиями границы между миром живых и миром мертвых, в результате чего они выполняют функцию «маркера, отмечая принадлежность тому или иному миру» [2, с ]. Например, в описаниях животных и предметов, выполняющих посреднические функции между мирами, преобладают именно

сочетания ахроматических цветов. Подобная закономерность обусловлена самой природой света. А. Ф. Лосев пишет: «Цвет всегда насыщеннее света, вещественнее» [3]. Цветность является характеристикой видимого мира живых. Когда же речь идет о символах и образах смерти, присутствуют лишь ахроматические оттенки.

Белый цвет в литературной балладе имеет и положительные значения, символизируя благо, радость и уже упоминавшиеся святость или невинность. Однако случаев употребления белого в положительных значениях в балладах не так много, гораздо чаще он символизирует небытие и смерть. Подобные тенденции связаны не только с обращенностью жанра к трагическим и темным сторонам человеческой жизни, но и с изменениями в мировоззрении людей на рубеже веков. Как отмечает в своем исследовании Л. Н. Миронова, «в культуре, в которой ослабевают божественный смысл белого, на первый план выступают его негативные значения» [4, с. 53].

Белому противопоставлен черный цвет. Его семантика практически всегда отрицательная. Серый, еще один цвет этой группы, как правило, символизирует в жанре одиночество, страдание, старость и упадок. В английском фольклоре серый также ассоциируется с эльфами, феями и другими фольклорными персонажами, вследствие чего он выражает тревогу, поджидающую опасность.

В ахроматическую гамму баллады может вводиться красный цвет. В этом случае он противопоставлен белому и черному как символ жизни. В балладе Р. Саути «Rudiger» в сцене появления героя из другого мира преобладающим цветом является белый: белый лебедь ведет за собой лодку на серебряной цепи. На этом фоне выделяется темно-красный полог лодки, под которым находится рыцарь: «Beneath whose crimson canopy There lay reclin'd a knight». Цвет полога символизирует принадлежность персонажа к миру живых, в то время как белый лебедь и лодка – посредники, связанные с потусторонним миром. В балладе «Хороша была Танюша...» С. Есенина начало и конец баллады оформлены сочетанием красного и белого. В начале текста эти цвета соотносятся с традиционной вышивкой и украшением: «*Красной рюшкою по белу сарафан на подоле*». Однако затем те же цвета в том же соотношении (полоска красного на белом фоне) появляются в сцене смерти Тани: «*Алым венчиком кровинки запеклися на челе*» [5, с. 97].

В балладе Янки Купалы «Першы снег» полоска красной крови на снегу отражает путь от жизни к небытию смерти: «*Чырвоная стужка скрозь бель зіхаціць, І ў сажалцы губіць свой след гэта ніць*» [6, с. 93]. Интересно, что в другой балладе «Буслы», написанной в том же 1918 году, в окраске птиц есть то же сочетание белого и красного, которое в конце стихотворения дублируется появлением красной крови на белых перьях. Выбор цветов может быть обусловлен и общественными событиями: «В качестве диады белое/красное белый цвет маркирует политический дискурс времени революции и гражданской войны» [7].

Нивелировка цветовых отличий, например, переход от красного к менее насыщенному, «выцветание» является признаком приближающейся смерти героя. Так, в фольклорных текстах румянец на щеках часто сравнивается с цветущей розой. Этот образ использован Д. Китсом в «*La Belle Dame sans Merci*», только в данном случае это не цветущая, а увядающая роза рядом с белой лилией: «*I see a lily on thy brow And on thy cheeks a fading rose Fast withereth too*» [8, с. 1054].

В балладе М. Богдановича «Белым цветам адзета каліна» при описании счастливого, полного надежды периода жизни героини преобладающий цвет – красный, символ жизни и радости, героине задается риторический вопрос: « – *А чаго ты, як месяц, красна?*». Затем, когда жизнь и надежды героини чем-то омрачены, яркость цвета ослабевает: «*А чаго ты, як месяц, ясна?*». Когда же Марина умирает, первоначальный красный сменяется бледным, цветом смерти: « *... як месяц далёкі, блядна Ў дамавіне ляжала яна*» [5, с. 217].

Желтый и золотой в балладе равнозначны по семантике и в большей части текстов несут положительное значение божественности или царственности, как, например, в балладе М. Богдановича «Максім і Магдалена»: «*Сонца ... залатое, святое*». Золотым становится все радостное или дорогое герою: «сыночак залаценькі» или «золотые мотыльки» костра в ночном мраке («Матчына прычытанне» Якуба Коласа).

Этот цвет появляется в связи со сказочными мотивами, как золотые струны чудесного музыкального инструмента, который заставляет русалку вернуть попавшую им в руки девушку: «Златым не касайся струнам, Невесту младую назад я отдам» («Чудная бандура» Д. П. Ознобишин).

В ряде русских литературных баллад появляется контрастное сочетание черного и золотого как образ богатства или власти, как в балладе «Зосима» А. И. Одоевского: «*Поседело пиво черное; Следом золотистый мед*». Со значением могущества, славы связан золотой цвет в балладе «Олег» Н. М. Языкова: «*С конца до конца меж народом /Ходил золотой и заветный стакан*».

Золотой, огненный цвета используются в воспроизведении в русской литературной балладе фольклорного образа змея: «Сыпал искрами огнистыми» («Змей горыныч» М. А. Лохвицкой), «В ярких искрах длинный змей» («Змей» А. А. Фета). В последнем примере золотой цвет змея дан в сочетании с черным, который присутствует в образе «чернобровой вдовы». Комбинация желтого и черного часто используется для обозначения запрета. В контексте произведения это подразумевает опасность, губительность подобного общения для вдовы.

К негативным значениям желтого в балладе относится вероломство и безумие, как в балладе К. Д. Бальмонта «Замок Джэн Вальмор»: гости Джэн – «безумцы» в заколдованном саду «Под желтой дымною луной» [9, с. 138].

Синий цвет мало представлен в жанре. Он упоминается как цвет глаз (балладный канон красоты), либо входит в устойчивое сочетание «синее море». Он же, наряду с алым, присутствует в плюмаже убитого рыцаря в балладе

В. Скотта «The Eve of St. John»: «*His plume it was scarlet and blue*». Алый в данном случае символизирует грех (супружескую измену), тогда как синий, антипод красного и желтого, близкий по своим характеристикам к черному, означает печаль, смерть, зло.

Иногда в балладе цвет прямо не упоминается, но система образов создает палитру подразумеваемых цветов, когда название цвета выражено имплицитно. Например, в балладе Р. Саути «The Widow» одним из центральных образов является снег: героиня идет через метель, засыпает на заснеженной дороге. Автор не называет снег белым, но вследствие устойчивой ассоциации белый цвет становится фоном, на котором развиваются события, становясь дополнительным элементом в символике смерти, сопутствующей снегу, холоду и ветру: «*Cold was the night wind, drifting fast the snows fell, On the cold snows she laid her down to rest her*». Ту же роль выполняет снег в балладе Янки Купалы «Першы снег»: «*На небе на снежным ні сонца, ні зор, На гонях на снежных ні груд, ні разор. Абснежаны свет без канца, без граніц*». Образ снега является преобладающим, постоянное нарастающее повторение картины заснеженного пейзажа создает впечатление гнетущей безысходности, в которой белизна смерти подавила все проявления жизни: «*Халоднай пабелай магільна залёг/ На зжатае поле, на скошаны лог./ Лёг пухам на лесе, на жоўтых лісцях, /Абсеяў, абсыпаў прысады і шлях./ Так высыпаў ззябна, бязрадасна снег*» [6, с. 93].

В балладе «Змей» А. А. Фета прилетевший змей «Над соломенную крышей рассыпается огнем» [9, с. 416]. Солома, как и искры, огонь золотистого, желтого цвета, близкое расположение сразу нескольких образов, ассоциирующихся с одним цветом, усиливает ощущение жара. В то же время близость огня и соломы создает впечатление надвигающейся опасности, балансирования на грани гибели.

Таким образом, цвета могут играть значительную роль в повествовании. Как отмечает в своем исследовании Е. В. Плахина, «лексика со значением цвета – одно из важнейших средств придания визуальности образам» [10, с. 14]. Однако в жанре баллады цвета служат не только созданию яркой живописной картины, но передают важную для более полного понимания текста информацию, являясь частью символического оформления образа, разграничивают различные миры, участвуют в характеристике и оценке события или персонажа.

По сравнению с другими группами символов, они мало зависят от субъективных предпочтений авторов текстов, но остаются в русле сложившейся культурной, фольклорной традиции.

#### Литература

1. Дюрдеева Л. Ю. Функциональные особенности цветковых прилагательных в лирике Н.Гумилева [Электронный ресурс]. 2009. Режим: <http://www.ksu.ru/f10/publications/2004/articles.php?id=6&num=23000000>. Дата доступа: 06.01.2009.

2. Габышева Л. Л. Слово в контексте мифопоэтической картины мира: автореф. дис... док-ра фил. наук: 10.01.09 / Л. Л. Габышева; Рос. гос. гум. универс. М., 2003.
3. Лосев А. Ф. Первозданная сущность [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: <http://lib.rin.ru/doc/i/194585p5.html>. Дата доступа: 13.04.2009.
4. Миронова Л. Н. Цвет в изобразительном искусстве: пособие для учителей. 3-е изд. Минск, 2005.
5. Русалка-спакусніца: антологія восточнославянскай баллады / аўтар прадмовы і ўклад І. Ф. Штэйнер. Гомель, 2004.
6. Беларуская балада: анталогія / уклад. Я. Саламевіч. Мінск, 1978.
7. Злыднева Н. В. Белый цвет в русской культуре XX века. [Электронный ресурс]. 2009. Режим доступа: <http://ec-dejavu.net/w/White.html>. Дата доступа: 24.02.2009.
8. Romanticism: An Anthology. / Ed. Duncan Wu. 2nd edition. Oxford: Blackwell, 2000.
9. Воздушный корабль: Литературные баллады / сост. А. Г. Мурик, А. В. Парина. М., 1986.
10. Плахина Е. В. Лексико-семантическое поле «космос» в лирике В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова: автореф. дис... канд. фил. наук: 10.02.01 / Е. В. Плахина; Тюменск. гос. универс. Тюмень, 2004.

**Морозов А. В. (Минск)**

## **СОВРЕМЕННЫЕ УСЛОВИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ И ПРЕДПОСЫЛКИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ФОЛЬКЛОРА ВОСТОЧНЫХ СЛАВЯН**

В конце XX столетия славяне снова оказались в эпицентре самых больших экономических, политических и мировоззренческих потрясений. Славянский мир столкнулся с такими глобальными переменами, как распад государств и военно-политических союзов, переход прежних союзников в противоположный лагерь, экологические и демографические катастрофы, резкое обнищание огромных масс населения, посягательства на этнокультурные ценности, разрыв исторических традиций, эмиграция научно-технической интеллигенции.

Особое влияние на этнокультурное развитие славян оказывает процесс глобализации, в ходе которого происходит становление единого пространства, т. е. действуют тенденции, ведущие к единообразию мировой экономики и культуры. Формируются не только глобальные экономические сети, подчиняющие деятельность самых общих субъектов общим принципам, но и происходит соответствующая социокультурная адаптация, приводящая к

расширению общемировой культуры. Однако эти тенденции не отменяют социокультурного разнообразия, а также самобытности культур малых и больших народов. Напротив, мир сталкивается не только с явлением «этнического возрождения», но и с устойчивостью или возрождением разных цивилизационных полюсов. Более того, плюрализм, присущий постиндустриальному обществу, означает не только сохранение прежнего этнокультурного разнообразия, но и усиливающийся спрос на такое разнообразие.

Преобразование бывших союзных республик в независимые государства стимулирует развитие этнического самосознания и самооценки граждан. В свою очередь, особое воздействие на формирование идентичности оказывают составляющие культурного наследия стран и народов – традиции, которые обеспечивают судьбоносные для любого социума механизмы преемственности, передачи устоявшихся ценностей, норм и представлений. При исследовании социальных и духовных процессов к традиции обычно относят устойчивые элементы культуры, составляющие как бы ее постоянную основу в течение достаточно продолжительного времени и поддерживающие преемственность в жизни общества. Проблема взаимодействия традиционности и идентичности воспринимается в общественно-политической жизни и культуре развивающихся стран более значительное место, чем это проявляется в странах Запада в период новой и новейшей истории.

Важнейшее значение в условиях глобализации приобретает изучение социокультурных условий функционирования и выявления творческих потенций фольклора как основы традиционной духовной культуры восточнославянских народов. «Одна из определяющих особенностей фольклора, фольклорного творчества, историко-фольклорного процесса, – это его традиционность, – писал Б. Н. Путилов. – Фольклор возникает, живет, хранится, развивается, меняется в рамках традиции, которая составляет его эстетическую и мировоззренческую сущность. Жизнь фольклора предполагает наличие традиционной среды – социальной, исторической, культурной, прочность традиционного быта. Нередко под традицией понимается нечто косное, отсталое консервативное. Между тем главный признак традиции – это не косность, а определенная степень устойчивости и непременно прочность преемственных связей в развитии... Любой фольклорный процесс неизбежно приобретает характер движения внутри традиции, эволюции традиции» [3, с. 183–184].

История культуры восточнославянских народов – это история подъемов и срывов; на всем ее протяжении белорусский, русский и украинский народы демонстрировали как образцы самоотверженного служения, устремленности к высоким идеалам, так и трагедии глубоких падений, социальных и духовных потрясений. В фольклоре XX столетия наглядно проявляется подвижность, изменчивость и противоречивость тактик приспособления к миру, идейно-художественное содержание которого сводит сложный и неоднозначный



(многомерный) окружающий мир к упрощенной схеме. Начинает доминировать ментальная установка, в соответствии с которой не человек должен приспособливаться к окружающему миру, а социальные порядки и природа должны стремительно изменяться сообразно воле и интересам широких масс населения. Тексты многих рабочих и революционных песен демонстрируют нарастание процесса маргинализации обыденного сознания при переходе значительных масс населения из традиционной крестьянской среды в городскую [2, с. 148–171].

Деструктивное влияние на ментальность восточнославянских народов оказали периоды затяжных социально-политических кризисов XX века: «ментальную сплоченность» общества дезориентировали революционные изменения условий существования социального механизма. Кризисный менталитет отличается мозаичностью, ситуативностью, внутренней противоречивостью, актуализацией латентных ментальных структур, свойственных прошлым культурно-историческим эпохам, что наглядно проявилось в отдельных, по сути девиантных разновидностях фольклора второй половины 80-х – 90-е гг. XX века (фанатский, тюремный и блатной фольклор).

В сложных и противоречивых социально-политических условиях (при резкой – на уровне массового сознания – смене приоритетов и ценностных ориентаций) изучение социокультурных условий функционирования фольклора направлено на выполнение важной гуманистической функции: раскрытие сущности духовной культуры как основного содержания социальной истории наших народов. В современных условиях нет альтернативы стремлению народов к взаимопониманию и сотрудничеству на основе всестороннего изучения истории и теории мировой культуры, а также эволюции и трансформации собственных традиций с учетом общего культурно-исторического опыта. Вместе с тем, процесс их универсализации на уровнях региональном и общецивилизационном в настоящее время ограничен самобытными системами эстетических ценностей, которые выработаны суверенными типами культур на протяжении столетий. Игнорирование и недооценка социокультурного разнообразия народов, в частности, отрицание специфики восточных славян как особого мира со своей цивилизованной идентичностью и самобытной ментальностью, чревато не только обеднением или искажением исторической картины, потерей целого пласта научного знания, но и серьезными катаклизмами в социальной практике (яркий пример – неудачи радикальных социально-экономических реформ 90-х гг. в Беларуси, России и Украине).

Фольклорная традиция непрерывна, и проводить резкую границу между народной культурой дописьменного времени и современности – значит лишать фольклор статуса искусства. Действительность не только является объектом художественного изображения, но и во многом обуславливает способы существования и новые модификации фольклора. Так, **основная**

**закономерность функционирования фольклора восточных славян на современном этапе историко-культурного развития – преобладание в народном творчестве принципиально новых явлений посттрадиционного фольклора городского населения, который активно взаимодействует с массовой культурой по содержанию и стилистике, функциональности и ценностным ориентациям. При этом сама массовая культура воспроизводит многие родовые свойства фольклора (его дидактические и социально-адаптивные функции, тенденции к утрате авторского начала, господство стереотипа и т. д.), что весьма облегчает подобную связь.**

Анализируя взаимодействие деревенского и городского фольклора, Р. М. Ковалёва справедливо подчёркивает: «Дифференциация фольклора по линии деревня (провинция) – город началась не сегодня и даже не в XIX веке, а гораздо раньше, в незапамятные времена, от которых осталось мало письменных свидетельств. Но, как выяснилось, она сопровождалась взаимообменом художественными открытиями и текстами-эталоном. Наличие двух социально отличных полюсов фольклорного процесса и коэволюция, т. е. процесс совместного развития устного поэтического творчества города и деревни, при неравновесии традиционного и нового в каждом из полюсов явились условием динамически устойчивой целостности фольклора» [2, с. 240]. Городской фольклор русских, украинцев и белорусов в большей или меньшей степени опирается на национальные традиции и в то же время имеет много общих черт, особенно в песенном репертуаре, значительную часть которого составляют фольклоризированные произведения поэтов. Современные формы посттрадиционного, главным образом городского фольклора обладают повышенной способностью к тематической и эстетической интернализации своей продукции (тогда как традиционный фольклор локален и регионален), наконец свою продукцию она воспроизводит «серийно», в виде немислимых для устного творчества идентичных копий, чему способствует распространение постфольклорных явлений посредством Интернета). Современное общество информативно перегружено, поэтому постфольклорный текст связан с множеством фрагментов действительности, в том числе и культурной, и его задача – художественно осветить детали и наполнить их семиотически актуальным содержанием. Так, после появления звукового кино в паремнологический фонд разговорной речи постепенно входят киноцитаты, а в самое недавнее время к ним добавляются (в основном, через телевидение) и рекламоцитаты.

Особый интерес в постсоветский период представляет социодинамика эпических жанров. Объяснение особенностей развития эпоса в данный период заложено в истории функционирования эпических жанров на протяжении XX века: у восточнославянских народов их бытование значительно сократилось, хотя многочисленные фольклорные экспедиции фиксировали необычную «живучесть» в среде крестьянского населения духовных стихов, сказок, исторических песен. Создание же принципиально новых произведений

на историческую или современную тематику выявлено не было. По-видимому, причину подобного феномена следует искать в специфике эпического мышления: зарождение и активное бытование эпоса имеет идеологическую нагрузку и связано с мощными консолидирующими факторами – становлением государственности, национального самосознания, с освободительными войнами. Другими словами, эпическое мышление широких народных масс было неизменно связано с идеологией представителей власти: и тех, и других объединяла одна идеология, выраженная посредством эпического творчества на уровне массового сознания.

Начиная с 90-х гг. XX века интерес к эпическому творчеству все более возрастает в историко-культурных условиях создания самостоятельных государств и актуализацией возрожденческих идей в восточнославянских странах. Однако в постсоветский период наибольшее внимание обращается на жанры малой фольклорной прозы, в частности на легенды и предания, в основном топонимического характера (о появлении городов, названий рек, озер, различных местностей и т. д.). Иными словами, востребованным становится то, что носит мемориальный характер, имеет отношение к популяризации родного населенного пункта в рамках краеведческой программы области или района. Немаловажную роль в этом процессе выполняют современные писатели и поэты, когда используют фольклорные легенды и предания в своих произведениях. Как правило, большая часть таких историй, имеющих признаки неомифологизированной культуры, выдуманная, и современники получают их не только из романов и повестей, а также из кино и телевидения.

В результате проведенного анализа установлено **наличие детерминированности жанрового разнообразия мультикультурной структурой современного белорусского общества**, наблюдаемой как в сельской местности, так и в городской среде. Активизируется процесс взаимообмена фольклорных фондов разных субкультур и их совокупности с общеполорусской, общерусской, и общеукраинской культурными традициями, велика их роль как источника инноваций, обеспечивающих в одних случаях устойчивость и жизнеспособность господствующей культуры в изменяющихся социальных условиях первого десятилетия XXI столетия, в других – вызывающих их изменение и разрушение, в том числе под влиянием глобализационного эффекта. Кроме того, в городской культуре Беларуси, России и Украины наблюдается процесс формирования ряда «закрытых» традиций устной поэзии и прозы, порожденных потребностью в идентификации и самоидентификации членов сообществ, выдвигающих в качестве целеполагания и (или) манифестации относительную культурную самостоятельность, что приводит к возникновению специфических культурных кодов и текстов, бытующих внутри субкультур (студентов, военнослужащих, туристов, неформальных групп молодежи и т. п.).

Семантика и аксиологические значения современного песенного и прозаического творчества белорусов, русских и украинцев претерпевают значительные изменения в условиях доминирования информационной культуры и изменения среды функционирования посредством дальнейшей субкультурной дифференциации восточнославянских социумов. Наблюдается нарастающий эффект социальной «ареальности» фольклорных явлений с присущей каждому из них специфической семантикой. Наиболее яркой закономерностью является тенденция к большей творческой активности микросоциума: круг носителей фольклорного репертуара и соответствующих аксиологических значений часто оказывается меньше, чем конкретная социальная среда; можно говорить о наличии репертуара/распространённости и соответствующей семантики не только в рамках какой-либо субкультуры, но и одной компании, скрепляемой общими интересами.

Сущностные характеристики посттрадиционного фольклора детерминированы семиотическими (общность ценностных ориентаций, символики, культурного кода, картины мира) и поведенческими свойствами (ритуалы, правила, нормы, модели и стереотипы поведения) городских субкультур Беларуси, России и Украины, которые могут быть классифицированы по принципу консолидации соответствующих общностей: половозрастным; социально-профессиональным и (или) досуговым; этническим и (или) религиозным; территориальным. В современных социокультурных условиях утилитарно-практический характер семантики и аксиологических значений (в широком контексте) традиционных произведений сменяется развлекательностью постфольклорных произведений с чётко выраженной гедонистической, рекреационной и (или) манифестационной направленностью.

Выявленные социокультурные условия указывают на дихотомичность сущностных характеристик функционирования у восточных славян традиционного (преобладание в сельской среде; локальный и региональный характер; господство стереотипа; генетическая связь с обрядами и ритуалами; наличие разнообразных «классических» форм народной поэзии и прозы) и посттрадиционного фольклора (преобладание в городской среде; тематическая и эстетическая интернализация; «серийный» характер; генетическая связь с современной массовой культурой наряду с дифференциацией по принципу принадлежности к субкультурам; бурное распространение маргинальных форм).

Идентифицированные социокультурные условия функционирования также позволяют уточнить важнейшие **предпосылки** творческого межкультурного взаимодействия в сфере фольклора. Наряду с наличием этнической и (или) межгосударственной близости (территориальной, исторической, языковой, религиозной, ментальной) к ним относятся следующие характеристики современной социодинамики славянской культуры:

– активизация межкультурных связей на различных уровнях: межнациональном, региональном, субкультурном, личностном (в том числе посредством Интернета);

– внутренняя потребность во взаимодействии в духовной сфере, определяемая реалиями социокультурной жизни конкретного социума;

– по преимуществу толерантное отношение представителей восточнославянских этносов к культуре и традициям друг друга.

Наиболее плодотворные результаты в межкультурном взаимодействии на уровне отдельных видов и жанров фольклора достигается тогда, когда элементы художественного творчества других славянских народов творчески перерабатываются под влиянием собственных традиций и ценностей белорусского этноса.

#### Литература

1. Ковалёва Р. М. Горизонты развития белорусской фольклористики: диалектика научной интеграции и предметной дифференциации // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 6 / пад. навук. рэд. В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. Мінск, 2009. С. 234–242.

2. Морозов А. В. Фольклор в духовной культуре восточных славян. Вильнюс, 2005.

3. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора. Л., 1976.

Улюра А. А. (Киев)

#### **МИФ ОБ ЭДИПЕ КАК ТОПОС, ПРИЕМ И СЮЖЕТ В РОМАНЕ СВЕТЛАНЫ БОГДАНОВОЙ «СОН ИОКАСТЫ»**

Для обозначения определенных текстуальных практик, связанных с категорией «женское письмо», а также стиля, приема и массива текстов, направленных на ревизию мифа с позиции женской культуры, феминистская критика использует весьма наглядную описательную формулы «женщины переписывают мифы» [3]. И речь идет здесь не о п(р)оявлении в культурном или конкретном художественном тексте мифологических мотивов и образов, а о способе их представления (он преимущественно выразительно конфликтный–инверсированный – по отношению как к традиционным, так и к модернистским репрезентациям), краеугольным камнем которого становится столкновение мифического и современного гендерно чувствительного сознания. Мифический образ, делающийся темой рассказа или предстающий в роли изображения, предполагает в такой эстетической конструкции определенную смысловую неустойчивость, становясь отчасти метафорой, отчасти метонимией

доминантного художественного стиля и соответственных актов и «последствий» его деконструкции. Очевидно, что кроме общих с культурой постсовременности «задач» рецитации мифа, сопряженных с идеями, прежде всего, повторяемости, цикличности, замкнутости (герои «замещаются» типами и топосами, столь же взаимозаменяемы и тождественны мифологические системы), создающая подобный текст автор-женщина осознает процесс «повторного» мифотворчества как своего рода культурную монологизацию, установление мировоззренческого единства социокультурной, здесь – гендерной, группы.

Роман российской писательницы Светланы Богдановой «Сон Иокасты» (он был опубликован в 2000 году) снабжен подзаголовком «Роман-антитеза». Подзаголовок этот есть не только авторское указание на жанр произведения, но и ключ к интерпретации сложно структурированного текста, а именно: своего рода декларация идеи двойничества и противоположения. Риторика контраста, между тем, указывает здесь не только на противопоставление истории об Эдипе в авторстве Богдановой классическому мифу или на атрибуцию романа современной писательницы в качестве «альтернативы» актуальной словесности, но и на внутреннюю прочную связь этой жанровой дефиниции с актом ремифологизации. Исходный миф приобретает в романе-антитезе Богдановой значение пропозиционального знания, становится опровергаемой «тезой»; основой же излагаемого делается сама идея антиномичности. В жанровом отношении «Сон Иокасты» представляет собой весьма сложную конструкцию, сочлененную из чередующихся фрагментов прозы и верлибров. Композиционно роман Богдановой – это несколько переплетающихся повествований в технике потока сознания (здесь: ассоциативный хронотип и хронотоп), переход между которыми ретуширован, а часто и просто затруднен (скажем, формально текст состоит из двух первых глав). Сюжетно сочинение Богдановой апеллирует не только к мифу об Эдипе (что очевидно уже на уровне заголовка), но и к его воплощению в трагедии Софокла «Царь Эдип», и более того – к двум упомянутым трагиком снам: пророческому сну Эдипа об отцеубийстве и сну Иокасты об инцестуальной сцене. Составляющими элементами «исходного» мифа об Иокасте оказываются категории обмана доверившегося, суицида, инцеста, обесчещенного материнства. Этим же путем следует и Богданова, осуществляя, однако, неброские, на первый взгляд, перестановки в наборе мифоидов.

Иокаста Богдановой – мать, у которой Лай отнял ребенка из-за дурного предзнаменования оракула – сооружает себе устрашающий костюм из воска, перьев и змеиной кожи, она превращается в чудовище и подчиняет себе Фивы. Сфинкс по версии Богдановой «зарождается» из мести разгневанной матери: *«Мужчины, проходившие через Сфингион по направлению к Фивам, платили своей кровью за собственную недогадливость, за жестокость Лая и за*

*нежные сны Иокасты*» [2, с. 84]. Чтобы избежать предсказанного убийства отца, Эдип отправляется в Фивы, где случайно убивает Лая. Затем он отгадывает загадку Сфинкс, но наградой ему становится не смерть чудовища и воцарение в Фивах, а брачное ложе Иокасты. На горе Сфингион остается жуткий костюм царицы. Побежденная Эдипом Сфинкс-Иокаста засыпает. Ее сон длится двадцать лет, на протяжении которых она «ни разу так и не открывшая глаз и не произнесшая ни единого слова, – эта женщина, казалось, позволила ему [Эдипу. – А.У.] овладеть собою, сделала его царем, родила ему четверых детей, без единого стона, продолжая при этом спать, – она полюбила его, это стало для него с некоторых пор очевидно» [2, с. 78]. В финале романа узнавший от Тиресия тайну своего происхождения обезумевший/просветленный Эдип покидает Фивы и отправляется на поиски чудесного плавучего острова Астреи (некой земли вне времени и места), куда уже перенеслась так и не проснувшаяся и состарившаяся во сне Иокаста.

Объективированная цепь событий – кризис в Фивах и его разрешение (причинно-следственные связи «нарушенных» пророчеств здесь всячески актуализированы) – подается как «взгляд» Эдипа, бредущего в башню, чтобы соединиться со спящей женой-матерью. О происходящем с Иокастой мы узнаем со слов отстраненной наблюдательницы, достоверность позиции которой характеризуют интродуктивные «я видела», «я помню», «я как следует разглядела» etc, и которая в итоге сама оказывается Сфинксом (вернее – Сфингой): именно она слилась с жаждущей мести Иокастой, она же привела к ней Эдипа. Сфинга приобретает еще одно обличье: это Гера, которая научает Иокасту как быть Сфинксом, чтобы отомстить Лаю за похищение сына Пелопса. Присутствие Геры в тексте Богдановой не только создает идентификационный эффект двойничества (одновременно и ощущение себя, и ощущение себя наблюдающим за собой), но и модифицирует классицистическую идею предопределенности/рока, соотнося ее с романтическим видением зловещего. И в этом смысле Гера в «Сне Иокасты», фактически выполняя функции *deus ex machina*, предстает как часть объективированного причинно-следственного ряда: она порождает предшествующую причину (ужасное безумие Иокасты), она же действует как причина, порождающая позднее следствие (очистительное безумие Эдипа).

«Почему все, что чуждо, мне кажется безобразным?» [2, с. 96] – это лейтмотив присутствия Геры в романе Богдановой. При этом Гера и Сфинкс принадлежат к области жуткого, внушающего ужас, в первую очередь, потому что не поддаются определению. На уровне причинно-следственных связей Богданова предлагает ряд объяснений переодеванию Иокасты: месть Лаю, безумие, вмешательство Геры, отчаяние, попытка (вос)создания реальности – но не одно из них не мотивирует целиком и полностью деяния героини. Иокаста в роли Сфинкса, Гера как часть Сфинги – это что-то неизвестное и потому жуткое (и данное соотношение необратимо). Мечь приносит Иокасте успокоение, все дольше становятся ее сны. Жуткое в художественном мире

Богдановой приобретает четкие черты эскапизма. Обряженное в устрашающий костюм тело Иокасты обращается в сомнение в ее одушевленности, вместе с тем присутствие Геры делает одушевленным «безжизненный» наряд царицы. Тело Иокасты становится частью ритуала, церемонии: по крупному счету, прикрыть маской, изувечить, предать пытке, обездвигить – в творимом мире Богдановой все это есть составляющие церемонии соблазнения (субъект которого – сливающиеся двойники Иокаста и Гера). Свобода есть здесь непременно составляющее, используя термин В. А. Подороги, регрессивного тела [4], равно как и «осознание» регрессивного тела оборачивается непременно компонентом освобождения. Речь идет о том, что мотив телесности, связанный в первую очередь с царицей Фив, развивается в романе Богдановой от привычных телесных практик (мытья, одевания, родов, плача) – к нулевым состояниям телесности как абсолюту, где тождественны сверхфизиологичность и каталепсия. Однако «обездвижены» в романе не только Иокаста, но и Эдип – он с трудом передвигается, его добровольную слепоту (чем заканчивается «исходная» история Эдипа) в финале заменяют принятые мучения, связанные с передвижением; да и откровение о грехе царю Эдипу приходят в состоянии гипнотического бреда, левитации. В некотором роде ограниченным в свободе жеста (а жест у Богдановой имеет значение ритуала) оказывается и предсказатель Тиресий: его глаза укрыты черной повязкой, его движения направляются окружающими, его лицо – это лицо статуи (концепт «отсутствие» есть наиболее частотная характеристика этого героя). Источником этой «эпидемии каталепсии» как раз и оказывается Иокаста, присутствие которой (ее сон) оформляет чистое созерцательное пространство, в коем тело есть по сути и буквально преодолено и нейтрализовано. Желание Иокасты истерично в том смысле, что это не желание Другого, а желание посредством Другого. Царица продуцирует не желание как таковое, а желание быть желаемым Другим, она существует, соотносясь со взглядом на себя. То, какой ее видит Гера, или то, какой ее видит Эдип, – с одной стороны, опосредует все ее действия, все ее идентификации (в конце концов, на протяжении романа Иокаста не произносит ни одного слова). С другой стороны, именно они, эти видения, оказываются наиболее «истинными» ее воплощениями (воплощениями буквально, ибо тело самой Иокасты бездейственно). Именно поэтому уверен Тиресий, открывший Эдипу тайну его постыдного брака, что *«когда мы придем я увижу царицу плывущую в лавандовом облаке завернутую в атлас и кисею и не найду в себе сил признаться будто это лишь пустой панцирь бабочка давно вылупилась и порхает над далеким морем а царь лишен того что любит более всего на свете»* [2, с. 87]. Именно потому пророчество, которое передает Тиресий Эдипу, в первую очередь касается Иокасты, а затем уже убийства Лая: *«Ты – жертва обмана лишь потому, что не желал смотреть на действительно себя самого! Ты – жертва обмана лишь потому, что не желал смотреть на действительную Иокасту!»* [2, с. 95].



Между тем, в ситуации соотнесения физиологичности и не-телесности во «Сне Иокасты» миф творения оказывается равным мифу эсхатологическому.

Роман Богдановой начинается с описания чудесного острова, родины Аполлона и Тиресия, жители которого не имеют теней и не зависят, стало быть, от тел – им нет необходимости выживать, а значит, лгать. К мечтам об острове Астерии героини романа будут возвращаться вновь и вновь, его упоминание обозначает своеобразный момент перехода от времени художественного к космологическому времени. Не отбрасывающий тени Тиресий – бессмертен, сны Иокасты о неудоенном мире, тождественном самому себе (здесь совпадают обозначение и описание) – это сны о Космосе, творении. *«Всякому своему поступку я доверял словно он не мой собственный но поступок моего лучшего друга моей тени»* [2, с. 81] – таков закон экзистенции, ориентируясь на который героини Богдановой обретают способность отличить сон от игры: игра подчиняется в отличие от сновидения определенным правилам, и это правила удвоения, обязательного существования двойника. Героини «Сна Иокасты» начинают существовать (на уровне взгляда, намерения, побуждения и так далее) лишь тогда, когда их тождество в представленной реальности теряется. На уровне темы и сюжета это проявляется в появлении пар двойников, архетипных по сути – то есть таких, которые отличаются лишь по одному признаку, и постепенное обнуление этого признака ведет к уничтожению одного элемента пары (Богданова здесь осознано работает со стратегиями романтического нарративного модуса). Самая очевидная цепочка двойников в романе: «Иокаста – Сфинкс – Гера – Великая Мать», во взаимодействии элементов которой упраздняется разница между тождественным и иным.

В классической постфрейдистской трактовке мифа об Эдипе образ Сфинкса олицетворяет фигуру отца [6], соотносясь с образом Лая: Эдип может завладеть Фивами и Иокастой, только свершив это двойное – реальное и символическое – убийство. Отзвуки отождествления Сфинкса и отцовской фигуры в версии Богдановой отчасти принимает на себя Гера, при этом ее «отцовская власть» оказывается направленной не на Эдипа, а на Иокасту: *«Лай ли это ласкает тебя, Иокаста, в медовых потьмах, или сын твой Эдип, или я сжимаю чело тебе кожей змеиной?»* [2, с. 98]. Этот пласт повествования Богдановой подтверждает, помимо прочего, некий пантеон героев классического мифа, который служит своего рода образной инсталляцией, призванной с одной стороны рутинизировать рассказываемую историю, создать чувство знакомого, с другой – подтвердить ее истинность.

Между тем, объектом пристального внимания Богдановой есть, очевидно, не постфрейдистская трактовка мифа об Эдипе. Писательница обращается к архаическому мифу, выстраивая его вокруг эдиповского сюжета, а не вокруг эдипова комплекса. В поздних изводах мифа об Эдипе отношения между Эдипом и Сфинксом откровенно эротичны. Сфинкс последовательно замещает здесь образ Иокасты, приравнивается ему: условие свадьбы с царицей – разгадка загадки чудовища (более того: существует версия легенды, в которой

Иокаста и Сфинкс действительно один и тот же персонаж, смысловым центром мифа при такой раскладке оказывается мотив инцеста [1]). Встреча со Сфинксом предвещает для Эдипа встречу с Иокастой, загадка Сфинкса (у Богдановой ответ Эдипу подсказывает Гера) предшествует загадке Иокасты (ответ на нее даст Тиресий). Богданова снимает момент временной дистанции, помещая героев в ситуацию «здесь и сейчас» (актуализированную мечтами об острове Астерии), а значит Иокаста и Сфинкс не могут быть ничем иным, как одним неделимым целым. Истерическое желание Иокасты сообщает ее сну наслаждение, которое получает она, становясь зеркалом/отражением Другого, при том что она сама не знает об этом. Иокаста, соотнесенная со Сфинксом, соотносимым с Герой, – двойник двойника, ее «смысл» теряется именно в тот момент, когда желающий ее Другой оказывается не один: *«Я и сама не могу точно решить, кто из нас был жертвой, а кто играл роль коварной Сфинкс, ведь никакой Сфинкс никогда не встречала всеведущая царица Олимпа»* [2, с. 95].

Если для античного и фрейдистского мифа об Эдипе смысловым центром выступает именно инцест (он символически сопряжен с идеей обладания властью), то в версии Богдановой смысловым центром оказывается мотив материнства, соотнесенный с символикой сакрального, запретного знания. В «исходном» тексте Иокаста добровольно отдает Лаю своего первенца; в версии Богдановой она, «истекающая тоской материнской груди» [2, с. 95], соотносится с иудейско-христианским мифом о страстях Пречистой Девы. В категориях творимого мифа Богдановой обесчещенное/оскорбленное материнство Иокасты связано с категорией долженствования: ее ценностный выбор не принадлежит ей, он не может быть счастливым, так как заранее предполагает наличие страдания от утраты абсолютного ценного. Последнее появление Иокасты в романе – это изображение уже не тела, не человека и не чудовища, а иконическое воплощение – окно башни, где заточена царица, превращается в витраж, в центре которого *«была нарисована печальная женская фигура – Иокаста? – держащая в руках уснувшего дитя – Эдипа? – оба они, и мать, и ребенок, сидели верхом на осле (...); осла того вел старик, лицо его было морщинисто и измученно»* [2, с. 101]. Героиня обращается в вещь, наделенную сверхъестественным значением, рассказ о ней (нарратив в широком смысле) окончательно утрачивает свою информативность: он не представление, а переживание – и в этом смысле отчетливо мифичен (за счет заявленной «реконструкции» известного сюжета момент переживания знания совпадает здесь с рассказом). Ее долг как матери, жены и царицы предполагает по умолчанию жертву абсолютной ценностью. Эту норму долга Иокаста и трансгрессирует, становясь Сфинксом. Не случайно разруха в Фивах сообщается со злоупотреблением пьянящим напитком, который стали бесплатно раздавать всем желающим в правление Эдипа и который называли «сфинксовым молоком» (так инверсируется писательницей идея грудного выкармливания). Материнство Иокасты в мире, правят которым Лай, а затем и Эдип, отталкиваясь от идеи спасительной материнской жертвы,

последовательно переходит в область жуткого, связанного с топосом Великой Матери как персонажем, олицетворяющий темную сторону человеческой психики. Все герои «Сна Иокасты» утратили связь с мифическим архаичным, которое олицетворяет беспробудный сон царицы, потому материнское, тождественное ей (для того чтобы подчеркнуть эту связь, Богданова «упускает из виду» материнскую и родовспомогательную функцию Геры в пантеоне богов) и исключенное из реальности (чит.: цивилизации), становится «индексом» таинственного знания: *«Моя Иокаста, поверь, что давно ты стала центром Вселенной, словно мать наша, Гея. Вокруг тебя движутся все: и большие и малые звезды, и Солнце, увенчанное искрами твоих истлевающих богатств. И я среди всех, – однако я ощущаю свою отстраненность и двойственность, я среди всех и вроде бы нет, я одинока»* [2, с. 97–98]. В таком контексте трансформация «мать↔жена» предстает условием взаимопроникновения полярных категорий, а вместе с тем и причиной эсхатологического «удвоения» мира, а также необходимости его опасаться.

Российский писатель Сергей Соколовский упоминает роман Богдановой в контексте поисков «нового языка» актуальной словесности: «Интерес к жанру притчи оказался естественной реакцией на полное размытие внутрилитературной иерархии: неадекватность контекста провоцирует стремление к максимально дистанцированному высказыванию. Так, Светлана Богданова в романе «Сон Иокасты» предпочитает оперировать античными мифологемами, ставшими общим местом мировой культуры» [5]. В попытке моделирования действительности по законам мифологического мышления, предпринятой российской писательницей, Соколовский отмечает притчевость как средство достижения гармонии с культурным «контекстом» не случайно. Слитность сущего и должного, которое является свойством мифа на всех стадиях его существования, сознательно акцентируется Богдановой: художественная реальность ее текста долженствует как своего рода «исходный» императив, а заодно и как переживание долженствующей реальности. Так задается горизонт ожидания «переписанного мифа», на границы которого и отреагировал Соколовский. Однако на определенном этапе миф об Эдипе в изложении Богдановой перестает быть повествованием (с присущим ему логикой и сюжетом) и перемещается в область высказывания, которое содержит в себе субъект значения. Происходит это именно в момент «недобровольного» превращения Иокасты в Сфикс. «Вторичный миф» в повести современной писательницы – а он выступает здесь в роли инструментария личностного освоения культурного пространства – это рассказ-объяснение, а уже потом – некоего рода призыв, еще меньше – принуждение. Речь идет, в первую очередь, об отсутствии здесь нормативно-дидактической установки «мир таков, значит ты в нем такой»: переход от факта к долженствованию в версии мифа об Эдипе Богдановой размыт. Так в тексте сближается мифический сюжет с областью не-мифического познания. История Иокасты в изложении Богдановой рецитирует архаический тип об Эдипе, не

оговаривая возможность переживания этого мифа, а создавая условия его переживания. Именно поэтому загадку Сфинкса в Богдановском тексте способен отгадать только Эдип – человек, «не посвященный в истинное положение вещей» [2, с. 96].

Светлана Богданова, создавая роман «Сон Иокасты», сознательно творит женскую альтернативу мифа об Эдипе. Альтернативу не столько на уровне сюжета (здесь отклонения весьма невелики: тем самым писательница лишь подчеркивает, что сюжет «исходного» мифа не обладает самостоятельной ценностью, а мифическое – это не свойство рассказа, а тип межличностных, кроме прочего, связей), сколько в сфере оценки и рационализации. Как подлинный антипод мифического сознания писательница обозначает сознание нигилистическое, которое не нуждается в упорядочении мира «работой» этического императива и тем самым разрушает миф изнутри. Процесс, который осуществляет автор «Сна Иокасты», это конечно, ремифологизация (это акт осознанный, так как полная демифологизация здесь невозможна, а частичная – не даст желаемого результата). Миф об Эдипе – а он принадлежит к тем сюжетам, которые закрепляют идею антиномизма как абсолютную норму бытия, – Богданова делает основой репрезентации принципиально не приспособленного к анализу сознания, в котором стремление к определению вещи (в широком смысле) посредством отделения ее от противоположной ей сущности выливается в бессознательное движение по направлению к хаосу.

#### Литература

1. Аверинцев С. К. Истолкованию символики мифа об Эдипе // Античность и современность. М., 1972. С. 90–102.
2. Богданова С. Сон Иокасты // Знамя. 2000. № 6. С. 76–102.
3. Перкисс Д. Женщины переписывают мифы // Женщины в легендах и мифах / под ред. К. Ларрингтон. М., 1998. С. 566–582.
4. Подорога В. Человек без кожи // Социальная философия и философская антропология. Труды и исследования. М., 1995. С. 126–160.
5. Соколовский С. Beavis and Butt-Head do Gogol' Tradition // Новое литературное обозрение. 2002. № 54.
6. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство // Фрейд З. Интерес к психоанализу. М., 2009. С. 108–131.

## БЕЛАРУСКІ ФАЛЬКЛОР ЯК СРОДАК АСЭНСАВАННЯ БЕЛАРУСКАЙ КЛАСІЧНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

Адной з найважнейшых рысаў сучаснай літаратуры розных краін свету з'яўляецца інтэртэкстуальнасць. Творы розных пісьменнікаў насычаны прамымі цытатамі з класічнай літаратурнай спадчыны або ўскоснымі алюзіямі. Такая з'ява зараз выклікае супярэчлівыя водгукі ў чытатой і крытыкаў і, відавочна, аб'ектыўную ацэнку атрыманае пры змене некалькіх пакаленняў чытачоў і пісьменнікаў.

На нашу думку, гэтая ацэнка будзе набліжана да той, якую В. П. Рагойша ў «Паэтычным слоўніку» дае тэрміну «рэдкаая рыфма»: «Дарэчна ўжытая рэдкаая рыфма стварае свежыя, цікавыя вобразы, а злоўжыванне такімі рыфмамі прыводзіць да пустога славеснага жангліравання» [2, с. 333].

Цытата, якую чытач пазнае, заўсёды выклікае прыемныя эмоцыі: гонар уласнай начытанасцю ці проста эстэтычнае задавальненне, смех. Але, на жаль, гэтае веданне далёка не заўсёды спрыяе больш глыбіннаму разуменню псіхалогіі герояў, матывацыі іх учынкаў.

Для беларускай літаратуры цытаванне айчынай і замежнай класікі заўсёды было малахарактэрна, чаго нельга сказаць пра творы беларускага традыцыйнага фальклору. Літаратура першай трэці ХХ ст. была асабліва зарыентавана на абрадава-песенную народную спадчыну, што, безумоўна, спрыяла стварэнню сапраўдных літаратурных шэдэўраў.

У жанравым архіве вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта БДУ, а таксама ў розных зборніках беларускай вясельнай паззіі можна сустрэць шмат варыянтаў наступнай песні:

*З'язджала Манечка са двара –  
Бярозе вярхушачку сарвала.  
Стой, мая бяроза, без верху,  
Жыві, мая мамка, без мяне!*

(Запісана Крывіцкай С. ад Казаковай В. С. у в. Стасева Ліёзненскага раёна Віцебскай вобласці ў 1986 г.).

Перад ад'ездам ў хату жаніха нявеста мусіла зламаць галінку ў двары бацькоў і ўрачыста аб'явіць: «Жывіце без мяне. Так трэба». Але нявесце страшна, яна плача, і таму гэтыя словы за яе гаворыць народ [3, с. 181].

Вобраз дрэва з адламаным верхам у беларускай класічнай літаратуры нам знаёмы. На апошніх старонках аповесці «У палескай глушы» трылогіі Якуба Коласа «на ростанях» Лабановіч садзіць на школьным двары грушу на ўспамін пра Ядвісію. А Ядвісія ўначы перад ад'ездам ламае верхавіну маладога дрэўца.

Біёграфы Якуба Коласа высветлілі, што жанчына, якая стала прататыпам Ядвісі, у свой час кінула маладога настаўніка з прычыны ўласных саслоўных забабонаў – нешляхетнага паходжання жаніха.

У аповесці Ядвіся не проста ламае верхавіну грушы. Ведаючы традыцыю, паненка хоча пасмяцца з Лабановіча («жыві тут без мяне»), але гэтым жа сваім учынкам прызнае, што настаўнік быў для яе самым блізкім чалавекам у Цэльшыне, адзіным, з кім ёй шкада развітвацца. Як вядома са зместу аповесці, Ядвісі зусім не шкада развітвацца з родным бацькам, жорсткасць якога прывяла да заўчаснай смерці маці.

Некаторыя сучасныя крытыкі і чытачы негатыўна ацэньваюць звязанасць беларускай літаратуры з сялянскім побытам, патрыярхальнымі традыцыямі, фальклорам. Але прыведзены намі прыклад сведчыць аб тым, што «літаратура з фальклору» можа не саступаць у інтэлектуальнасці «літаратуры з літаратуры».

### Літаратура

1. Жанравы архіў вучэбна-навуковай лабараторыі беларускага фальклору пры кафедры тэорыі літаратуры філалагічнага факультэта БДУ.

2. Рагойша В. П. Паэтычны слоўнік. Мінск, 2004.

3. Фядосік А. С. Функцыянальнасць і семантыка абрадаў, жанравыя і мастацкія своеасаблівасці паэзіі асноўных этапаў вяселля // Сямейна-абрадавая паэзія. Народны тэатр / рэдкал.: К. П. Кабашнікаў [і інш.]. Мінск, 2001. С. 106 – 272. (Беларускі фальклор: жанры, віды, паэтыка; Кн. 3).

**Прастакоў В. М. (Мінск)**

### **АСНОЎНЫЯ АСПЕКТЫ ВОБРАЗУ СВІННІ Ў ІРЛАНДСКІХ СЯРЭДНЯВЕЧНЫХ МІФАЛАГІЧНЫХ ТЭКСТАХ**

Свіння, будучы адной з першых жывёл, засвоеных інда-еўрапейцамі (ва ўсіх яе праявах – свіння, парасюк, дзік, вепрук, свініна), з'яўляецца знакавым сімвалам для гэтай культурнай прасторы. «Свіння была сімвалам плоднасці, урадлівасці. Аднак стаўленне да яе ў розных народаў склалася неаднолькавае – адны гадавалі і спажывалі яе, іншыя адмовіліся, што знайшло адлюстраванне ў розных рэлігійных сістэмах з іх харчовымі забаронамі» [5, с. 457]. Прыклады рэалізацыі вобразу свінні ў міфалагічнай традыцыі магчыма адшукаць, пачынаючы з самых старых і класічных міфалагічных сістэм [1\*]. Акрамя таго, што свініна – смачная і дарагая страва, яна нясе ў сабе яшчэ і сакральнае значэнне. Свінням адводзілася «... істотная роля ў рытуалах прынясення ў ахвяру, што падцверджваецца археалагічнымі знаходкамі: наяўнасць у пахаваннях рэштак свінні сведчыць пра тое, што менавіта яна лічылася найбольш падыходзячай для таго, хто выходзіць у іншы свет» [6, с. 274].

Асноўнай задачай дадзенага артыкула з'яўляецца разгляд найбольш паказальных прыкладаў ужытку варыянтаў лексемы свіння [2\*] у шэрагу ірландскіх міфалагічных тэкстаў і вызначэнне яе асноўных сэнсавых значэнняў і функцый. У якасці такіх могуць быць згаданыя наступныя.

1. Свіння як своеасаблівы атрыбут іншасвету, які, нават будучы з'едзеным, адраджаецца, каб задавальняць патрэбы свайго ўладара. Так, у сазе [3\*] «Прыгоды Кормака ў Абяцанай краіне» [4\*] (*ірл.* Echtra Chormaic i Tir Tairngiri) [5\*] прысутнічае дзік, якога варылі і з'ядалі штовечар, і які, тым не менш, кожную раніцу паўставаў зноўку [6\*]. Падобныя прыклады мы можам знайсці і ў іншых тэкстах, напрыклад, у сагах «Захоп Сіда» (*ірл.* De Gabáil in t-Sída) [7\*], альбо «Лёс дзяцей Турэна» (*ірл.* Oidheadh Chloinne Tuireann) [8\*].

– Іншасвет не заўжды мог пахваліцца менавіта адраджаючыміся свіннямі, але ўсёроўна свініна заставалася адным з самых знакавых яго атрыбутаў. Так, у аповесці «Другая бойка Мага Турэда» падчас падарожжа ў краіну фамораў [9\*] богу Дагдзе (*ірл.* Dagda) прыйшлося з'есці невымерную колькасць аўсянай кашы, прыгатаванай са звычайнымі свіннямі, каб даказаць сваю моц [10\*].

– Тым не менш, паяданне свініны, асабліва тады, калі да гэтага прыклалі руку іншасветныя сілы, можа мець і адмоўны вынік. Так, у сазе «Смерць Муйрхертаха, сына Эрк» (*ірл.* Aided Muirchertaig Meic Erga) сіда [11\*] Сін (*ірл.* Síin), выкачвала сілу караля пры дапамозе чароўнага віна і свінні-прывіда, якую яна стварала сваёй магіяй [12\*].

– У ірландскіх міфалагічных тэкстах свінні таксама часта паўстаюць не толькі як аб'ект ежы, але і як хтанічныя пачвары, велізарныя па сваіх памерах і здольныя з лёгкасцю забіць чалавека. Так, напрыклад, у аповесці «Пераслед зачараваных свінняў Аэнгуса з Бруга» (*ірл.* Seilg Muca Draoigheachta Aonghuis an Bhrogha) [13\*] ірландскі герой Фін, сын Кумхайла (*ірл.* Finn meic Cumhaill), якога Аэнгус змог падбухторыць да палявання на сваіх свінняў, сустрэўся з сапраўды незвычайнымі свіннямі [14\*]. У якасці іншага прыкладу можна прывесці свінняў, з якімі сустрэліся героі сагі «Плаванне Мэл-Дуіна (Майль-Дуйна)» (*ірл.* Imram Maíl Dúin) [15\*]. Дадзены твор можа пахваліцца цэлым шэрагам высп замагільнага свету, на якіх меліся гэтыя жывёлы, але асабліваю увагу выклікае менавіта выспа з гіганцкімі свіннямі [16\*].

– Часам, аблічча свінні можа злівацца з чалавечым, як, напрыклад у іншай сазе пра плаванне ў іншасвет – «Плаванне Снедгуса і Мак Рыягла» (*ірл.* Imram Snédgusa agus Meic Ríagla) [17\*]. Яе героі наведваюць цэлы шэраг высп і бачаць розных дзіўных істот; на адной з іх – людзей з галавамі свінняў [18\*].

– Свіння часам атаясамлівалася з чароўнымі вылечваючымі сіламі. Так, напрыклад, сярод артэфактаў, патрабуемых Лугам з ужо згаданай аповесці «Лёс дзяцей Турэна», прысутнічала і гаючая свіная скура [19\*].

– Асабліваю ролю ў міфалагічных ірландскіх тэкстах грае і матыў падзелу свінні. Так, у аповесці «Гісторыя пра свінню Мака Дато» (*ірл.* Scél Mucci Mic Dathó) [20\*] падзел свіной тушы з'яўляўся цэнтрам спаборніцтва паміж прадстаўнікамі усходу і захаду Ірландыі, вынікам якога сталася перамога

людзей легендарнага ірландскага правадыра Канхабара (*ірл.* Conchobar). Сорак быкоў было падзяліць адносна нескладана, але свіння была наўмысна адна, каб пабачыць, які з лагераў ёсць больш годным [21\*]. Іншым прыкладам падзелу свінні з'яўляецца прыгатаванне свінней і размеркаванне іх частак паміж гасцямі легендарнага ірландскага караля Кормака (*ірл.* Cormac) з аповесці «Гісторыя выпрабаванняў» (*ірл.* Scél na Fír Flatha) з «Бэльмоцкай кнігі», якое сталася вызначэннем іх роду дзейнасці [22\*].

– Досыць распаўсюджанай практыкай выкарыстання 'свіных' лексем у ірландскіх міфалагічных тэкстах з'яўляюцца і анамастычныя захавы. Найбольш паказальным прыкладам ёсць тэкст «Адпаведнасць імён» (*ірл.* Sóig Anmann), які можна знайсці, напрыклад, у «Бэльмоцкай кнізе». У ім некаторыя імёны знакавых міфалагічных персанажаў тлумачацца праз іх сувязь са свіннёй. Сярод такіх прыкладаў найбольш яркавымі з'яўляюцца, канешня, Аэнгус [23\*] і, нават, сама выспа Ірландыя [24\*].

– Зрэшты, часта свіння (перш за ўсё дзік ці вепрук) нярэдка паўстае ў ірландскіх міфалагічных тэкстах як метафара чалавека. Нават самыя знакамітыя героі маглі атрымліваць такую намінацыю, як, напрыклад, Кухулін у сазе «Хвароба Кухуліна» (*ірл.* Serglige Con Culainn) [25\*] з «Кнігі Дун Каў». У сазе «Угон быка з Куалнге» (*ірл.* Táin Bó Cúalnge), якую можна сустрэць у «Лейнстэрскай кнізе», сам Кухулін называе сябе вепруком [26\*].

Такім чынам, разгледжаныя прыклады, хаць і не вызначаюцца патрэбнай шырынёй ахопу, тым не менш, дазваляюць вытаясаміць наступныя асноўныя характарыстыкі і функцыі вобразу свінні ў ірландскай міфалагічнай традыцыі:

– свіння можа выступаць як неад'емны атрыбут іншасвету, прычым, часам яна можа паўставаць у выглядзе з'ядаемай і адраджаючайся істоты.

– Іншасветная прырода свінні часам можа адмоўна ўплываць на чалавека.

– Свіння можа паўставаць і як хтанічная пачвара, персаніфікацыя сіл прыроды (жывёльнага свету), прычым часам зааморфныя рысы могуць злівацца з антрапаморфнымі.

– Свіння (яе мяса, скура) могуць набываць гаючыя якасці. У сувязі з гэтым, вобраз свінні можа атаясамлівацца з неўміручасцю, бессмяротнасцю.

– Асаблівае значэнне набывае падзел свіной тушы, як сымбалічнае дзеянне, за якім стаіць прызнанне асаблівых якасцей герояў альбо іх сацыяльных функцый.

– У некаторых тэкстах свіныя лексемны паўстаюць у якасці элементаў анамастыкі.

– Часам варыянты вобразу свінні выкарыстоўваюцца ў якасці метафар герояў.



## Літаратура

1. Болезнь Кухулина // Исландские саги. Ирландский эпос / под ред. С. Шлапоберской. М., 1973. С. 633–651.
2. Зарицкая Т. Мифология. Энциклопедический справочник / под ред. И. Бойкачовой. Минск, 2002.
3. Плавание Майль-Дуйна // Исландские саги. Ирландский эпос / под ред. С. Шлапоберской. М., 1973. С. 693–717.
4. Приключения Кормака в Обетованной стране // Исландские саги. Ирландский эпос / под ред. С. Шлапоберской. М., 1973. С. 688–693.
5. Санько С. і [інш.]. Беларуская міфалогія: Энциклапед. Слоўн. / пад рэд. В. Аўтушка. Мінск, 2004.
6. Синельченко В. и [др.]. В мире мифов и легенд / под ред. В. Синельченко. СПб., 1995.
7. Смерть Муйрхертаха, сына Эрк // Исландские саги. Ирландский эпос / под ред. С. Шлапоберской. М., 1973. С. 678–688.
8. Смирнов А. Древнеирландский эпос // Исландские саги. Ирландский эпос / под ред. С. Шлапоберской. М., 1973. С. 547-564.
9. Táin Bó Cúalnge (The Cattle Raid of Cúalnge) // CELT – Corpus of Electronic Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.ucc.ie/celt/published/T301035/index.html>. Дата доступу: 28.02.2007.
10. The Chase of the Enchanted Pigs of Aenghus an Bhrogha // Transactions of the Ossianic society for the Year 1858: Laoithe Fiannuigheachta or Fenian Poems. 1861. № 6 / edit. by J. O’Daly. Dublin. P. 132–153.
11. The Fate of the Children of Turenn // Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.maryjones.us/ctexts/turenn.html>. Дата доступу: 28.02.2007.
12. The Fitness of Names // Celtic Literature Collective – Welsh Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.maryjones.us/ctexts/turenn.html>. Дата доступу: 28.02.2007.
13. The Second Battle of Moytura // CELT – Corpus of Electronic Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.ucc.ie/celt/published/T300011.html>. Дата доступу: 28.02.2007.
14. The Story of Mac Dathó's Pig // Vassar College – Academic Resources [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://adminstaff.vassar.edu/sttaylor/MacDatho/>. Дата доступу: 28.02.2007.
15. The Taking of the Síð-Mound // Geocities – Ulster Cycle Texts [Электронны рэсурс]. Рэжым доступу: <http://www.geocities.com/paris/arc/6084/sid.htm>. Дата доступу: 28.02.2007.
16. The Voyage of Snédgus and Mac Riagla // University of Wales – Celtic Christianity e-Library [Электронны рэсурс]. – Рэжым доступу: <http://www.lamp.ac.uk/celtic/snedgus.htm>. – Дата доступу: 28.02.2007.

## Каментарыі

\*1. Так, можна прыгадаць вядзьмарку Кірку, якая пераўтварыла спадарожнікаў Адысея, якія завіталі на яе выспу, ў свінней; Краміёнскую свінню і Эрыманскага дзіка – жудасных пачварын, забойства якіх было аднім з подзвігаў Тэсея і Геракла адпаведна; вепрука, які стаўся прычынай смерці шматлікіх герояў (Аціс, Адоніс) з грэчаскай міфалогіі. У кітайскай міфалогіі Лэй-Гун – ‘бог-грамавік’ і наладжвальнік сусветнага патопу часта ўяўляўся як свінападобная істота. Свіння была адной са свяшчэнных жывёл Сета – бога смерці з егіпецкай міфалогіі. Вішну з індыйскай міфалогіі спускаецца ў іншасвет, пад зямлю менавіта ў выглядзе дзіка. У славянскіх міфалагічных сістэмах нячыстая сіла часта прымала выгляд свінні, на свіннях вядзьмаркі зляталіся на шабаш і г.д.

\*2. Свіння (дзік, вепрук, парасюк): *ірл.* m(h)uc, m(h)uic, meic, e(a)lg.

\*3. Тэрмін сага выкарыстоўваецца намі пад уплывам крыніцы перакладу дадзенага ды іншых падобных тэкстаў. Як слушна адзначае А. Смірноў, выкарыстанне дадзенага тэрміну выклікана тым, што скандынаўская сага з’яўляецца найбольш блізім па сэнсу жанрам да падобных ірландскіх твораў, якія «самі ірландцы называюць ‘аповесцямі’ (scéla)» [8, с. 549]. Далей, мы будзем карыстацца абодвума тэрмінамі.

\*4. Адна з намінацый ірландскага іншасвету, разам з такімі назвамі, як Цір-На-Мбеа (*ірл.* Tír na m(n)Beo – ‘Краіна [вечнага] жыцця’), Маг Мэль (*ірл.* Mag Mell – ‘Раўніна раскошы’) і інш.

\*5. Варыянты гэтай аповесці магчыма адшукаць у некалькіх манускрыптах, напрыклад, у «Бэльмоцкай кнізе» (*ірл.* Leabhar Bhaile an Mhóta, канец XIV ст.) альбо ў «Жоўтай кнізе Лекана» (*ірл.* Leabhar Buidhe Lecain, прыкл. 2-я палова XV ст.).

\*6. «Бервяна гэтага хапае, каб зварыць на ім дзіка і, акрамя гэтага, яшчэ абагрэць цэлы каралеўскі палац. Дзік жа зноўку ажывае наступнай раніцай, і бервяно зноўку робіцца цэлым» [4, с. 691].

\*7. Дадзеная аповесць сустракаецца ў манускрыпце «Лейнстерская кніга» (*ірл.* Leabar na Núachongbála, 2-я п. XII ст.). У ёй пры апісанні сіда Аэнгуса (*ірл.* Ó(A)eng[h]us) – ірландскага бога маладосці і аднога з багоў ірландскага іншасвету – фігуруюць два парасюкі, «... адзін з якіх жывы, а другі – ужо засмажаны» [15].

\*8. Дадзеная аповесць сустракаецца ў цэлым шэрагу ірландскіх манускрыптаў, у тым ліку і ў складзе «Гласарыя Кормака» (*ірл.* Sanas Cormaic – можа быць знойдзены ў «Жоўтай кнізе Лекана» альбо ў «Вялікай кнізе Лекана» (альбо «Леканскай кнізе» – *ірл.* Leabhar Mór Leacain, кан. XIV-XV ст.). У дадзеным тэксце прысутнічае наступны эпізод: у якасці аднога са складнікаў віры за забойства свайго бацькі, бог Луг патрабуе сем парасючкоў, якія «... нягледзячы на тое, што іх заколваюць штовечар, паўстаюць жывымі кожны наступны дзень» [11].

\*9. Фаморы – «у ірландскай міфалогіі, дэманічныя істоты, змагары супраць плямён багіні Дану [(ірл. Tuatha Dé Danann) – плямёны багоў, якія прыбылі ў Ірландыю і перамаглі аўтахтонаў-фамораў]» [2, С. 239]. Пасля паразы фаморы зышлі ў іншасвет – за мора ці нават пад ваду, на што ўказваюць іх хтанічныя рысы і сам сэнс іх намінацыі ‘марскія пачварыны’ альбо ‘ніжнія (падводныя) дэмань’.

\*10. «Тады Дагда ўзяў свой чарпак, які быў настолькі вялікім, што мужчына і жанчына маглі разам ляжаць па сярэдзіне яго. І з катла ён лёгка вылаўліваў цэлыя паловы салёных свіных туш і чвэрці свінога тлушчу» [13].

\*11. Сіды (сідхі) – першасна месцы жыхарства, якія былі дадзеныя тым ірландскім багам, якія пажадалі застацца на выспе, а не адплыць з яе пасля таго, як багі прайгралі героям. Пазней гэце слова пачало ўжывацца і для азначэння саміх іх насельнікаў, таму сіды – гэта таксама і «... чароўныя, істоты, што жывуць пад зямлёй, ва ўзгорках, у пячорах...» [2, с. 232].

\*12. «Яна таксама стварыла з папараці чароўную свінню-прывіда і аддала віно і свінню ваярам, якія падзялілі атрыманае паміж сабой і, як ім падалося, наеліся. ... Калі ён [кароль] падняўся раніцай, ен адчуў сябе знясіленым. І таксама адчулі сябе ўсе тыя, хто спрабаваў віно і прывіднае чароўнае мяса, што Сін дала для банкету» [7, с. 682].

\*13. Дадзены сюжэт належыць да т.з. групы паэтычных твораў Айсіна (Асіян, ірл. Oisín) – легендарнага ірландскага барда-друіда. Паэмы, традыцыйна прылічаемыя да гэтай групы, належаць да супольнай ірланда-шатландскай традыцыі (хаця ўсе іх карані маюць выключна ірландскае паходжанне); час іх афармлення вар’іруецца ад XI да XVIII ст., хаця некаторыя з іх элементаў узыходзяць аж да III ст. Першым зборам твораў Айсіна з’яўляецца манускрыпт «Кніга настаяцеля Лісмора» (гэльск. шатл. Leabhar Deathan Lios Mòir), створаны вікарыем манастыра Лісмор Джэймсам МакГрэгарам (шатл. Seumas MacGriogair, XV ст.) паміж 1512 і 1526.

\*14. У тэксце істоты апісваюцца наступным чынам: «... кожная свіння была ростам з алень; // І адна з іх вылучалася асабліва разюшаным выглядам, // Яна была больш чорнай, чым вугаль у кавальні. // Вышэй за узнятую мачту карабля, // Уся яе морда і вушы былі пакрытыя шчацінай» [10, Р. 141]. Зрэшты, жахлівая моц гэтых пачвар прывяла да таго, што «Акрамя ваяроў і сабакаў, // Загінула дзесяць соцен правадыроў» [10, Р. 145].

\*15. Дадзеная аповесць сустракаецца ў манускрыпце «Кніга Дун Каў» (ірл. Leabhar na hUidre, пач. XII ст.).

\*16. «... яны пабачылі іншую вялізную выспу, на якой быў статак прэўкрасных свінняў велізарных памераў. Яны забілі маленькага парасючка і не змаглі нават зацягнуць яго да сябе на судна, каб зварыць яго. Тады яны ўсе сабраліся вакол яго, пасмажылі на месцы і па кавалках перанеслі на карабель» [3, с. 701].

\*17. Дадзеная аповесць сустракаецца ў манускрыптах «Жоўтая кніга Лекана» і «Фермойская кніга».

\*18. «І пасля гэтага яны плылі, пакуль не дасягнулі зямлі, дзе жылі людзі з галавамі свінняў; і яны ... былі арганізаваныя ў вялікія гурты, якія жалі зерне ў сярэдзіне лета» [16].

\*19. У тэксе кажацца, што яна «... вылечвае усе раненні і хваробы свету; і, у незалежнасці ад таго, наколькі вялікай ёсць небяспека, у якой апынуўся чалавек, калі жыццё яго яшчэ не перарвалася, яна зможа вылечыць яго» [11]. Дарэчы, згаданыя вышэй адраджаючыся парасючкі таксама вызначаліся вылечваючай сілай.

\*20. Дадзеную аповесць можна знайсці ў «Лейнстерскай кнізе» (ірл Lebar na Nûachongbála 2-я п. XII ст.).

\*21. Так, тэкст кажа ў дачыненні да гэтага наступнае: «Якім яшчэ чынам можна падзяліць, калі навокал сабралося столькі герояў Ірландыі, як не згодна іх храбрым учынкам і трафеям» [14].

\*22. Так, у аповесці кажацца наступнае: Кормак вырашыў усталяваць чароўны кацёл пяці піроў «... і пакласці ў яго свінняў і быкоў, і прапець над ім заклінанне гаспадароў, і паэтаў, і чараўнікоў». Пасля прыгатавання ежы кожны мог падыйсці і выцягнуць сабе порцыю, у залежнасці ад якой (часткі тушы) вызначалася яго прафесія.

\*23. Яго прозвішча Ollmúsaíd расшыфроўваецца як oll-муса (ірл. вялікая свіння) і тлумачыцца гэта наступным чынам: «... таму што велізарныя былі вепрукі караля» [12].

\*24. Старажытным імём Ірландыі ў дадзеным тэксце называецца Эльга (E(a)lga), і яно паходзіла ад старажытна гэльскага e(a)lg, што значыць свіння. У тэксце гэта тлумачыцца наступным чынам: «Імя гэтае было дадзенае Ірландыі, таму што калі Ітх, сын Брэагана, пабачыў Ірландыю з Іспаніі, з вяршыні вежы Брэагана, яе абрысы нагадвалі свінню» [12].

\*25. Так, у тэксце героя вітаюць наступным чынам: «Прывітанне табе, вепрук пераможны! Валадар раўніны Муртэмне!» [1, с. 646].

\*26. «Прыйшоў я, дзікі вепрук статкаў, перад ваярамі, перад войскамі, перад сотнямі, каб нізвергнуць цябе пад воды гэтага возера» [9].

Серэхан Г. І. (Мінск)

## ПАЭЗІЯ А. ГАРЭЦКАГА І ДРЭЗДЭНСКІЯ «ДЗЯДЫ» А. МІЦКЕВІЧА: ВЫБАР ШЛЯХУ БАРАЦЬБЫ СА ЗЛОМ

Хрысціянская гісторыя збаўлення паказвае, што для вызвалення ад граху і канчатковай перамогі над злом неабходна ахвяра. Паэты, якія ў сваёй творчасці закраналі тэматыку Лістападаўскага паўстання (А. Міцкевіч, Ю. Славацкі, З. Красінскі, А. Гарэцкі, М. Ходзька, А. Рыпінскі, Я. Дварэцкі),

схільныя былі бачыць у сваім змаганні збаўленчую місію ў дачыненні да народаў Рэчы Паспалітай. Былая магутная дзяржава ў тагачаснай паэзіі традыцыйна асацыявалася з Хрыстом, распятым на крыжы «z trzech wyschłych ludów» [«<...> з трох высахлых народаў»: тут і далей пераклад з польскай мовы аўтара артыкула, калі не ўказана іншае. – Г. С.]. (дрэздэнскія «Дзяды» А. Міцкевіча [7, s. 184]), і ўся сімволіка Крыжова Шляху Хрыста накладвалася на асэнсаванне паўстанцкай барацьбы. Але ўжо ў гэтым атаясамліванні заключаецца прадчуванне задушэння Лістападаўскага паўстання, прадчуванне вялікіх ахвяраў, якія праз смерць павінны прынесці збаўленне. Гэтая ідэалогія паўстання містычна раскрыта ў дрэздэнскіх «Дзядях» Адама Міцкевіча і паслядоўна выкладзена словамі Прывіда, звернутымі да кс. Пётры ў сцэне V; выкарыстоўвае яе і А. Гарэцкі (ураджэнец Віленшчыны і прадстаўнік польскамоўнай плыні ў літаратуры Беларусі XIX ст.) у сваіх ваярскіх песнях, напоўненых заклікамі да складання ахвяры Богу за адкупленне зямлі бацькоў. Пунктам непасрэднага судакранання ідэалагічных перакананняў абодвух аўтараў стала байка А. Гарэцкага «Djabel i zboze» («Чорт і збожжа»), якую А. Міцкевіч у перапрацаваным выглядзе ўключыў у I сцэну I акта дрэздэнскіх «Дзядоў», пераказаўшы яе вуснамі Жэготы. Гэты алегарычны твор у паэме А. Міцкевіча займае ідэйна важнае месца, выяўляючы недарэмнасць і будучую жыццядайнасць ахвяраў, якіх д'ябал трымае ў зняволенні, і адначасова – іх бессмяротнасць: «I po dziś dzień chleb się rodzi» [«I да гэтага часу родзіцца зерне»] [4]. У творы А. Гарэцкага, пераказанага А. Міцкевічам, прысутнічае біблейная сімволіка зерня, пра якое гаворыць евангеліст Ян: «А Езус сказаў ім у адказ: Настала гадзіна ўславіцца Сыну Чалавечаму. Сапраўды, сапраўды кажу вам: калі пшанічнае зерне, упаўшы ў зямлю, не памрэ, то застанеца адно, а калі памрэ, то прынясе багаты плён» [тут і далей пераклад Святога Пісання зроблены Секцыяй па перакладзе літургічных тэкстаў і афіцыйных дакументаў Касцёла Камісіі Божага культу і дысцыпліны сакрамантаў пры ККББ. – Г. С.] (Ян 12, 23–24). Такім чынам, закатаванае ў турмах «насенне» Літвы-Беларусі павінна сваімі пакутамі ўславіць Айчыну і прыняць смерць дзеля яе будучага лепшага жыцця.

Аднак у творчасці А. Гарэцкага, як і ў паэме А. Міцкевіча, разглядаецца не толькі ідэя **пакутніцтва**, але і ідэя **помсты**, у кантэксце якой паняцце ахвярнасці змяняе сваё першапачатковае значэнне. У адным выпадку пакутніцтва вымагае ахвярнасці, якая зыходзіць ад пакоры, у другім ахвярнасць звязана з агрэсіяй, якая не ўласціва хрысціянскай сістэме каштоўнасцяў. У аснове ж гэтай агрэсіі ляжыць характэрны для рамантыкаў бунт супраць жыццёвай несправядлівасці, які спараджае сумненні ў Божай міласэрнасці і прагу сваёй уласнай магутнасцю перайначыць свет. Бяда рамантыкаў-рэвалюцыянераў і адна з духоўных прычын паражэння Лістападаўскага паўстання – стварэнне ўласнай веры, перайначванне закону Божага разам з імкненнем перайначыць свет, адносна чаго З. Красінскі ў драме «Nie-Boska komedja» («Нябоская камедыя») заўважае: «Ktokolwiek jesteś, powiedz mi, w co

wierzysz! łatwiej byś życia się pozbył, niż wiarę jaką wynalazł, wzbudził wiarę w sobie» [«Хто б ты ні быў, скажы мне, у што верыш! Лепш бы ты пазбавіўся жыцця, чым вынайшаў якую-небудзь новую веру і ўзбудзіў яе ў сабе».] [5, s. 35]. А калі перанесці гэтае сцверджанне на асаблівасці рамантычнага светапогляду, то можна сказаць, што іх уяўная сіла – абсалют думкі, якая мае стваральную сілу – стала іх духоўнай слабасцю.

Рамантычная літаратура Беларусі мае некалькі традыцый выяўлення барацьбы добра са злом і несправядлівасцю гэтага свету. Адважымся выказаць меркаванне, што ў творчасці А. Гарэцкага праяўляецца толькі адна з іх – барацьба з дапамогаю зброі. Каб даказаць гэта, разгледзім на матэрыяле дрэздэнскіх «Дзядоў» А. Міцкевіча, якія традыцыі змагання наогул былі характэрны для тагачаснай літаратуры Беларусі. Адну з іх прадстаўляе Конрад, і шмат матэрыялу для разумення гэтай традыцыі дае сцэна II «Імправізацыя». Мэта яго барацьбы: «*Ja bym mój naród jak pieśń żywą stworzył*» [«Я стварыў бы мой народ, як жывую песню»] [7, s. 157]. Адметна, што Конрад вельмі сур’ёзна падыходзіць да выбару сродкаў барацьбы: «*Nie bronią - broń broń odbije, // Nie pieśniami - długo rosną, // Nie nauką - prędko gnije, // Nie cudami - to zbyt głośno. // Chcę czuciem rządzić, które jest we mnie; // Rządzić jak Ty wszystkimi zawsze i tajemnie...*» [«Не зброяй – адаб’ецца зброяй зброя, // Не песняй – песня выпее не ўраз, // Не чарамі – ну што яны такое? // Навукай? Не, яе не доўгі час. // Я пачуццём, якое даў Ты недарэмна, // Хачу валодаць душами людзей таемна» [2, с. 382] [7, s. 156–157]. Конрад бачыць у Богу толькі крыніцу мудрасці, і, не разумеючы прычыны пакутаў вялікай колькасці невінаватых людзей, не прызнае ў Ім любові: «*Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością, // Ty jesteś tylko mądrością. // Ludzie myślą, nie sercem, Twych dróg się dowiedzą; // Myślą, nie sercem, składy broni Twej wyśledzą...*» [«Ну, хто Цябе назваць любоўю зможа? // Ты толькі мудрасць, Божа. // Цябе не сэрцам людзі – думкаю сваёй, // Адкрылі, Моц Тваю, Шлях векавечны твой» [2, с. 383] [7, s. 158]. Таму герой, прызнаючы верхавенства Бога над сабою, уступае ў змаганне з Ім у вырашэнні лёсу ўласнага народа. Аднак у гэтым змаганні яму кідае выклік вялізны крук, вобразнае ўвасабленне якога выклікала спрэчкі ў даследчыкаў. Па словах даследчыка-міцкевічазнаўцы В. І. Еўмянькова, «у «Дзядох» мы сустракаемся з двума Конрадамі. Першы – той, што ў «Малой Імправізацыі» глядзіць на крука як на іпастась суровага Бога, другі – той, які пасля абраду ачышчэння пачынае разумець, што крук – д’ябал, а Бог не можа быць суровым, толькі – міласэрным» [1, с. 76].

Другую традыцыю ў выяўленні барацьбы добра са злом рэпрэзентуе кс. Пётр, які адказвае на выбар Конрада: «*Módl się; myśl twoja w brudne obleczona słowa, // Jak grzeszna, z tronu swego strącona królowa...*» [«Маліся: думка ў брудзе слоў тваіх – няйначай // Царыца звергнутая ў вопратцы жабрачай» [2, с. 398] [7, s. 175]. Грэшныя словы для выражэння думкі-каралевы, як злыя сродкі для дасягнення найвысакароднейшай мэты, відавочныя для кс. Пятра. Ён лічыць патрэбным змагацца з імі, як з уцелаўленнем д’ябла ў душу грэшніка. Кс. Пётр перасцерагае,

што Бог прыме толькі пакорную ахвяру і менавіта гэтым праявіць сваю дабрыню і любоў да народа: «*Módlmy się, Pan nasz dobry! Pan ofiarę przyjmie*» [«Молімся! Бог наш добры, Бог ахвяру прыме.»] [7, s. 176]. А замест Конрадавай прагі ўладаць душамі людзей кс. Пётр аддае перавагу таму, каб узяць на сябе ўсе правіны – і менавіта гэта, на яго думку, з’яўляецца галоўнай умовай і сапраўднай праймай ахвярнасці, якую прыме Бог.

Кс. Пётр перасцерагае і яшчэ ад аднаго: шляху помсты ворагу. У сцэне VIII «Pan senator» («Пан сенатар») ён спыняе разгневанага Юстына Поля, які ў распачы пытаецца: «*Czyż go to za nas nikt nie skarże? // Nikt się nie pomści?*» [«Ці ж яго ніхто не пакарае // Ніхто не адпомсціць?»] [7, s. 240], – адказваючы адназначна: «*Bóg!*» [«Бог!»] [7, s. 240]. І як пацверджанне слоў кс. Пятра – раптоўная вестка пра смерць Доктара, забітага маланкаю. Такім чынам, пакаранне – справа Боская, а не чалавечая. Ужо толькі збегам падзей у паэме А. Міцкевіч выяўляе, што жаданне забіць, выказанае да гэтага Полем, – нягоднае змагарскага шляху чалавека-хрысціяніна. Згадаем са Старога Завету: першае забойства ў гісторыі чалавецтва здарылася ў выніку гневу Каіна з-за таго, што Бог не прыняў яго ахвяру. Ці ж можа Бог прыняць ахвяру, якая ўжо і сама падразумявае забойства? Зло немагчыма пераадолець злом, гісторыя не можа «паплысці супраць цяжэння сумлення» [3, с. 83]. А. Міцкевіч нязменна прыходзіць да гэтай жа высновы, прысвячаючы аналізу шляху барацьбы яшчэ і такія свае творы як паэма «Konrad Wallenrod» («Конрад Валенрод»), верш «Do Matki Polki» («Да Маці Польшкі») і інш.

Звернем увагу на тое, што у адным ідэалагічным полі з дрэздэнскімі «Дзядамі» А. Міцкевіча ляжаць творы Ю. Славацкага «Kordian» («Кардыян») і З. Красінскага «Nie-Boska komedja» («Нябоская камедыя»). У ідэйным змесце паэмы «Кардыян» польскі даследчык М. Інлот таксама заўважае «два абліччы традыцыі» [8, s. 12] ў выбары рамантыкамі шляху барацьбы і разумення імі сваёй місіі: 1) Старшыня і Ксёндз заклікаюць змоўшчыкаў, што ўчынілі замах на цара, ушанаваць прах былых валадароў Айчыны, адмовіцца ад забойства і не крывавіць трон палякаў. «*Dominuje w owej tradycji, – падкрэслівае даследчык, – uczucie zgodne z religią katolicką i obce idei zemsty*» [«У гэтай традыцыі дамінуе пачуццё, згоднае з каталіцкай рэлігіяй, якой чужая ідэя помсты.»] [8, s. 12]; 2) другую традыцыю прадстаўляе галоўны герой паэмы Кардыян. Яна спасылаецца на вядомы ў патрыятычнай паэзіі заклік «*Niech powstanie mściciel z kości naszych*» [«Няхай паўстане мсціўца з нашых касцей.»] [8, s. 13]. І характэрна, што Кардыян церпіць паражэнне.

У «Нябоскай камедыі» З. Красінскага супрацьпастаўляюцца дзве раўназначныя сілы, два шляхі барацьбы з сацыяльнай несправядлівасцю: іх прадстаўляюць Панкрацы і Граф. Справа даходзіць да сутычкі паміж імі, бо ніхто з іх насамрэч не змагаецца за «свабоду, роўнасць, братэрства», кожны з іх, як Конрад і Кардыян, стварае сваю ўласную веру, з’яўляецца прарокам, які «жыве «ў сабе», абапіраецца на суб’ектыўнае бачанне свету» і «не можа ведаць праўду, а значыць – не можа весці па шляху гэтай праўды. Людзі для яго не жывыя істоты, а матэрыял» [1, с. 70].

Такім чынам, аўтары-рамантыкі, выпрабоўваючы сваіх герояў, аналізуюць забойства і помсту як сродак барацьбы з несправядлівым светам, але адмаўляюць яго. Вернемся да А. Гарэцкага і да нашага ранейшага сцверджання аб тым, што ў яго творчасці абгрунтоўваецца толькі адзін шлях барацьбы – шлях узброенага паўстання. Так, лірычны герой А. Гарэцкага адчувае сваю моц у вырашэнні далейшага лёсу падзеленай ворагам дзяржавы і бачыць Лістападаўскае паўстанне як важны гістарычны рубаж, які дае магчымасць уласнымі сіламі паставіць канец панаванню зла, несправядлівасці і вярнуць Айчыну. Месіянская ідэя ў творчасці А. Гарэцкага, сапраўды, непарыўна звязана не толькі з ідэяй ахвярнасці, але і з ідэяй помсты. Сугучна з вядомым тагачасным дэвізам «Polska Winkelriedem narodów» [«Польшча – Вінкельрыд народаў». Арнольд Вінкельрыд – герой войнаў супраць Аўстрыі за свабоду Швейцарыі. Яго гераічны ўчынак прынес перамогу суайчыннікам], сфармуляваным Ю. Славацкім у паэме «Кардыян», А. Гарэцкі выказвае сваё прадчуванне задушэння Лістападаўскага паўстання і вялікай ахвяры суайчыннікаў, ды, нібы ствараючы ўласнае евангелле Рэчы Паспалітай, лічыць гэта галоўнай умовай збаўлення Айчыны: «*Widzisz wrogu, chodź się bić: // Nas i ciebie grób pochowa, // Ale Polska musi żyć*» [«Бачыш, вораг, выходзь на бой: // Нас і цябе схвае магіла, // Але Польшча мусіць жыць».] [6, s. 317].

Лірычны герой А. Гарэцкага не з'яўляецца звышгероем, рэвалюцыянерам духу, падобным на Конрада А. Міцкевіча, а таксама на Кардыяна Ю. Славацкага і Графа З. Красінскага. Але ён «*najwyższy z czujących na ziemnym padole*» [«Сярод зямлян <...> найвышэйшы» [2, с. 383] [7, s. 157] ў іншым сэнсе – гэта герой-верхавод, які ўзначальвае атрад помснікаў. Інакш кажучы, гэта евангельскі Пётр, які ўзяўся за меч, каб абараніць Хрыста ад тых, хто прыйшоў Яго схапіць. Езус жа перасцерагае вучня ад бессэнсоўнай ахвяры, якая ў выпадку помсты ператвараецца ў ахвяру д'яблу, а не Богу: «Схавай меч у ножны. Няўжо Мне не піць келіха, які даў Мне Айцец?» (Ян 18, 11).

Падводзячы вынікі нашых разважанняў, падкрэслім, што ў рамантычнай літаратуры Беларусі 30-х гг. XIX ст. склалася некалькі традыцый выяўлення барацьбы са злом, з сацыяльна-палітычнай несправядлівасцю, – традыцый, мастацкае асэнсаванне якіх найбольш выразна прысутнічае ў дрэздэнскіх «Дзядах» А. Міцкевіча: 1) духоўны бунт супраць Бога і «стрэлы» ў Боскую прыроду, імкненне выхапіць уладу Бога над душами людзей і кіраваць імі выключна сэрцам; 2) фізічная помста ворагу за яго здзекі і злачынствы; 3) хрысціянская пакора і спадзяванне на Божую міласэрнасць і любоў. Менавіта апошні шлях суадносіцца з хрысціянскім паняццем ахвярнасці дзеля збаўлення. У паэзіі А. Гарэцкага адбываецца ўключэнне гэтага паняцця ў другі шлях барацьбы. Разуменне патрэбы ў ахвярнасці абодвума паэтамі не ставіцца пад сумненне і пацвярджаецца парафразаі байкі А. Гарэцкага «Чорт і збожжа» ў дрэздэнскіх «Дзядах» А. Міцкевіча. Але калі ў кантэксце ўсёй паэмы А. Міцкевіча ахвярнасць – гэта тое, што надае сэнс пакутам, то ў творчасці



А. Гарэцкага яна з'яўляецца сродкам помсты і гвалтоўнага ўсталявання справядлівасці.

#### Літаратура:

1. Еўмянькоў В. І. Адам Міцкевіч і духоўна-эстэтычныя пошукі ў літаратуры Беларусі XIX ст.: манаграфія. Магілёў, 2009.
2. Міцкевіч А. Выбраныя творы / уклад., прадм. і камент. К. Цвіркі. Мінск, 2003.
3. Ян Павел П. Памяць і самасвядомасць: Размовы на пераломе тысячагоддзяў / пер. з пол. К. Лялько. Мінск, 2006.
4. Gorecki A. Djabeł i zboże // Chleb w poezji [Resurs elektroniczny]. Reżym dostępu: [http://republika.pl/o\\_chlebie/poezja.html](http://republika.pl/o_chlebie/poezja.html).
5. Krasieński Z. Nie-Boska komedja / oprac. Bogdan Suchodolski. Warszawa, b/d.
6. Lutnia. Piosennik polski, zbiór pierwszy. Wydanie drugie. Lipsk, 1864.
7. Mickiewicz A. Dziady / Posłowie J. M. Rymkiewicz. Warszawa, 1998.
8. Słowacki J. Kordian / wstęp i przypisy Mieczysława Inglota. Wrocław, 1985.

**Лыньша В. І. (Мінск)**

### **ВОБРАЗ РУСАЛКІ Ў ДРАМАТУРГІ А. ПУШКІНА І ЛЕСІ УКРАЇНКІ**

Вусная паэзія народа жывіла і зараз жывіць мастацкую літаратуру, з'яўляецца невычэрпнай крыніцай ідэй, вобразаў, спосабаў адлюстравання жыцця. У розныя эпохі і ў прадстаўнікоў розных мастацкіх кірункаў звяртанне да фальклору было неаднолькавым, залежала ад узроўню развіцця мастацкай літаратуры, ад грамадскіх, палітычных і сацыяльных абставін.

Спынімся на разглядзе твораў А. С. Пушкіна і Лесі Українкі – драмы рускага пісьменніка «Русалка» і драмы-фееры ўкраінскай пісьменніцы «Лясная песня». Цікавым, на маю думку, будзе выяўленне прычын звароту творцаў да фальклору ў розныя эпохі, а ў сувязі з гэтым, – высвятленне адметнасцей інтэрпрэтацыі аднаго і таго ж фальклорнага вобраза – вобраза русалкі – прадстаўнікамі розных нацыянальных літаратур і розных літаратурных напрамкаў.

Адлегласць у часе напісання драматычных твораў А. Пушкіна і Лесі Українкі – амаль 80 гадоў. Паколькі літаратура развіваецца інтэнсіўна і яе асаблівасці мяняюцца разам з яе развіццём, то з гэтага можна зрабіць выснову, што адзін і той жа вобраз можа функцыянаваць у мастацкіх творах па-рознаму – залежна не толькі ад індывідуальных асаблівасцей пісьменніцкага таленту, але й ад часу нараджэння тэксту.

А. Пушкін і Леся Українка жылі і тварылі ў розныя мастацкія перыяды. Кожны з названых пісьменнікаў увабраў у сваю творчасць прыкметы часу, іх творы адлюстроўваюць розныя этапы развіцця літаратурнага працэсу ў Расіі і ва Украіне. Творчы шлях Пушкіна звязаны з прыходам рамантызму ва ўсходнеславянскія літаратуры. Перыяд жыцця Лесі Українкі прыпадае на той час, калі на пераломе ХІХ – пачатку ХХ ст. ва ўкраінскім мастацтве актыўна выяўляюць сябе мадэрнісцкія тэндэнцыі. Спецыфіка ўкраінскага літаратурнага працэсу ў тым, што першым пракладаў дарогу мадэрноваму мастацтву менавіта неарамантызм. Леся Українка і як тэарэтык літаратуры, і непасрэдна як аўтар выяўляе тая адметнасці мастацкага тэксту, якія і далі падставы вылучыць неарамантызм як наватарскі метада.

Адной з асноўных рысаў рамантызму была цікавасць да народнай творчасці, яе збіранне, вывучэнне, урэшце, імкненне ўвесці яе элементы ў кніжную мастацкую літаратуру. І тым самым зблізіць аўтарскі мастацкі тэкст з народным мысленнем. Усё гэта было літаратурным выражэннем росту дэмакратычных тэндэнцый у жыцці грамадства. Сярод рускіх пісьменнікаў тут след назваць Чулкова, Папова, пісьменнікаў-сентыменталістаў. З арыентацыяй на народную творчасць звязана жаданне стварыць паэму ў народным духу, не толькі пабудаваную на фальклорным матэрыяле, але народную і па сваёй вершаванай форме, напісаную так званым «рускім вершам» («Дабрыня» Львова, «Ілля Мурамец» Карамзіна, «Бава» Радзішчава). Аднак гэтыя спробы або не былі завершанымі, так як не мелі сур'ёзнага літаратурнага значэння.

Для пісьменнікаў-рамантыкаў характэрным быў зварот у мінулае. І калі наступнікі рамантыкаў, крытычныя рэалісты і натуралісты, малюючы капіталістычную рэчаіснасць, крытыкавалі яе, то рамантыкі прыцягвалі ўвагу сваіх чытачоў да эстэтычных каштоўнасцяў далёкага мінулага, зазіраючы ў экзатычны свет сваёй культуры, культуры Афрыкі, Азіі, Паўднёвай Амерыкі. Яны стваралі свой яскравы, маляўнічы, поўны прыгодаў свет, у якім дзейнічалі незвычайныя, моцныя рамантычныя героі.

А. Пушкін як сапраўдны класік рускай літаратуры ажыццявіў новы падыход да выкарыстання нацыянальнага фальклору. І нягледзячы на тое, што ён быў далёка не першым рускім пісьменнікам, які ўводзіў фальклорныя матывы ў сваю творчасць, толькі ў яго творчасці 1820-х гадоў мы ўпершыню бачым той паварот у адносінах да фальклору, які аддзяляе рускую літаратуру ХІХ ст. ад папярэдняга перыяду. Пасля спробаў другой паловы 1820-х гадоў для самога Пушкіна было ўжо немагчымым вяртанне да твораў тыпу «Руслан і Людміла», характэрнага для яго першаснага перыяду засваення народных казачных матываў. Перапрацоўка рускіх сюжэтаў у духу Арыоста адыходзяць у мінулае.

У драме Пушкіна «Русалка» апавядаецца пра няшчаснае каханне дачкі млынара да князя. Дзяўчына зацяжарыла, а князь, даведаўшыся пра гэта, падараваў ёй каралі, каб змякчыць перад дзяўчынай сваё рашэнне, і пакінуў.

Дачка млынара ў адчай канчае жыццё самагубствам, кідаецца на дно ракі. Вось як паказана гэта сцэна ў Пушкіна:

**Дочка:**

*(сымае с сябя павязку)*

*Вот венец мой,  
Венец позорный! Вот чем нас венчал  
Лукавый враг, когда я отреклася  
От всего, чем прежде дорожила.  
Мы развенчались.- Сгинь ты, мой венец!*

*(Бросае павязку в Днепр.)*

*Теперь всё кончено.*

*(Бросается в реку).*

Князь, ажаніўшыся з дзяўчынай княжацкага паходжаньня, усё роўна згадвае сваё першае каханне. Ён прыязджае на бераг Дняпра, дзе некалі яго чакала былая каханая, і не знаходзіць таго, што некалі было. Гаспадарка зруйнаваная, млынар, звар'яцеўшы ад гора, уяўляе сябе воранам.

**Князь:**

*И этому всё я виною! Страшно  
Ума лишиться. Легче умереть...  
...вид его во мне  
раскаяться все муки расстравил...*

Здаецца, Пушкін хоча паказаць князя сумленным чалавекам, які ўсведамляе сваю віну. У князя нават зараджаецца думка забраць да сябе няшчаснага млынара. Аднак, ці здзейсніў бы князь на самой справе задуманае? Ці гатовы герой пісьменніка несці адказнасць за тое зло, да якога ён спрычыніўся? Гэтыя пытанні для чытачоў драмы Пушкіна застаюцца без адказу.

Дачка млынара, якая ператварылася на вадзяную русалку, хоча адпомсціць князю за сваю страчаную маладосць. Аднак, хоча яна зрабіць гэта не самастойна, а арганізоўвае «забойства» з дапамогай сваёй дачкі, даючы ёй адпаведныя настаўленні, як заманіць князя з берага ў падводнае царства.

**Русалка:**

*...к нему поближе приласкайся  
И расскажи всё то, что от меня  
Ты знаешь про своё рожденье; также  
И про меня. И если спросит он,  
Забыла ль я его иль нет, скажи,  
Что всё его я помню и люблю  
И жду к себе. Ты поняла меня?*

*Русалочка выходит на берег.*

Драма засталася няскончанай. Але асноўны прынып выкарыстання фальклорнага вобразу зразумелы. Як і ў народным уяўленні, русалка Пушкіна надзелена ў канчатковай характарыстыцы гераіні адмоўнымі рысамі характару. Яна, як вадзяныя русалкі, хітрая, помстлівая, каварная. Адрознівае драму «Русалка» ад папярэдніх твораў Пушкіна, напісаных паводле фальклорнага матэрыялу – казак, песень, абрадаў, большая прысутнасць сацыяльнага матыву:

князь загубіў не проста дзяўчыну, якая паверыла яму, а сялянку, дачку млынара.

Цікавым момантам у гэтым творы з'яўляецца тое, што ажыццяўленне самагубства адбывалася на Дняпры, і гэта не выпадкова. Аўтар мэтанакіравана выкарыстоўвае менавіта гэтае месца дзеяння, каб паказаць еднасць усходнеславянскага фальклору.

Трагічны лёс дзяўчыны з сялянскага асяроддзя, якую пакінуў князь, не толькі выпадак, тыповы для стражытнасці, калі ствараліся народныя паданні, але і не менш распаўсюджаны і ў часы самога пісьменніка. Відавочна, аўтар, пішучы «Русалку», набіраўся вопыту, каб пазней стварыць на падставе гістарычнага матэрыялу і з падачай народу як галоўнай дзейнай асобы народную драму, як гэта здарылася з драмай «Барыс Гадуноў». Што датычыць «Русалкі», то можна лічыць, што Пушкін імкнуўся выкарыстаць матэрыял паўказкі, паўбыліны, каб свой твор супрацьпаставіць тым псеўданародным спектаклям пра рускую народную даўніну, драматургічным пераапрацоўкам карамзінскай «Беднай Лізы», якія ўваходзілі ў розных формах у рэпертуар рускага тэатру.

Трэба прызнаць, што і ў драме «Русалка» адсутная шырыня грамадзянскай праблематыкі. Сацыяльная афарбоўка, закладзеная ў канфлікт п'есы, не атрымлівае моцнага абагульнення, тыпізаванасці. Зрэшты, неабходна прызнаць, што і маральна-псіхалагічная сітуацыя ў п'есе толькі акрэсліваецца. Факт нешчаслівага кахання толькі канстатуецца. Мы не знойдзем у драме развіцця характараў, глыбокай пранікнёнасці ў псіхалагічную матываванасць іхніх учынкаў. Аднак, аб'ектыўнасць аналізу патрабуе адзначыць, што законы тагачаснага мастацтва не абавязвалі аўтара да такой распрацоўкі матэрыялу. І ўжо тое, што была зроблена Пушкіным, лічылася новым крокам у выкарыстанні фальклорнага матыву, у павароце да народнасці. Крытыка ўбачыла ў п'есе Пушкіна «художественное откровение», паколькі Пушкін дазволіў сабе «устремление во внутренний мир души человека, сокровенную жизнь его сердца» (В. Бялінскі). Неабходна адзначыць, што перыяд рамантызму стымуляваў развіццё і рускай, і ўкраінскай літаратуры. Звяртаючыся да сваёй нацыянальнай гісторыі і да роднага фальклору, украінскія пісьменнікі ўздымалі самыя надзённыя праблемы грамадства: праблему саслоўнай няроўнасці, сацыяльнага і нацыянальнага прыгнёту, маральнага-этычнага выбару чалавека.

Украінскі рамантызм як тып свядомасці і ідэалогіі меў выразную нацыянальна-палітычную афарбоўку. У літаратуры першага перыяду рамантызму – сярэдзіны XIX ст. – адбываецца выпрацоўка літаратурнай мовы і стылю, канкрэтна-гістарычных форм мастацкага адлюстравання рэчаіснасці. Канец XIX – пачатак XX ст., калі жыла і працавала Леся Українка, праходзіць пад знакам «пераасэнсавання каштоўнасцей», пошукаў новай маральнай свядомасці, адраджэння суб'ектыўнасці ў мастацтве і зацвярджэння эстэтычнай канцэпцыі самога мастацтва.

У той жа час неабходна адзначыць, што паміж рамантызмам і неарамантызмам існуе нешта агульнае. Уважлівае стаўленне да асобы героя, акцэнт на эстэтызацыі культуры, асаблівая ўвага да першаснай самабытнасці, да іманентнага стрыжня кожнага нацыянальнага мастацтва – усе гэтыя праявы неарамантычнага мастацтва з'яўляліся роднаснымі з галоўнымі адметнасцямі рамантызму.

Мадэрнізацыя культуры пачалася з крытыкі народніцтва ўвогуле і яго эстэтыкі ў прыватнасці. Упершыню слова «мадэрнізм» у значэнні мастацкага напрамку вельмі ўпэўнена ўжыла Леся Українка ў дакладзе «Малорусские писатели на Буковине», з якім яна выступіла ў канцы 1899 года у Кіеўскім навуковым таварыстве. Гэтае выступленне было пачаткам дыялогу, які ў перспектыве размяжуе ўкраінскіх пісьменнікаў на мадэрністаў і народнікаў. У артыкуле выявілася не толькі рашучасць Лесі Українкі абараняць новыя з'явы, але і спроба матываваць, наколькі яны патрэбныя народу. На яе думку, уключыўшы да свайго канону новыя з'явы, украінская літаратура мае шанс «правільна развівацца». Пад «правільным развіццём» паэтка мела на ўвазе арыентацыю на Еўропу. «Мадэрнізм» выглядаў як рэакцыя супраць народніцкіх ідэалагічных дагматаў і адпаведна народніцкіх стыляў.

Неарамантызм – комплекс мастацкіх з'яў, які сфарміраваўся ў канцы XIX ст. Ён генетычна звязаны з рамантызмам пачатку стагоддзя, але змяшчае ў сабе таксама элементы рэалістычнай эстэтыкі. Неарамантыкі рэпрэзентуюць узор філасофскай сістэмы, якая сінкрэтычная ў сваёй аснове. Эстэтычнае значэнне свету раскрывалася як бачанне іншага свету, свету бясконцага – ідэальнай сферы гарманічнага дзеяння, разумення і згоды. Спецыфікай эстэтыкі неарамантызму стала эстэтызацыя незвычайнай чуласці суб'екта. У неарамантызме кожная асабістасць сувярэнная, кожны чалавек, які б ён ні быў, з'яўляецца героем для самага сябе і часткай асяроддзя для іншых. Пісьменнікі малявалі непаўторнага індывідуума, які прасякнуты тугою па дасканаласці, імкненнем да ідэалу. Увага надаецца раскрыццю духоўнага свету чалавека, знешнія падзеі адыходзяць на другі план

Леся Українка дала ўзор новага выкарыстання фальклорнага матэрыялу. Яе твор «Лясная песня», напісаны цалкам паводле легендаў і паданняў украінскага Палесся, уяўляе сабою яскравы прыклад неарамантычнага мастацтва. Як і ў п'есе Пушкіна, у творы Лесі Українкі дзейнічае як галоўная гераіня русалка – лясная прыгажуня Маўка. Паказальна, што аўтарка «Лясной песні» уводзіць у твор некалькі русалак, усе яны ілюструюць розныя якасці маладой жаночай натуры, надзеленыя ад прыроды прыгажосцю, яны парознаму імкнуцца скарыстацца з яе, лёгкасць натуры спалучаецца з легкаважнасцю, прыгажосцю і інш. Вобраз галоўнай гераіні Маўкі складаны. Праз гэты вобраз Леся Українка раскрыла сваё разуменне кахання – як пачуцця адухоўленага, высакароднага, стваральнага.

У аснову драмы была пакладзена агульначалавечая праблема – праблема ўзаемазалежнасці чалавека і прыроды. Паміж чалавекам і прыродным

асяроддзем няма гармоніі. У прыродзе ёсць краса і воля. У чалавечым жыцці пануе няволя і журба, чалавек, адышоўшы ад законаў шанавання прыроды, адносіцца да навакольнага асяроддзя па-спажывецку. І свет яго становіцца нудны, бяскрылы, дробязны. Увасабленнем чысціні і паэтычнасці свету прыроды з’яўляецца Маўка. Яна дачка лесу, яна сімвал вольнага пачуцця, шчырага і непасрэднага, як сама прырода. Аднак сапраўднае ўменне кахаць прыносіць ёй знаёмства з чалавекам. Пачуўшы гукі жалейкі, на якой выдатна, таленавіта іграў Лукаш, Маўка атрымлівае душу. Мастацтва здатнае рабіць цуд. Чароўная музыка Лукашовай жалейкі прывяла Маўку на людскія сцежкі. Гукі песні аб’ядноўваюць чалавека і прыродную істоту Маўку. Маўку захапіла музыка чавечай душы, тое ў Лукашы, чаго ён сам не здолеў у сабе зразумець, належна ацаніць. З песні вырастае каханне.

Але шчасце трывала не доўга. Ідэальна-духоўнае не можа суіснаваць у гармоніі з сацыяльна залежным, бездухоўным, прагматычным. Лукаш быў шчаслівы, пакуль яго душа спявала. Калі ж ён, паддаўшыся ўплывам маці, з вышынь сваёй паэзіі, ідэальнага кахання і высокага мастацтва спусціўся на самы ніз грубага, будзённага, спажывецкага матэрыялізму, ён страціў спакой, радасць, страціў самага сябе. Ён стаў нібыта ваўкалакам.

Філасафічнасцю напоўнены ўсе галоўныя вобразы драмы Лесі Украінкі. І лёс іх выпісаны на матэрыяле розных фальклорных жанраў. Як у баладным сюжэце, заклітая Кілінаю Маўка паратварылася на вярбу з сухім лісцем і плачучымі галінкамі. Аднак заўважым, гэта не Маўка, не русалка, як падаецца ў народнай творчасці, з’яўляецца носбітам адмоўнага, прычынай драматычных і трагічных падзей. Гэта нявестка Кіліна хітрая, падманлівая, зайздросная, раўнівая і помстлівая. Маўка, якой здрадзіў Лукаш, не здатная на адмоўныя ўчынкі. Яе каханне мае стваральную сутнасць. І сіла яе кахання, высакароднасць, вернасць – узвышаюць яе над прадстаўнікамі чалавечай грамады.

Легенды і паданні не проста дапамагаюць Лесі Украінцы ствараць нацыянальны каларыт. Для пісьменніцы фальклор – не толькі сюжэтная аснова п’есы. Наватарскім у творы Лесі Украінкі з’яўляецца філасофскае напаўненне фальклорнага матэрыялу. Фальклорную сутнасць вобразу русалкі пісьменніца пераасэнсоўвае. І яшчэ адна важная адметнасць майстэрства Лесі Украінкі: пісьменніца ўсімі сродкамі імкнецца перадаць псіхічны стан гераіні (пейзаж, рытмамелодыка тэксту, інш.). Вобраз Маўкі ў Лесі Украінкі пададзены ў дынаміцы, у развіцці, змяненні, у той час як у Пушкіна ён вызначаецца пераважна статычнасцю. Змены настрою Маўкі сюжэтна матываваныя. У адрозненні ад Русалкі Пушкіна, Русалка-Маўка Лесі Украінкі добрая, чулая, спагадлівая, яна ахвяруе сабою, урэшце нават сваім жыццём дзеля каханага. Калі ў драме Пушкіна Русалка авалодвае чалавекам, ставіць сабе за мэту заманіць каханага ў свой свет, то Маўка Лесі Украінкі, наадварот, гатовая да розных змен у сваім жыцці, каб зрабіць шчаслівым каханага. Маўка – цэласная натура:

*Свою люблю я муку  
І їй даю життя.  
Ніяка сила в цілім світі  
Не дасть мені бажання забуття.*

Маўка, выпісаная пяром Лесі Українкі, жанчыны высакароднай і моцнай духам, таксама ўвасабленне высакароднасці. Гераіня Лесі Українкі толькі сумуе, шкадуе, што чалавек не можа «сам да себе дорівняцца». Яна не прыніжае сябе дрэннымі ўчынкамі: не помсціць, не крыўдзіць ні маці Лукаша, ні яго самога, ні нават Кіліну. Яна – увасабленне шчырасці, вялікага сапраўднага кахання, яна – сімвал самаахвярнасці і бесмяротнасці.

Такім чынам, выкарыстаны ў мастацкіх творах А. Пушкіна і Лесі Українкі фальклорны вобраз русалкі раскрывае асноўныя ідэйныя канцэпты ў творчых задумках пісьменнікаў, паказвае тыя мастацкія адметнасці, якімі адрозніваецца неарамантызм пачатку ХХ ст. ад рамантызма ХІХ ст.

#### Літаратура

1. Квітка, К. Народні мелодыі. З голосу Лесі Українкі. Ч. I. / К. Квітка. – Київ, 1917.
2. Одарченко, П. Леся Українка. / П. Одарченко. Київ, 1994.
3. Поліщук, Я. Міфалогічны горизонт украінскага модернізму. / Я. Поліщук. Івано-Франківськ, 2002.
4. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений. / А. С. Пушкин. Москва, 1937-1959. Т. I- XVII.
5. Українка, Леся. Зібрання творів: У 12 томах. / Леся Українка. Київ, 1977. Т. 8.

**Маркитантова О. А. (Мінск)**

#### **РЕЛИГИОЗНО-МЕТАФИЗИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМАТИКА В ПОЭЗИИ ДМИТРИЯ СТРОЦЕВА**

Дмитрий Строчев – белорусский русскоязычный поэт, архитектор по образованию. На данный момент выпустил четыре поэтических сборника – «Тридцать восемь» (1990), «Виноград» (1993), «Остров Це» (2002), «Бутылки света» (2009) – и роман в стихах «Лишние сутки» (1999). В его творчестве ясно прослеживаются неомодернистские тенденции, формы и приемы неоавангардистской поэтики.

Отметим два творческих этапа: первый – сборник «Тридцать восемь» [9] и другие ранние работы (стихотворения из сборника «Детский блокнот» [4] и сборника «Песни» [8], роман в стихах «Лишние сутки» [5]), второй этап (приблизительно с 1991 года) – сборники «Виноград» [3], «Остров Це» [7] и до настоящего времени. На каждом из этапов определяющими были разные

эстетические системы: стихотворения из ранних сборников писались в русле постмодернизма и соцарта, «Виноград» и более поздние сборники синтезируют постмодернизм, соцарт и модернизм начала XX в., в частности продолжая традиции футуристов (в основном в творчестве В. Хлебникова), акмеистов (О. Мандельштама), обэриутов.

К необходимости постановки и решения духовных вопросов в поэтическом творчестве автор пришел в начале 90-х гг. в результате перелома в творческом мышлении, произошедшего с ним после поездки в Грузию. Там состоялась выставка художественных работ членов объединения «Белорусский климат». Во время этой поездки Д. Строцев познакомился с древней грузинской культурой, заметно повлиявшей на его отношение к творчеству. Следствие явилось изменение авторской творческой манеры и расширение круга проблем. Начиная со сборника «Виноград», религиозно-метафизическая проблематика заняла в поэзии Д. Строцева особое место.

Поэтический универсум Дмитрия Строцева включает в себя некое метафизическое пространство, имеющее, на первый взгляд, трехуровневую структуру (подземный, земной и небесный миры), сходную с представлениями ортодоксального христианства о строении Вселенной. Однако эта модель мира, взятая автором за основу, претерпевает модернизацию, о чем речь пойдет ниже.

На всех трех уровнях присутствуют свои обитатели. Например, в «подземелье» мы видим людей, находящихся в состоянии крайней бедности, нищеты («*В подземелье на черном полу / Моя бедная мама сидит...*» [3] [1\*]). Реконструкция образа небес позволяет выделить следующие его элементы или образы-символы: чудесный райский сад, в котором пируют «молодые друзья» («*молодые друзья, с ними жены небесные рядом...*» [3]) и «небесные поэты» («*небесные поэты, наткните полотна / нашейте мне рубашек из алого вина...*» [3]), щебечут на разные голоса птицы («*чирк и щебет соковок ярчайших...*» [3]). Пребывают в раю и невинные агнцы, принесенные в жертву, среди них незримо присутствует Иисус Христос («*ты меня из всех неверных / избери и порази / а невинно убиенных / исцели и воскреси...*» [2, с 69]). Над всеми и среди всех обитателей небесного сада – Бог-Отец. Небеса утопают в Божественном Свете и Божественной Любви. Однако лирический герой, ведя земное существование, будто бы «повисает в воздухе», по словам А. Анпилова [7]. К примеру, «*пустите меня братья, завидно вы пьяны / я просто оглянулся из воздуха, из тьмы*» [3] или «*я, выйдя в небеса / увидел в небе сад...*» [3]. Возникает вопрос: откуда вышел? Такими же «парящими» из-за отсутствия ощущения земной тверди оказываются образы-символы города Иерусалима («*Давай себя развеселим / Пойдем гулять в Ерусалим...*» [3]), Неопалимой Купины («*что мне куст говорит-горит / на высоком простом плече...*» [7]).

Попытаемся выяснить расхождения во взглядах поэта с церковным догматом:

1) Ада как такового «под землей» нет, т. к., во-первых, как следует из содержания стихотворения «*В подземелье, на черном полу...*» [3], Господня



милость не знает преград («...на плечи людей / опускается ласковый снег»), во-вторых, нищие и убогие обитатели «подземелья» – первые претенденты на Царствие Божие.

2) Оппозиция «небесное – земное» либо размывается, либо совсем снимается. Автор не согласен с тем, что земная жизнь по ценности и важности уступает жизни небесной. В стихотворении «что ты, рай, для меня...» [3] проблема заявлена в первой же строке: лирический герой пытается самоопределиться в системе религиозных ценностей и приоритетов. Рай для него приемлем, если рядом с ним будет его любимая.

3) В метафизическом пространстве, созданном автором, нет людей «угодных Богу» и «неугодных», «правильных» и «неправильных». По большому счету, в нем обитают страдальцы, сам лирический герой, его любимые люди (жена, дети, друзья), ангелы, которые настолько близки к людям, что приобретают антропоморфные («три ангела шумели... и твердыми стопами / стояли на земле...» [2, с. 68]) и зооморфные качества («прядали ушами...» [2, с. 68]), библейские персонажи.

Духовные силы лирического героя сосредоточены на том, чтобы прозреть жителей небесного сада («...летописные листья, что умному слуху открыты...» [3]), получивших жизнь вечную. Среди них – «невинно убиенные», страдальцы «небесные поэты», в число которых, возможно, входят В. Хлебников, Л. Аронзон, В. Блаженный.

4) Автор не согласен с церковной догмой об изначальной греховности человеческого тела. Традиционная для христианства оппозиция «чистое – греховное» по отношению к духу и телу соответственно, оказывается недействительной, т. к. лирический герой будто пребывает в состоянии Адама до грехопадения – он целомудрен и раскован одновременно. Стихотворение «дышит тело кружевное...» [3] оставляет ощущение телесной легкости и чистоты. Следовательно, нет разделения любви на плотскую и духовную – это чувство высокое, почти неземное, и всеобъемлющее («Любовь – не угол. / Любовь – не круг. / Любовь – это шар...» [5]).

Д. Строчева интересуется природа творческого процесса. В стихотворении «давай собирать слова и строить дом...» [3] образ слова расширяет свое значение до символического, коррелируя с библейским образом Логоса, участвующего в сотворении мира. Следовательно, творческий процесс сакрализуется. Более позднее стихотворение «Молчание Адама» [2, 67] создано на основе 19 стиха 2 главы из Книги Бытия. В нем тема сакральной природы творчества развивается: человек был создан по образу и подобию Божьему, свободным и способным творить. В ходе лирического сюжета Адам позволяет себе сетовать на Бога-Отца, т. к. его свободная воля и желание создавать собственные творения вошли в конфликт с высокой волей Господа. Этот парадокс разрешается на глубоком контекстуальном уровне: причиной мнимого богоборчества является очень тесная «родственная» связь между Отцом и

сыном. Таким образом, проявляется авторский интерес к взаимоотношениям Творца и творения.

Размышляя над библейскими историями и духовной литературой, Д. Строцев насыщает свое творчество аллюзиями, скрытыми цитатами, экстраполирует библейские сюжеты на современный мир. Перечислим некоторые источники поэтической образности:

а) Откровение Иоанна Богослова в стихотворении «ты, кто направил время вспять...» – в нем война сравнивается со Страшным судом;

б) Евангелие. Въезд Иисуса Христа в Иерусалим в стихотворении «Давай себя развеселим» [3] – символическая победа над смертью. Д. Строцевым проводится параллель между «обыкновенными» людьми, обретшими бессмертие в детях, и Христом. В стихотворениях «чаша, полная света и яви...» [3], «Артос – хлебный человек...» [2, с. 85] и некоторых других используются образы хлеба и вина в традиционном их значении;

в) Ветхий Завет. Ночная битва Иакова с ангелом в стихотворении «что ангел твой непобедим...» [3] приобретает неожиданную подсветку путем сравнения битвы с рождением нового стихотворения. История о разговоре Моисея с Богом, Глас Которого слышался из горящего куста, дополняется сложной метафорикой и приобретает психологическую нюансировку. Физическая неполноценность оборачивается богоизбранностью (например, «этот дар слепоты...» [3], «что мне куст говорит-горит...» [7] и др.);

г) Проповеди отца А. Меня порождают чувства ответственности и вины перед Небесным Отцом, которые были проявлены в стихотворении «тяжело твое небо-ладонь на плечах» [3]). Перед нами художественное исследование еще одной из сторон взаимоотношений Бога-Отца и Его земных сыновей.

Лирический герой Д. Строцева постоянно находится в процессе богопознания. Стихотворение «Снилось мне: я верю в Бога...» [7], написанное в 1986 г., пронизано ожиданием теплой встречи с Ним, с течением времени Господь открывается лирическому герою как Друг всего живого, Живая Душа, как Бездна в сердце [7]. Для понимания этого достаточно будет проследить за обращениями к Нему в поэтических молитвах Д. Строцева: «О, Друге, я заблудился...» [3], «Утоли, Душе, пьяницу...» [7], «ты, кто направил время вспять...» [3] и т. п. Открытия духовного плана не даются даром, лирический герой проходит через чувство вины, стыда, страха, преобретая бесценный опыт взаимоотношений с Творцом всего сущего.

Таким образом, Д. Строцев так же, как в начале XX века русская религиозно-философская мысль, задается серьезным вопросом о соответствии церковной догматики условиям современной жизни, и может ли церковь помочь людям решить современные вопросы.

Д. Строцев в своем творчестве стремится к преодолению узости церковного догматизма, предостерегает от опасности односторонней оценки вопросов, встающих перед современной церковью, и не критичного отношения

к действительности. Автор призывает читателей становиться духовно свободными.

#### Литература

1. «Минская школа» на рубеже XX–XXI вв.: хрестоматия для студентов-филологов / сост. И. С. Скоропанова. Минск, 2007.
2. Строцев Д. Бутылки света: книга стихотворений. / серия «Русский Гулливер». М., 2009.
3. Строцев Д. Виноград: стихи. 2-е изд. Минск, 2007.
4. Строцев Д. Детский блокнот. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://strotsev.net.ru/>
5. Строцев Д. Лишние сутки: нехудожественная проза в стихах. Минск, 1999.
6. Строцев Д. Любовь бездомная // Воздух. 2008. №3. С. 14–17.
7. Строцев Д. Остров Це: стихи / вступ. ст. А. Анпилова. Минск, 2002.
8. Строцев Д. Песни. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://strotsev.net.ru/>
9. Строцев Д. Тридцать восемь: стихотворения, пьеса. Минск, 1990.
10. Ровнер А., Андреева В. Третья литература // Ровнер А. Третья культура. СПб., 1996. С. 221–252.

#### Комментарии

\*1. Орфография, пунктуация, в том числе отступы, здесь и далее соответствует оригиналам. Номера страниц даны в соответствии с номерами в сборниках.

**Шамякіна С. В. (Мінск)**

### **КУЛЬТУРНА-РЭЧАІСНАСНЫ КАМΠΑНАЕНТ У СТРУКТУРЫ МАСТАЦКІХ ВОБРАЗАЎ ЧАРАДЗЕЙНЫХ КАЗАК НАРОДАЎ СВЕТУ**

Усе даследчыкі, незалежна ад іх прыналежнасці да розных навуковых кірункаў і школ, адзначаюць, што мастацкі вобраз пэўным чынам суадносіцца з рэчаіснасцю, фактамі сапраўднага жыцця. Гэта і зразумела, бо псіхолагамі даказана, што чалавек не можа прыдумаць нічога, што не абапіраецца на яго рэальны вопыт. Пры стварэнні мастацкага вобраза аўтар (ці мноства іх – калектыўны аўтар у фальклоры) пэўным чынам асноўваецца на тым, што яму вядома, – на знаёмых яму з’явах рэчаіснасці. Указанне на суаднесенасць з рэальнасцю прысутнічае ў большасці вызначэнняў мастацкага вобраза. Напрыклад: «... Пад мастацкім вобразам разумеюць аднаўленне з’яў жыцця ў канкрэтна-індывідуальнай форме... Літаратурны вобраз суадносіцца з

жыщцёвымі з’явамі...» (А. Ястрабаў) [1, с. 40–41]; вобраз – «вынік асваення свядомасцю чалавека навакольнай рэчаіснасці» (В. Скіба, Л. Чарнец) [8, с. 209]; «...Мастацкі вобраз – гэта суб’ектыўны вобраз аб’ектыўнага свету» (І. Волкаў) [2, с. 70] і інш. Вобразы могуць быць звязаны як са з’явамі матэрыяльнай рэчаіснасці і паўсядзённага быцця, так і з разнастайнымі духоўнымі феноменамі, культурнымі фактамі і працэсамі. Так, беларуская даследчыца В. Маслава адзначае: «Паэтычнае слова валодае не толькі гарызантальным аспектам – накіраванасцю да чытача, але і вертыкальным – памяццю кантэкстаў, у якія яно ўваходзіла, інакш кажучы, культурным аспектам» [4, с. 55].

Але зразумела, што мастацкі вобраз у творы не тоесны тым рэальным з’явам навакольнага асяроддзя, матэрыяльным і духоўным, на якія абапіраўся аўтар пры яго стварэнні. Мастацтва пераасэнсоўвае жыццё, пісьменнік творча перапрацоўвае з’явы рэчаіснасці, знаходзіць паміж імі глыбінныя сувязі, ствараючы новыя сэнсы. Так, даследчык А. Ястрабаў адзначае: «Мастацкі вобраз, адлюстроўваючы жыццёвыя тэндэнцыі, разам з тым з’яўляецца арыгінальным адкрыццём і стварэннем новых сэнсаў, якіх раней не існавала» [1, с. 41]. Гэтак жа і лексема, якою абазначаны канкрэтны вобраз у тэксце мастацкага твора, па сваёй семантыцы не адпавядае свайму агульнанароднаму значэнню: каб слова стала вобразам, у ім павінны з’явіцца дадатковыя значэнні, прырашчэнні сэнсу. Дадатковыя коды, якія набывае слова, абазначаючы вобраз, можна абагульніць у некалькі груп. Такія групы сэнсаў з’яўляюцца кампанентамі структуры рэчыўных вобразаў, да якіх мы адносім вобразы-персанажы, вобразы-локусы і вобразы-рэчы. Працэс складвання вобраза з падобнай структурай можна (з некаторым спрашчэннем) прадставіць наступным чынам: аўтар пры стварэнні мастацкага вобраза перапрацоўвае некаторыя жыццёвыя рэаліі і культурныя з’явы (адсюль – *культурна-рэчаіснасны кампанент*); надзяляе вобраз пэўнымі мэтамі і функцыямі, каб уключыць яго ў структуру тэксту, суаднесці з іншымі вобразамі (*функцыянальна-мэтавы кампанент*); прыўносіць пэўныя дэталі, каб надаць яму канкрэтнасць і непаўторнасць (*кампанент «мастацкая дэталі»*), і, нарэшце, ацэньвае, суадносячы яго са сваімі аксіялагічнымі ўстаноўкамі, этычнымі нормамаі і бачаннем эстэтычнага ідэалу (*кампанент «аўтарская ацэнка»*).

Суадносіны розных сэнсаў, узаемадзеянне кампанентаў структуры ўнутры аднаго вобраза і розных вобразаў паміж сабой ствараюць значэнні, прама не звязаныя з тымі рэальнымі з’явамі, на якіх заснаваны вобраз. Утвараюцца падтэксты, якія набываюць свой сэнс толькі ў канкрэтным тэксце. Часам сэнсы настолькі новыя, што ў чытача ствараецца ўражанне прынцыповага адрознення мастацкага свету, створанага аўтарам, ад свету рэальнага – гэта назіраецца, зразумела, у творах казачна-фантастычнага характару. Але нават і ў такіх выпадках мастацкі свет твора – не суцэльная выдумка пісьменніка, ён усё роўна заснаваны на рэальных з’явах, толькі яны

прышлі ў дадзеных творах у незвычайныя стасункі паміж сабою і змянілі частку сваіх характарыстык. Такім чынам, рэалізм і ўмоўнасць суіснуюць у вобразе разам.

Жыццёвая аснова вобраза, тыя рэальныя з’явы і працэсы, якія пакладзены ў яго генезіс і з’яўляюцца часткай яго зместу, можна ўмоўна падзяліць на дзве плыні, што будзе адпавядаць двум складнікам вылучаемага намі культурна-рэчаіснаснага кампаненту структуры вобраза:

1. З’явы матэрыяльнай рэчаіснасці: фізічныя, хімічныя, географічныя, біялагічныя з’явы і працэсы;

2. З’явы матэрыяльнай і духоўнай культуры як выніку асваення чалавекам навакольнага свету.

На памежжы адзначаных двух складнікаў (або плыней) стаяць *гістарычныя з’явы*, іх адлюстраванне ў творах: канкрэтныя падзеі, рэальныя асобы, факты гістарычных эпох. Яны знаходзяцца на мяжы рэчаіснаснай і культурнай плыней таму, што іх магчыма аднесці і да таго, і да другога. Напрыклад, сам факт існавання канкрэтных асоб – з’ява біялагічная, а вось гістарычныя падзеі, што адбываліся з-за гэтых людзей, з іх удзелам, – з’ява ўжо культурная. Да культуры адносяцца таксама факты жыцця, характэрныя для розных гістарычных эпох: сацыяльныя класы, тыпы грамадскай арганізацыі, нормы маралі і асаблівасці паўсядзённага быту (мода, хатнія рэчы і г. д.), узровень тэхнічнага прагрэсу ў дадзены перыяд гісторыі і г. д.

Важна адзначыць, што мы аб’ядноўваем два сэнсавыя пласты – рэчаіснасны і культурны – у адзін кампанент таму, што ў жыцці паўсядзённая рэчаіснасць і культура настолькі шчыльна ўзаемазвязаны, што правесці паміж імі мяжу складана, а часам і немагчыма.

Да *рэчаіснаснага* пласта можна аднесці:

1. Фізічныя з’явы. Тут гаворка ідзе перш за ўсё ўвогуле пра сэнсавую суаднесенасць персанажаў, локусаў і рэчаў твораў з адзінкавымі матэрыяльнымі аб’ектамі (з-за чаго мы і называем указаныя тры віды вобразаў **рэчыўнымі**). У прасторы мастацкага свету – калі ўявіць яго як свет рэальны, недзе існуючы (паводле «Ружы свету» Д. Андрэева) – гэтыя вобразы былі б аб’ектамі, якія магчыма ўспрымаць органамі пачуццяў і падпарадкаваць пэўным фізічным законам. Сюды, скажам, трэба аднесці суаднесенасць вобразаў-локусаў са збудаваннямі, а вобразаў-рэчаў – з прадметамі.

2. Хімічныя з’явы. Паколькі разглядаемыя віды вобразаў суадносяцца з аб’ектамі рэчаіснасці, то яны звязаны і з рэчывамі, з якіх аб’екты складаюцца. Такая суаднесенасць перш за ўсё тычыцца вобразаў-рэчаў – нярэдка аўтары прама падкрэсліваюць, з якога рэчыва ўтвораны прадмет. Напрыклад, гранатавы бранзалет у аднайменнай аповесці А. Купрына, сярэбраная табакерка ў казцы З. Бядулі, жывая вада ў чарадзейных казках і г. д.

3. Біялагічныя з’явы. З усяго ліку матэрыяльных аб’ектаў многія з разглядаемых вобразаў суадносяцца з аб’ектамі біялагічнымі, арганічнымі: людзьмі, жывёламі, раслінамі. У вобразаў-персанажаў біялагічнымі

характарыстыкамі з’яўляюцца таксама пол, узрост, знешні выгляд, наяўнасць кроўнай роднасці паміж персанажамі, прыналежнасць да канкрэтнага класу жывых істот – людзей, жывёл, раслін. У локусаў біялагічныя характарыстыкі маюць дачыненне да тых канкрэтных вобразаў, якія суадносяцца з раслінамі ці групамі раслін: дрэва, лес, сад, поле. Вобразы-рэчы таксама могуць быць звязаны з раслінамі ці іх пладамі.

4. Геаграфічныя з’явы. Яны тычацца ў асноўным вобразаў-локусаў. Гэта размяшчэнне локуса ў прасторы ўвогуле і адносна іншых локусаў, а таксама суаднесенасць з рознымі географічнымі аб’ектамі – зямнымі (лес, поле, горы), воднымі (мора і падводныя марскія ўтварэнні, рэкі, азёры), паветранымі (аб’екты, фантастычныя аб’екты, якія лётаюць у паветры, нябесны свет), падземнымі (шахты, танелі, казачны падземны свет увогуле).

Да *культурнага* пласта адносіцца шмат розных з’яў. Пры стварэнні вобразаў у фальклорных і літаратурных творах аўтары выкарыстоўваюць філасофскія ідэі, навуковыя веды (у тым ліку дакладных і прыродазнаўчых навук), з’явы этнаграфіі, інфармацыю з іншых відаў мастацтва (акрамя таго, да якога належыць дадзены твор), і іншыя творы таго ж віду мастацтва і г. д. Зразумела, што вельмі важным культурным складнікам у кожным вобразе з’яўляюцца законы жанру і таго віду мастацтва, да якога мае дачыненне разглядаемы вобраз (у нашым выпадку – слоўны). Фальклор і літаратура маюць таксама вельмі шчыльныя і разнастайныя сувязі з міфалогіяй. Многія даследчыкі, пачынаючы яшчэ з эпохі Антычнасці, бачаць вялікае падабенства паміж міфалогіяй і мастацтвам, лічаць, што міфалогія з’яўляецца асновай і першакрыніцай мастацтва ці нават першым этапам ў яго развіцці. Карыфей міфалагічнай школы XIX стагоддзя В. Вундт пісаў: «...Міф па сваёй сутнасці тое ж паэтычнае творчасці, а асобныя міфалагічныя ўяўленні шчыльна сутыкаюцца з паэтычнай метафарай. Адрозненне паміж міфалогіяй і ўласна паэзіяй заключана перш за ўсё ў тым, што міф ствараецца цэлым народам, паэтычны ж твор – прадукт творчасці асобы. Таму ў народнай паэзіі, і асабліва ў народным эпасе, абедзве гэтыя вобласці супадаюць паміж сабою» [3, с. 17].

Трэба заўважыць, што менавіта міфалогіяй як асновай абумоўлена найбольш частае з’яўленне ў творы паўнацэнных рэчыўных вобразаў-локусаў і прадметаў. Напрыклад, у чарадзейнай казцы ўсе вобразы-рэчы (у адрозненне ад мастацкіх дэталей) з’яўляюцца магічнымі рэчамі. Тое ж часцей за ўсё назіраецца ў літаратуры фэнтэзі.

Калі прааналізаваць структуру вобразаў чарадзейных казак розных народаў свету паводле адзначанай намі вышэй мадэлі, то можна ўбачыць асаблівасці ў выяўленні якраз культурна-рэчаіснаснага кампаненту. Вядомым фактам, пра які пісалі многія даследчыкі, з’яўляецца тое, што народныя казкі розных народаў свету маюць аднолькавую структуру сюжэту і ў іх вельмі часта сустракаюцца адны і тыя ж матывы і падобныя вобразы. На самой справе, напрыклад, такі кампанент структуры вобраза як *аўтарская ацэнка* праяўляецца ў казках розных народаў амаль аднолькава: персанажы, якія маюць

тоесныя ролі ў сюжэце, у розных народаў і ацэньваюцца аднолькава. Галоўны герой – заўсёды станоўчы персанаж, яго антаганіст – заўсёды адмоўны і г. д. *Функцыі*, якія выконваюць вобразы ў сюжэце, таксама падобныя. Напрыклад, разнастайная чароўная зброя ў казках, незалежна ад іх нацыянальнай прыналежнасці, выконвае дэструктыўную, разбуральную функцыю, а вобразы-локусы тыпу дамоў і палацаў выконваюць функцыю жылля. Нават *мастацкія дэталі* ў вобразах казак з розных краін часта вельмі падобныя: напрыклад, агульным месцам з’яўляецца залаты ці сярэбраны колер розных каштоўных рэчаў і пабудоў, шкуры чароўных жывёл і г. д.

Адрозненне паміж рэчыўнымі вобразамі ў казках розных народаў заключаецца менавіта ў праяўленнях культурна-рэчаіснага кампаненту ў іх структуры. Зразумела, што кожны народ пры стварэнні фальклорных вобразаў у першую чаргу абапіраецца на з’явы рэчаіснасці, якія маюцца ў наяўнасці менавіта на тэрыторыі яго пражывання і таксама на сваю нацыянальную культуру. Таму мастацкія вобразы атрымоўваюць з дапамогай культурна-рэчаіснага кампаненту свой нацыянальны каларыт.

Звернемся да прыкладаў. У якасці персанажаў-звяроў у казках па большай частцы сустракаюцца тыя жывёлы, якія жывуць на тэрыторыі таго народа, якому належыць казка. Так, у беларускай казцы «Хорткі» [7, с. 142–148] удзячнымі жывёламі, якія дапамагаюць галоўнаму герою, з’яўляюцца заяц, воўк, мядзведзь, лось і ліса, а ў лаоскай казцы «Добры Кхампха» [6, с. 78–286] такімі ж персанажамі выступаюць тыгр, насарог і слон.

Вобразы, звязаныя з раслінамі, у казках таксама могуць мець нацыянальны каларыт. Напрыклад, беларуская казка «Як дзве сястры забілі трэцюю» [7, с. 436–438] і карэйская казка «Кхончхі і Пхатчхі» [6, с. 147–150] маюць у аснове аднолькавы матыў – адна сястра (ці дзве) з зайздрасці забівае другую, з цела якой вырастае пэўная расліна. Але ў беларускай казцы гэта будзе чарот ці дубок, а ў карэйскай – кветка лотас. Згаданая вышэй карэйская казка таксама змяшчае матыў, тоесны вядомай еўрапейскай казцы «Папялушка», але замест крышталёвай ці футранай чаравічкі тут згадваецца такі вобраз-рэч, як «катсін» (нацыянальны карэйскі абутак).

Вобразы-локусы таксама могуць рэпрэзентаваць з’явы мясцовай матэрыяльнай культуры. Так, у беларускіх і іншых еўрапейскіх казках асноўным месцам жыхарства цароў з’яўляецца палац ці замак, а ў мангольскіх казках (напрыклад, у «Казцы аб хане, яго зяцях і птушцы Хангард» [6, с. 300–303]) – юрта. Дарэчы, у казках манголаў цару ці каралю адпавядае якраз хан. У бенгальскай казцы «Аскет і багіня» [5, с. 91–96] адмоўнымі персанажамі, падобнымі да чараўніка і Бабы-Ягі беларускіх казак, з’яўляюцца аскет і ракшасі (пачварная істота-пярэварацень).

Такім чынам, укладаючы ў кожны мастацкі вобраз у тэксце твора сувязь з рэальнасцю, аўтар надае вобразу пэўнае прырашчэнне сэнсу, якое дазваляе яго адрасатам (слухачам ці чытачам) суаднесці вобраз з нечым, ім ужо вядомым, а значыць, закладвае аснову для разумення вобраза і ўсяго твора, а таксама

дазваляе адначасова і бачыць блізкае для сябе ў жыццёвай сітуацыі, і ўяўна рэалізаваць сваю мару, свае спадзяванні і жаданні ў мастацкім свеце твора. Сувязь са з'явамі з розных сфер культуры, акрамя таго, насычае твор разнастайнымі культурнымі кодамі, надае яму пэўныя сэнсы, робіць яго дзейсным сродкам уздзеяння на свядомасць адрасатаў. І менавіта культурна-рэчаіснасны кампанент у структуры вобразаў чарадзейных казак надае вобразам нацыянальны каларыт, стварае адрозненні ў казках розных народаў.

#### Літаратура:

1. Введение в литературоведение: учебник / Н. Л. Вершинина, Е. В. Волкова, А. А. Илюшин и др.; под общ. ред. Л. М. Крупчанова. М., 2005.
2. Волков И. Ф. Теория литературы: учеб. пособие для студентов и преподавателей. М., 1995.
3. Вундт В. Миф и религия // Мюллер М., Вундт В. От слова к вере. Миф и религия. М.; СПб., 2002.
4. Маслова В. А. Филологический анализ поэтического текста. Минск, 1999.
5. Сказки и легенды Бенгалии /пер. с англ. и сост. А. Е. Порожнякова. М, 1990.
6. Сказки народов Азии / сост. Л. Н. Антоненя. Минск, 1993.
7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. Ч. I. / рэд. В. К. Бандарчык. Мінск, 1973.
8. Введение в литературоведение / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др. М., 1999.

Міхальчук Г. М. (Мінск)

### ХРЫШЧЭННЕ ЁСХОДНІХ СЛАВЯН У БЕЛАРУСКА-ЛІТОЎСКІМ ЛЕТАПІСАННІ

Прыняцце хрысціянства ва ўсходнеславянскіх княствах сталася этапным не толькі ў іх палітычным жыцці, але і вызначыла наступнае развіццё беларускай літаратуры. Так, царкоўна-рэлігійныя тэксты сталі асноўнай крыніцай і ўзорам нашай літаратуры, якая пісалася старажытнымі кніжнікамі і ў адпаведнасці з мастацкімі канонамі. Натуральна, гэтыя фактары абумовілі стылістычна-кампазіцыйныя і зместавыя асаблівасці беларускай сярэднявечнай літаратуры, у тым ліку і летапісных твораў.

Летапіс – жанр, які найперш абслугоўваў дзяржаўную і царкоўную эліту, а таму менавіта ў летапісе фіксаваліся і абгрунтоўваліся актуальныя для свайго часу агульнадзяржаўныя канцэпцыі. Улічваючы тое, што крытэры «хрысціянізаванасць-нехрысціянізаванасць» нярэдка выкарыстоўваўся для апраўдання захопніцкіх войнаў і пашырэння сферы ўплыву на



«нехрысціянізаваныя» ці «нядаўна хрысціянізаваныя» землі, для кожнага ўсходнеславянскага княства стала вельмі важным і актуальным стварыць, зафіксаваць і абгрунтаваць гісторыю хрышчэння сваіх земляў. Гэта ў пэўнай ступені гарантавала ўласную дзяржаўную незалежнасць, аднак вымагала стварэння шэрагу хрысціянізаваных сюжэтаў, героямі якіх былі б уласныя святыя, пакутнікі і падзвіжнікі. Да прыкладу, жаданне Кіеўскай Русі вызваліцца з-пад уплыву Канстанцінопаля і абгрунтаваць сваё права на незалежнасць стала прычынай стварэння на ўсходнеславянскіх землях шэрагу ўласных казанняў пра хрышчэнне Кіеўскай Русі. Тэксты хрысціянскага зместу ствараліся на ўзор ужо існуючых, перакладных, альбо інтэрпрэтаваліся і ў форме запазычанняў, кампіляцый, рэміністэнцый, цытацый траплялі ў новы твор – летапіс, хроніку, жыццё і г. д.

Шэраг летапісных сюжэтаў пра хрышчэнне Кіеўскай Русі прысутнічае ўжо ў «Аповесці мінулых гадоў»: наведванне Русі Андрэем Першапакліканым; хрост княгіні Вольгі; хрост Уладзіміра; хрышчэнне кіеўлян (X ст.) і інш. Асноўная мэта хрысціянізаваных сюжэтаў – праславіць Уладзіміра як першаапостала Кіеўскай Русі і, узвялічыўшы род Рурыкавічаў, абгрунтаваць іх права на ўсходнеславянскія землі.

Тое, як, у залежнасці ад дзяржаўных прыярытэтаў, мянялася адлюстраванне хрышчэння усходнеславянскіх земляў, цікава прасачыць на матэрыяле беларуска-літоўскіх летапісных зводаў, якія не толькі ўтрымліваюць адрозныя дынастычныя канцэпцыі, але і па-рознаму паказваюць хрысціянізацыю ўсходніх славян.

У першым летапісным зводзе беларуска-літоўскага летапісання хрышчэнне ўсходніх славян выкладзена згодна з усходнеславянскай канцэпцыяй, а дынастычная гісторыя Вялікага княства Літоўскага выводзіцца з усёй гісторыі Кіеўскай Русі. Таму, напрыклад, пешая частка «Супрасльскага летапісу» «Ізбраніе летописания изложено вкратце» ўтрымлівае шматлікія хрысціянізаваныя сюжэты, прысутныя ў «Аповесці мінулых гадоў»: хрост княгіні Вольгі; хрост Уладзіміра; забойства Барыса і Глеба і інш. Паколькі дынастычная гісторыя вялікіх князёў літоўскіх выкладзена згодна з варажскай канцэпцыяй, падкрэсліваецца, што Вітаўт – князь літоўскі і *рускі*, і таму менавіта яму адводзіцца асноўная роля ў аб'яднанні ўсходнеславянскіх земляў. Прыналежнасць Вітаўта да дынастыі рускіх князёў абгрунтоўвае ягонае права на ўсходнеславянскія землі, а сам Вітаўт, паводле першага беларуска-літоўскага зводу, толькі працягвае хрысціянізацыю ўсходніх славян.

«Супрасльскі летапіс» утрымлівае не толькі шэраг хрысціянізаваных сюжэтаў, але і вялікую колькасць звестак пра царкоўна-рэлігійнае жыццё Вялікага княства Літоўскага і суседніх дзяржаў, што з'яўляецца характэрным і актуальным для сярэднявечнай літаратуры. Асаблівая ўвага звернута на мітрапаліцкае жыццё. Гэта дало падставы В. Чамярыцкаму крыніцай I летапіснага зводу лічыць Маскоўскі метрапалітаў летапіс, які вызначыў змест «Супрасльскага летапісу» і паўплываў на яго ідэйную накіраванасць [1, с. 243].

Абсалютна іншая канцэпцыя хрысціянізацыі ўсходніх славян прысутнічае ў другім і трэцім летапісных зводах, створаных ужо ў XVI-м. стагоддзі. Нягледзячы на характэрную для гэтага часу секулярызацыю літаратуры, у тым ліку і летапіснага жанру, і значнае паслабленне ўплыву царквы на дзяржаўнае жыццё, па-ранейшаму ў летапісах вялікая ўвага надаецца паказу хрысціянізацыі ўсходніх славян. Жаданне Вялікага княства Літоўскага абгрунтаваць сваю адасобленасць ад маскоўскіх і польскіх земляў, адмова ад варажскай дынастычнай гісторыі спавадала не толькі адсутнасць слова «рускі» ў назвах летапісаў – «Хроніка Вялікага княства Літоўскага і Жамойцкага», але і ўвогуле адмову ад сюжэтаў пра хрышчэнне Кіеўскай Русі. Правы Вялікага княства Літоўскага на кіеўскія землі згодна з другім і трэцім летапісным зводам, абгрунтаваўца тым, што літоўскі князь садзіць на кіеўскі сталец Алелькавічаў, князёў Слуцкіх.

У цэнтры ўвагі складаліся беларуска-літоўскія летапісаў XVI ст. – хрысціянізацыя літоўскіх і жамойцкіх земляў, і адпаведна – заслугі вялікіх князёў літоўскіх у гэтай справе. У выніку тэксты летапісаў папоўніліся цэлым шэрагам хрысціянізаваных сюжэтаў. Нягледзячы на раскіданасць сюжэтаў па ўсім тэксце, яны узаемазвязаныя і ўяўляюць сабой цыкл апавяданняў, аб'яднаных адной стратэгічнай задумай: даказаць, што хрысціянізацыя усходніх славян – заслуга выключна літоўскіх князёў. Аднак звяртае на сябе ўвагу і тое, што роля першахрысціцеляў у другім і трэцім летапісных зводах належыць розным людзям. Калі ў спісах Рачынскага, Красінскага, Бўраінаўскім, Румянцаўскім, Альшэўскім, якія складаюць другі летапісны звод, роля першахрысціцеля Літвы належыць выключна Ягайлу (для прыкладу працытуем спіс Рачынскага: «Там же сам крестился и братья его, и князи, и бояре, и понял собѣ королевну Едвигу, и корунован был. И оттоль почала креститися литва у лядскую вѣру або рымскую, и прислал арцыбискуп бискупа до Вилни на Литовскую землю, и от тых часов почали костелы ставити по всей земли Литовской» (XIV ст.) [3, с. 157]), «*rozczal rozmnożat wiru rymskuiu w Litowskom panstwie*» [2, с. 145]. Уласна першахрысціцелем Літвы, паводле «Хронікі Быхаўца» з'яўляецца Пётр Гаштольд які першым прыняў веру рымскую і да Літвы прывёў: «*У тот Petr Gasztolt nauperwey pryniał wiru rymskuiu y do Litwy prynes*» (XIV ст.) [2, с. 140].

Асобная роля ў «Хроніцы Быхаўца» адводзіцца асобе Вітаўта, які ў летапісе ўзвялічваецца не толькі як першахрысціцель, але і першаапостал жамойцкай зямлі: «*y wsiu Żomoit' kazał chrystyty z wery pochanskoie u weru chrystianskuiu, y wsiu zemlu Zawelskuiu ochrestył, y kostelów mnoho postawił, y dla toho nazwan iest Wilolt wtory apostoł bożyi, iż on z takoho okrutnoho pohanstwa nawernul tyie zemli na weru chrystianskuiu*» (XV ст.) [2, с. 151]. Для ўзвелічэння Вітаўта і Пятра Гаштольда як першахрысціцеляў ствараюцца і ўводзяцца ў тэкст унікальныя сюжэты пра хрост Пятра Гаштольда і хрышчэнне Жамойці. «Хроніка Быхаўца» ўвогуле характарызуецца наяўнасцю шэрагу ўнікальных сюжэтаў пра хрышчэнне Літвы і Жамойці. Да прыкладу, сюжэт пра хрышчэнне

Пятра Гаштольда [2, с. 139]; апавяданне пра 14 францішканцаў-пакутнікаў [2, с. 151]. У тэксце «Хронікі Быхаўца» імя Вітаўта адзінае, якое вылучаецца, калі гаворыцца пра шлюб Ягайлы і хрышчэнне літоўскіх паноў: «*у tam Jagoyło wszedszy wo cerkow y pryniał wiru rymskuiu y ochrestyłsia, y dali iemu imia Władysław. Y tohdy z kniaź weliki Witold ochrystyłsia y wiru rymskuiu pryniał, y dali iemu imia Alexander, i innyi panowie litowskij mnohij crystylisia, kotoryi tam byli*» [2, с. 145]. Для летапісца істотна, каб пры апісанні хрышчэння літоўскай шляхты імя Вітаўта стаяла поруч з імем Ягайлы, чаго няма ў другім летапісным зводзе. Далей у тэксце «Хронікі Быхаўца» Вітаўт будзе названы пешахрысціцелем і першаапосталам Жамойці, а першахрысціцелем Літвы – Пётр Гаштольд. Пазіцыянаванне асобы Вітаўта і цэлага шляхецкага роду Гаштольдаў як пачынальнікаў хрысціянізацыі Вялікага княства Літоўскага неабходнае, каб падкрэсліць, што хрышчэнне літоўскіх земляў адбывалася выключна сваімі сіламі і ні польскія, ні маскоўскія князі ніякага дачынення да гэтых працэсаў не мелі. Такім чынам у летапісе падкрэсліваецца і абгрунтаваецца незалежнасць Вялікага княства Літоўскага ад сваіх суседзяў, найперш маскоўцаў і палякаў. Цікава, што ў пазнейшым спісе, «Хроніцы Літоўскай і Жамойцкай» (паводле М. Улашчыка, датуецца т. [5, с. 75]), роля першахрысціцеляў Жамойці адводзіцца двум князям – Вітаўту і Ягайле [5, с. 79].

Абгрунтаванне канцэпцыі паходжання літоўскай шляхты ад рымскіх патрыцыяў, натуральна, вымагала ад летапісца найперш засяродзіць увагу на распаўсюджванні хрысціянства заходняга ўзору – «рымскай веры». Аднак, паколькі на значнай частцы Вялікага княства Літоўскага панавала праваслаўнае веравызнанне – руская вера, – у тэксце прысутнічае цэлы шэраг сюжэтаў пра хрышчэнне літоўскіх князёў у рускую веру (хрышч. Гінвіла, Барыса, Альгерда і інш.). Пры гэтым пытанне, хто ўласна рускую веру на ўсходнеславянскія землі прынёс, у тэксце не закранаецца ўвогуле. Наадварот, звяртаецца ўвага на тое, што Альгерд, ахрысціўшыся ў рускую веру, не прымушае да хросту сваіх падданных: «*...y kniaź welik Olgerd nie czynił im siły y w wieru swoiu ne wernuł, y rymskoie wiry w Litwie paki uže nie było, tolko ruskaia zmieszalasia*» [2, с. 139]. Гэта заўвага яшчэ раз падкрэслівае, што хрысціянства патрапіла на літоўскія землі і распаўсюдзілася выключна дзякуючы Вітаўту, Гаштольду і Ягайлу, а ранейшыя па часе эпизадычныя хросты літоўскіх князёў не мелі агульнадзяржаўнага значэння і не спрычыніліся да распаўсюджвання хрысціянства на Літве.

Паказальным з’яўляецца таксама сюжэт, дзе апісваецца жыццё дачкі полацкага князя Рагвалода, у хрышчэнні Васілія, Параскевы. Дачка праваслаўнага князя, праваслаўная па веравызнанні князёўна, якая ў 7 год пастрыглася ў царніцы ў манастыры «Святога Спаса» і ўсё жыццё перапісвала кнігі, у канцы жыцця выпраўляецца ў Рым, дзе і памірае. Пасля смерці на імя святой будуець касцёл (*kotoruiu zowut swiataja Praxedys, a po rudku Paraskowia, ktoroy że w Rymie i kosteł zbudowali na imia jeie swiatoie* [2, с. 139]), дзе яе і

хаваюць. Такім чынам, першапачаткова праваслаўная па веравызнанні Параскева пазіцыянуецца як каталіцкая святая Пракседэс. Натуральна, што такое змяшэнне не магло б мець месца ў тэкстах сярэднявечных летапісах.

Як ужо згадвалася вышэй, паказ хрысціянізацыі вымагаў стварэння і ўвядзення ў тэкст летапісу шэрагу хрысціянізаваных сюжэтаў. Так, напрыклад, у «Хроніцы Быхаўца» сустракаюцца сюжэты, якія ўмоўна можна назваць «жыццё свядомых хрысціянаў» (Барыса, Параскевы); «пакутнікі» (апав. пра 14 віленскіх пакутнікаў); «першахрысціцель» (хрышчэнне Вітаўтам Жамойці, Гаштольдам – Літвы); «хаджэнне» (хаджэнне Парасковіі да Рыма), «заклад цэркваў, манастыроў, касцёлаў» (Вітаўт – касцёл Звеставання Божай Маці ў Новых Троках; касцёл св. Пятра ў Медніках; Пёрт Гаштольд – 1-ы кляштар у Вільні); «хрост, каб пабрацца з князеўнай-хрысціянкай» (хрост Гінвіла праз шлюб з дачкой цвярскага князя Юрыя; хрост Альгерда праз шлюб Ульянай Віцебскай; хрост Гаштольда праз шлюб з дачкой пана Бучацкага; «хрост дзеля кароны» (хрост Міндоўга і Ягайлы); «цуд» (апав. пра святы крыж і з'яўленне анёла панне з Габданку). Самым распаўсюджаным хрысціянізаваным сюжэтам «Хронікі Быхаўца» з'яўляецца сюжэт «хрост, каб пабрацца з князеўнай-хрысціянкай».

Дыяхранічны аналіз усходнеславянскіх летапісаў сведчыць пра тое, што жаданне дзяржаўнай эліты Вялікага княства Літоўскага абгрунтаваць незалежнасць, моц сваёй дзяржавы, старажытнае паходжанне, прывяло не толькі да стварэння міфа пра паходжанне літоўскай шляхты ад рымскай, але і стала прычынай уласнага, выгаднага Вялікаму княству Літоўскаму паказу хрышчэння ўсходнеславянскіх земляў. Гэта, у сваю чаргу, спарадзіла і стварэнне шэрагу хрысціянізаваных сюжэтаў, асноўнымі героямі якіх становяцца зусім не князі Кіеўскай Русі, а беларуска-літоўскія вялікія князі і магнаты.

#### Літаратура

1. Гісторыя беларускай літаратуры XI-XIX стагоддзяў: у 2 т. Т.1. Даўняя літаратура: XI – першая палова XVIII стагоддзя / навук рэд. тома В. А. Чамярыцкі. 2-е выд. Мінск, 2006.
2. Полное собрание русских летописей. Т. 32. М., 1975.
3. Полное собрание русских летописей. Т. 35. М., 1980.
4. Руссова В. М. Літаратурна історыя літописных оповідань про хрещеня Русі (XI – XVI ст.) / автореферат на дисс. ... ступеня кандід. філалогіч. наук. (10. 01. 01 – україньска літаратура). Херсонсий універсітэт. Херсон, 2008
5. Улащик Н. Н. Введение в изучение белорусско-литовского летописания. М., 1985.

## ВЯСЁЛКА Ё СЛАВЯНСКІХ ПРЫКМЕТАХ І ПАВЕР'ЯХ

Прыкметы і павер'і суправаджалі амаль кожны момант жыцця селяніна. Праз іх імкнуліся прадказаць будучыню, даць тлумачэнне невядомаму як з'явам навокальнага асяроддзя, так і ўнутранага свету чалавека. Яны рэгламентавалі сямейны побыт і гаспадарчую дзейнасць. Так, прыкметы і павер'і, заснаваныя на разнастайных фактарах навокальнага асяроддзя, перш за ўсё на атмасферных з'явах прыроды, значнае месца сярод якіх адводзіцца вясёлцы, лічыліся найбольш аб'ектыўнымі паказчыкамі дабрабыту сялянскай гаспадаркі.

Вясёлка («і.-е. ues – зіхоткі, бліскучы» [1, с. 110]) – «з'ява прыроды атуленая ў народнай традыцыі міфалагічнымі ўяўленнямі. У славянскіх мовах мае мноства найменняў, у якіх адлюстроўваюцца народныя ўяўленні і вераванні: дуга, райская дуга, райдуга, радуга, краса, красуля, весялуха, ясна, ясноўка, божы лук, божы пояс, боскай маці пояс» [8, с. 330]. Вясёлка – грымотны лук Перуна, пры дапамозе якога бог-грамаўнік пасылае стрэлы-маланкі, каб пакараць грэшнікаў і нячысцікаў (у беларусаў).

Па часе ўзнікнення і лакалізацыі вясёлкі на небе прадказвалі надвор'е. У Чарнагорыі існавала ўяўленне пра тое, што добрае надвор'е прадказвае вясёлка на ўсходзе, а дрэннае – вясёлка на захадзе. У рускіх «яркая вясёлка прадвясчае непагадзь, бачная пасля дажджу – добрае надвор'е... Калі вясёлка з'явіцца ў гадзіну або дзве дня, то хутка будзе дождж; вячэрняя вясёлка прадвясчае прыёмнае надвор'е, калі не перашкодзіць вільготнасць у паветры, а ранішняя пры пахмурным небе – да непагадзі; начная вясёлка, насупраць месяца, азначае шмат дробнага дажджу» [5, с. 110]. Параўнаем з беларускімі павер'ямі: «Багатка <...> прадказвае працяг дажджу» [4, с. 179], «Калі ў часе дожджыку на небе з'яўлялася вясёлка, дык людзі верылі, што пасля гэтага задажджыцца» [4, с. 85], «Весялуха рана паказвае, што будзе абложная пагода. <...> Пасля паўдня <...>, што будзе ясная пагода» [4, с. 179], «Калі «весялуха» воду бярэ (мутная), то будзе дождж, а як весяліцца (празрыстая) – будзе пагода» [4, с. 179], «Калі ў час дажджу вясёлка цьмяная і не іграе колерамі, то дождж будзе ісці далей» [4, с. 179].

Лічыцца, што вясёлка «знае меру вады для дажджу, дак, не бойсь, больш як трэба не напру» [4, с. 84], або «хоць бы як захмарылася, то покуль весялуха не накачае вады – дождж не пойдзе» [4, с. 84]. Ва ўсіх славян існавала павер'е, што вясёлка, нібы змей (цмок), набірае, высмоктвае, «п'е» ваду: «весялуха» бярэ воду і з мора і адсюль, а падчас і з усім, што есцёка ў вадзе» [4, с. 84]. Таму вясёлка ўнушала прымхлівы страх, бо лічылася, калі паблізу апынецца чалавек, яна можа і яго ўцягнуць на другі канец сваёй дугі або на хмару. Калі на небе з'яўлялася вясёлка, «маці забаранялі сваім дзецям выходзіць на двор» [4, с. 85], але на яе дазвалялася глядзець з акна (у беларусаў). У харватаў існуе праклён: «Няхай цябе вясёлка ўсмокча!» [8, с. 330], а ў Закарпаці і ў беларусаў

нельга было нават пальцам на яе паказваць.

Ва ўяўленнях славян вясёлка з'яўлялася своеасаблівым паказчыкам надвор'я ў яго найбольш важных праявах: дажджу як жыццядайнай вільгаці і сухога надвор'я як крыніцы паўнаватаснага выпявання ўраджаю, а значыць, і паказчыкам дабрабыту сялянскай гаспадаркі (вясёлка злучае зямлю – жаночы, мацярынскі пачатак – і неба – мужчынскі пачатак, таму зусім лагічна, што вясёлцы надавалася здольнасць рэгуляваць «апладненне» зямлі небам праз пасрэдніцтва дажджу). Так, балгарскія сяляне верылі, што пры доўгачасовай адсутнасці вясёлкі трэба чакаць засухі і, як вынік, неўраджаю, голаду.

Падчас вясёлцы прыпісваліся магічныя здольнасці: напрыклад, «сербы, македонцы, балгары і заходнія ўкраінцы лічылі, што той, хто пройдзе пад вясёлкай, зменіць свой пол» [8, с. 330]. Меркавалі, што «гэта ўласціvasць можа быць выкарыстана для таго, каб змяніць пол будучага дзіцяці»: «Калі жанчына, у якой нараджаюцца толькі дзяўчынкі, пойдзе напіцца вады на тым месцы, дзе «п'е» вясёлка, то пасля гэтага ў яе будуць нараджацца хлопчыкі» (Заходняя Балгарыя) [8, с. 330–331]. На Магілёўшчыне, убачыўшы вясёлку, можна было загадваць жаданне. Калі незамужняя дзяўчына бачыла такую досыць рэдкую з'яву, як дзве вясёлкі, то лічылася, што яе чакае хуткае замужжа. Жанчына, якая не мела дзяцей, павінна была (лепш разам з мужам) пастаяць пад так званым «цыганскім дажджом» – дробным дожджыкам і вясёлкай на небе, тады ў яе быццам бы народзіцца шмат дзяцей.

Сербы варажылі па вясёлцы аб ураджаі паводле наяўнасці і шырыні ў ёй палос розных колераў, якія абазначалі пэўныя культуры: напрыклад, зялёны – жыта і пшаніцу, сіні – гародніну. Якая паласа самая шырокая – ураджаю таго і чакалі. У рускіх па колерах вясёлкі спрабавалі прадказаць надвор'е: «чым больш зялёная вясёлка, тым больш ветру; калі ў сіняватай частцы вельмі светла – добрае надвор'е» [5, с. 110], а дождж праз два ці тры дні прадвяшчала наяўнасць на небе дзвюх вясёлак, а таксама калі «бываюць разам дзве весялукі, тагды трэ чакаць ліхое пагоды, нядзель дзве» [4, с. 119]. «Ва Усходняй Сербіі падвойную вясёлку (канцы якой павернуты ад зямлі да неба) называюць «блізня» і лічаць, што па яркасці і шырыні палос дугі, якая звернута да зямлі, можна спрагназаваць ураджай на зямлі, а па дузе, павернутаю да неба, – ураджай «на тым свеце» [8, с. 331].

Згодна з Бібліяй, вясёлка патрэбна Богу як напамін пра заповіт паміж Ім, Ноем і «всякою душою живою во всякой плоти» [Быц., 9: 15], што «не будет более вода потопом на истребление всякой плоти» [Быц., 9: 15] (таксама як і ў беларускім павер'і: «Весялуху Бог даў на тое, штоб другі раз не было патопы» [4, с. 119]). Прарок Іезэкііль, каб даць уяўленне пра падабенства славы Гасподняй, параўноўвае яе з вясёлкай: «В каком виде бывает радуга на облаках во время дождя, такой вид имело это сияние кругом» [Іезек., 1: 28]. У кнізе прарока Іаана, дзе распавядаецца пра Бога і Яго веліч, зноў згадваецца вясёлка: «И Сей Сидящий видом был подобен камню яспису и сардису; и радуга вокруг престола, видом подобная смарагду» [Адкр., 4:3]. У сувязі з прыналежнасцю

вясёлкі да боскага пачатку з'явіліся арыгінальныя народныя ўяўленні, «што вясёлка – гэта пояс Госпада, які ён палощча ў час дажджу або сушыць пасля дажджу» (у балгар) [8, с. 331], а ў сербаў і харватаў лічыцца, што пры дапамозе вясёлкі «Бог паказвае жанчынам, як трэба ткаць і якія колеры пры гэтым выкарыстоўваць» [8, с. 331].

Такім чынам, у славян вялікая ўвага надавалася назіранням за вясёлкай: яе станам, колерам, лакалізацыяй і інш. Так, па асаблівасцях выгляду і часе ўзнікнення вясёлкі на небе прадказвалі надвор'е і, як вынік, сялянскі дабрабыт. На прыкладзе міфалагічных ўяўленняў пра вясёлку пэўным чынам бачна як да язычніцкіх уяўленняў дапасоўваліся хрысціянскія. Вясёлка – своеасаблівы рэгулятар надвор'я ў яго найбольш істотных праявах: дажджу як жыццядайнай вільгаці і сухога надвор'я як крыніцы паўнавартаснага выпявання ўраджаю. Часам вясёлка ўнушала прымхлівы страх, ёй нават прыпісвалі здольнасць уплываць на пол чалавека. Міфалагічныя ўяўленні пра вясёлку таксама адлюстраваліся ў легендах, паданнях, казках, песнях і іншых жанрах традыцыйнага славянскага фальклору.

#### Літаратура

1. Беларуская міфалогія: энцыклапед. слоўнік / С. Санько, Т. Валодзіна, У. Васілевіч [і інш.]. Мінск, 2004.
2. Беларускі фальклор: энцыклапед.: у 2 т. Т. 1–2 / рэдкал.: Г. П. Пашкоў [і інш.]. Мінск, 2005–2006.
3. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. М., 2000.
4. Васілевіч У. А. Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і: у 2 кн. Кн. 1. / уклад., прадм., пераклад., бібл. У. А. Васілевіча. Мінск, 1996.
5. Знахарство или Русские заговоры. М., 1912.
6. Казакова І. В. Прыкметы і павер'і Магілёўшчыны // Фалькларыстычныя даследаванні: Кантэкст. Тыпалогія. Сувязі: зб. арт. Вып. 3 / пад нав. рэд., В. В. Прыемка, Т. А. Марозавай. Мінск, 2006. С. 156–161.
7. Валодзіна Т. В. Прыкметы і павер'і / Т. В. Валодзіна // Малыя жанры. Дзіцячы фальклор / Т. В. Валодзіна, Г. А. Барташэвіч, К. П. Кабашнікаў; навук. рэд. А. С. Фядосік. Мінск, 2004. С. 322–367. (Беларускі фальклор: Жанры, віды, паэтыка. Кн. 6.)
8. Славянская мифология от А до Я: энциклопед. Минск, 1995.

## ГЕНДЭРНАЯ ПРАБЛЕМАТЫКА Ў ФАЛЬКЛОРНАЙ ПРОЗЕ ЎСХОДНІХ СЛАВЯН

Народная творчасць з'яўляецца найбольш яскравай праявай нацыянальна-культурнай спецыфікі, таму фальклорныя тэксты адыгрываюць ролю стэрэатыпаў культурнага светабачання, яго эталонаў, выступаюць моўнымі рэпрэзентацыямі культурных знакаў. Здольнасць фальклорных тэкстаў узнаўляць гатовыя матрыцы калектыўнай свядомасці рэалізуецца на аснове асаблівасцей працэсу іх стварэння. Народныя творы характарызуюцца спадкаемнасцю, стыхійнасцю мастацкіх традыцый, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне. Адшліфаваныя часам і колькасцю аўтараў, фальклорныя тэксты ўспрымаюцца як аксіёмы народнага светапогляду, з'яўляюцца адной з найбольш магутных крыніц гендэрных стэрэатыпаў. З прычыны бытавання праяў жанраў фальклору (іх апавядальнікамі з'яўляюцца мужчыны або жанчыны), у тэкстах можна знайсці думкі і меркаванні, уласцівыя прадстаўнікам жаночага або мужчынскага полаў.

Як адзначае даследчыца А. Здравамыслава, у тэкстах фальклорнай прозы магчыма вылучыць некалькі структурных кампанентаў гендэрных стэрэатыпаў:

- фізічныя, псіхалагічныя і асобныя рысы, якія прыпісваюцца мужчынам і жанчынам;

- ролі, сфармуляваныя як веды, навыкі, уменні, характэрныя для мужчын і жанчын як ў грамадскай, так і ў асабістай сферы;

- асаблівасці выхавання хлопцаў і дзяўчат;

- сацыяльная пазіцыя мужчынскіх і жаночых персанажаў у адносінах улады і кіравання [1, 66].

На думку Л. Ібрагімавай, пры вывучэнні народнай прозы, а менавіта казак і легенд, яскрава праследжваюцца прыметы патрыярхальнага сацыяльнага ладу [2, 8].

Значнасць гендэрнага вывучэння перыду патрыярхату было ўпершыню падкрэслена даследчыкамі фемінізму. яны разглядалі патрыярхат як эканамічную, сацыяльную і культурную сістэму, узаконеныя адносіны паміж поламі. Навукоўцы прытрымліваліся думкі, што дадзены лад забяспечвае перавагу мужчын у грамадстве і сям'і. Такая перавага існуе ў самых розных формах і відах. Напрыклад, у падзелу працы і абавязкаў, ізаляванні жанчын межамі сям'і накіраванні іх дзейнасці выключна на гаспадарку, у канкрэтным вылучэнні “жаночых” і “мужчынскіх” родаў дзейнасці, у лінгвістычным абмежаванні правоў жанчын, адсутнасці раўнапраўнасці пры атрыманні адукацыі і удзелу ў грамадскай і дзяржаўна-палітычнай сферы. Патрыярхальныя адносіны маюць сваю асаблівую канструкцыю, так як іх становішча ўмацавана ў сістэме кіравання грамадствам. Немагчыма не заўважыць, наколькі пры патрыярхальным ладзе жаночая актыўнасць



падпарадкавана мужчынскай волі, а інтарэсы жанчын знаходзяцца ў непасрэднай залежнасці ад патрыярхатнай улады.

Асноўнай пляцоўкай для рэалізацыі гендэрных ролей, адносінаў, праяўлення гендэрнай псіхалогіі мужчын і жанчын з'яўляецца сям'я. Сямейная тэма менш за ўсё прадстаўлена ў казках пра жывёл. Самае яскравае апісанне сям'і падаецца ў чарадзейных і бытавых казках, легендах.

Героём асноўнай масы фальклорнай прозы з'яўляецца малады мужчына. У шэрагу казак і легенд апісваецца, як герой з годнасцю праходзіць шматлікія выпрабаванні, пры гэтым ў большасці тэкстаў ён мае сям'ю або валодае роднымі сувязямі.

Прынамсі, трэба адзначыць, што рэпрэзентацыя патрыярхальнага грамадства без наяўнасці ў ім традыцыйнага сямейнага ладу, дзе кожны член сямейства надзелены пэўнымі гендэрнымі ролямі, не ўяўляецца магчымым.

У народнай прозе сустракаецца апісанне ўсіх тыпаў сям'і. Мы назіраем як поўную сям'ю, якая складаецца з бацькоў і дзяцей, так і няпоўную, дзе прысутнічае толькі адзін з бацькоў – у асноўны бацька – і дзеці або адно дзіця. Мацяры-адзіночкі зрэдку сустракаюцца ў легендах, а вось у казкавай традыцыі ўсходніх славян амаль невядомы.

Многія казкавыя сюжэты пабудаваныя вакол сямейных адносін. Большасць твораў згодна з казкавай традыцыяй пачынаюцца з таго, што згадваюць, як жылі муж з жонкай і з цягам часу ў іх нарадзілася дзіця.

Ужо з ўступных слоў відаць многія асаблівасці паказанай сям'і. Напрыклад, адносіцца сям'я да вышэйшага або ніжэйшага ўзроўню грамадства, склад сям'і і т.п.: “Жыў-быў цар. Ды не меў ён дзяцей...” (казка “Іван сучкін сын залатыя пугавіцы”) [7, 48]. “Жыў дзед з бабай. Было ў іх два сыны і дачка Палаша...” (казка “Пакацігарошак”) [7, 137].

Тэма шлюбу з'яўляецца сапраўднай гендэрнай праблемай, традыцыяй, без якой ўтварэнне сям'і цяжка ўявіць. Не залежна ад жыццёвых калізій галоўнага героя – праходзіць ён складаныя выпрабаванні, вызваляе з палону цмокаў незнаёмых прыгажунь або адводзіць небяспеку ад сваёй уласнай сям'і, у большасці выпадкаў завяршэннем сюжэта становіцца вяселле галоўнага героя або гераіні. Такая тыповая развязка сюжэта можа разглядацца як указанне на ідэю пра тое, што ўтварэнне сям'і з'яўляецца абавязковым для кожнага члена грамадства.

У пераважнай колькасці тэкстаў фальклорнай прозы прысутнічае думка, што дарослыя дзеці абавязкова павінны ажаніцца, каб стварыць уласныя сем'і. Так, у рускай казцы “Царэўна-лягушка” бацька нават пайшоў на нестандартныя варыянты выбару нявест для сваіх сыноў, каб хутчэй ажаніць сваіх дзяцей і самому пракантраляваць непарыўнасць роду і спадчыннай пераемнасці [4].

Трэба звярнуць увагу на тое, што згоды ніводнай гераіні – ні купечай дачкі, ні жабы – на шлюб ніхто не пытаў. Як адзначае Н. Пушкарёва, пытанне “быць або не быць шлюбу” фальклорная проза звужае да пытання “за кім быць” [3, 169].

Зрэдку сустракаецца апісанне сям'і, дзе ўдава або ўдавец выходзіць дзіця ў адзіноце. Прыкладам можа з'яўляцца ўкраінская легенда “Кармалюк і бедная ўдова”: “І толькі адна бедная ўдова — ні сіл у яе, ні багацтва — сядзіць на сваім мяшэчку і плача, горкімі слязамі заліваецца, няма ёй доступу да жорана, не праціскаецца яна туды паміж багачамі. А яны знай мелюць сабе да з яе, з беднай жанчыны, пасмейваюцца... А дома ў яе дзеткі малыя, сіраты галодныя, маці марна чакаюць...” [6, 248]. Пры апісанні жыцця ўдавы ў феадальным грамадстве апавядальнік мімаволі перадае ўсеагульнае ўяўленне пра нешчаслівасць жанчыны, якая засталася без мужа і вымушана адна выходзіць дзяцей.

У святле гендэрнага пытання можны разглядаць і тэму нараджэння патомства ў казках і легендах. Як адзначае Л. Ібрагімава, нараджэнне дзяцей мужчынскага полу ў патрыярхальным грамадстве вельмі высока цанілася. Бацькі марылі пра сына – прадаўжальніка роду, сямейнага рамяства, пра спадкаемца трону. Нараджэнне дзяўчат у родзе з'яўлялася менш пажадана, так як пры выдачы іх замуж сямейная гаспадарка фактычна назаўсёды губляла аднаго працаўніка, што было эканамічна невыгодна. Такім чынам, жанчына, якая нарадзіла сына, карысталася асаблівай пашанай і павагай грамадства [2, 11].

У фальклорнай прозе жанчыне нават не даецца мажлівасці нарадзіць кагосьці іншага, акрамя хлопчыка. Калі ў сям'і доўга не было дзяцей, калі жанчына цяжарная ад незвычайнага мужа – мядзведзя, то народзіцца абавязкова хлопчык. Нараджэнне нават незвычайнай дачкі адбываецца звычайна і часцей за ўсё ў тэксце адзначаецца як факт: “Жыў адзін бедны чалавек з жонкаю. Нарадзілася ў іх дачка...” (казка “Разумная дачка”) [5, 218].

Пры апісанні сферы ўнутрысямейных адносін кожны персанаж надзелены характэрнымі абавязкамі і ўласнымі ролямі. У казкавай сям'і мужык валодае больш высокім статусам ў параўнанні са сваёй жонкай. Жанчыны прызнаюць сваё падпарадкаванае становішча ў сям'і. Аўтарытарызм гаспадыні дома (у асноўным вобраз мачахі, сварлівай жонкі) – вялікае зло, мужчына, які не здатны падпарадкаваць сабе жанчыну – памочнік злых сіл.

Акрамя таго, дзеці таксама падуладныя волі бацькі. У казках і легендах усходніх славян бацькі выяўляюць свой уплыў пасродкам парад і павучанняў. Бацька, які навучае сына дабру, жыць у згодзе – вельмі часта сустракаемы персанаж. Гэта з'ява знайшла сваё адлюстраванне нават у назвах: “Бацькаў дар”, “Не лезь папярод бацькі ў пекла”, “Бацькавы парады” і інш.

Даследчыкі гендэрнай псіхалогіі сцвярджаюць, што шматлікімі гендэрнымі адрозненнямі людзі абавязаны культуры і сацыялізацыі, а не біялагічным адрозненням паміж жанчынамі і мужчынамі. На думку Л. Ібрагімавай, дадзеная з'ява, якая называецца нарматыўным ціскам, мае важнае значэнне для прыняцця людзьмі гендэрных ролей. Усе веды, выпрацаваныя чалавекам адносна сваіх гендэрных паводзін, укладаюцца ў яго свядомасць у выглядзе гендэрных схем [2, 12].

Даследчыкі адзначаюць цеснае перапляценне гендэрных стэрэатыпаў і паводзін персанажаў, іх адпаведнасць сацыяльным нормам патрыярхатнага грамадства.

Трэба адзначыць, што ў казках, як правіла, прасочваецца выразны падзел на станоўчых і адмоўных персанажаў, у залежнасці ад выканання сацыяльных норм і належных гендэрных ролей, даецца высокая ацэнка светабачанню і паводзінам станоўчых герояў. Так, у рускай казцы “Іван-царэвіч і воўк” старэйшыя браты забіваюць Івана, яны асуджаюцца казкай за сваю слабадушнасць і слабахарактарнасць, недарэчныя для паводзін сапраўднага мужчыны [4].

На думку Н. Пушкаровай, казкі, у меншай ступені легенды, пацвярджаюць той факт, што актыўны жаночы жыццёвы сцэнарый звычайна падвяргаўся падаўленню, выцясненню, у той час як пакорлівыя “Папялушкі” усхваляліся і успяваліся. Казкі ў гэтым сэнсе былі толькі крупінкай агульнай традыцыйнай ідэалогіі, у якой сацыяльна актыўныя прадстаўніцы прыгожага полу асуджаліся, выганяліся, а падчас і спальваліся на вогнішчы як ведзьмы [3, 171].

Галоўная гераіня тых фальклорных твораў, дзе дзейнічаюць персанажы ўвасобленай жаночасці, як правіла, з дзяцінства – напалову сірата і жыве спачатку з бацькам. Казка распавядае пра тое, як бацька знаходзіць сабе новую жонку, спадзяецца, што яна будзе добрай маткай для яго дачкі. Аднак мачыха аказваецца злой, ненавідзіць падчарыцу, прыцясняе яе, катуе рознай працай і інш. Жорсткія, аўтарытарныя адносіны злой мачыхі ідуць гераіні чамусці на карысць. Яна не грубіяніць, не становіцца дзёрзкай, а пакрыху набывае неабходныя навукі для ўвасаблення паспяховага жыццёвага сцэнарыя з пункту погляду традыцыйнай сямейнай маралі, традыцыйнага разумення жаночага шчасця.

Жаніх (муж) – галоўная ўзнагарода гераіні фальклорных тэкстаў. Пазбаўленне магчымасці выйсці замуж – галоўнае пакаранне для несапраўднай гераіні (лянотніцы, стрыечных сясцёр). “Дрэнная” жонка гаспадарыць у хаце ў пачатку твора і яе чакае пакаранне ў канцы, а “добрая” жанчына прыгнечана напачатку, але пад канец застаецца ў выігрышы. Так выглядае зафіксаваная ў фальклорнай прозе схема гендэрнага выхавання сапраўдных жанчын, якія б падыходзілі для сапраўдных мужчын-герояў.

Ва ўсіх творах з актыўна дзеючымі жаночымі персанажамі размова ідзе часцей за ўсё пра дзяўчын, кемлівых, разумных, смелых, рашучых, гарэзлівых. На думку Н. Пушкаровай, пасля шлюбу накіраванасць сімпатый казачнікаў мяняюцца: спрытная і дасціпная дзяўчына раптам ператвараецца ў сварлівую, прыгодную для насмешак, жонку пры мужу. Такая змена нічым не матывавана, акрамя жаданнем зберагаць і аднаўляць той светапарадак, у якім мужчыны – уладараць, а жанчыны – падпарадкоўваюцца [3, 175].

Такім чынам, у фальклорнай прозе ўсходніх славян праяўляюцца гендэрныя стэрэатыпы патрыярхальнага ладу. Асноўнымі матывамі твораў становяцца імкненне да самасцвярджэння героя праз рознага кшталту выпрабаванні, стварэнне сям'і і прадаўжэнне роду. Яскрава прасочваюцца пазіцыі актыўнага дзеяння мужчын-уладароў і пасіўнага прыстасавання да іх жанчын. Кемлівасць, прыгажосць, паслухмянасць казкавых дзяўчат з'яўляюцца неабходнымі рысамі для паспяховай рэалізацыі сябе як жанчыны ў свеце мужчын-асілкаў.

### Літаратура

1. Здравомыслова, Е. Гендерные стереотипы в дошкольной детской литературе: русские сказки // Феминистский журнал "Преображение". СПб, 1998. №6. С. 65-78
2. Ибрагимова, Л.К. Отражение гендерных отношений в таджикских народных сказках: автореферат дис. кандидата филологических наук: 10.01.09. Ин-т яз. и лит. им. Рудаки. Акад. наук Респ. Таджикистан. Душанбе, 2004.
3. Пушкарева, Н.Л. Читаем сказки «сквозь гендерные очки» // Ребенок в современном мире. Открытое общество и детство / Отв. ред. К.В. Султанов. СПб., 2000. С. 164-178.
4. Русские народные сказки / Сост. К.В. Николаев. Санкт-Петербург, 1992.
5. Сацыяльна-бытавыя казкі / Склад. А.С. Фядосік. Мн., 1976. – 524 с.
6. Украинские сказки и легенды / Сост. Г.Н. Петников. Симферополь: Таврия, 1971.
7. Чарадзейныя казкі: у 2 ч. / Склад. К.П. Кабашнікаў, Г.А. Барташэвіч. Мн., 2003. 2 ч

## Змест

### БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: “УСХОД” – “ЗАХАД”

<b>Рагойша В. П. (Мінск)</b> Роля творчай асобы ў развіцці міжславянскіх літаратурных сувязей.....	4
<b>Лявонава Е. А. (Мінск)</b> Мастацкі ўніверсализм Янкі Купалы.....	10
<b>Кабржыцкая Т. В. (Мінск)</b> Творчасць Мялеція Сматрыцкага як выява беларуска-украінскіх гісторыка-культурных узаемаадносін: неабходнасць сучаснага погляду.....	15
<b>Воран І. А. (Мінск)</b> Актуальныя пытанні ў літаратурных дыскусіях Украіны і Беларусі пачатку ХХ стагоддзя.....	21
<b>Еўмянькоў В. І. (Магілёў)</b> Спецыфіка адлюстравання сарматызму ў драматургіі Беларусі другой паловы ХVIII- першай чвэрці ХІХ ст.....	25
<b>Джундова І. (Прэшаў)</b> Мастацкі пераклад у навучанні славакаў беларускай літаратуры.....	30
<b>Бацюлёва Ю. Р. (Мінск)</b> “Катэхізіс” 1562 г. С. Буднага і “Настаўленне ў хрысціянскай веры” Ж. Кальвіна: прызначэнне і функцыі малітвы.....	34
<b>Кажамякін Г. В. (Мінск)</b> Беларуская літаратура пачатку ХХ стагоддзя паміж Захадам і Усходам.....	39
<b>Анапрэнка Н. Я. (Мінск)</b> Тэма смерці ў творчасці М. Багдановіча і Б. Лесьмяна.....	45
<b>Кананенка А. С. (Мінск)</b> Украіна як асяродак філалагічнага выхавання У. Караткевіча.....	51
<b>Макарэвіч А. М. (Магілёў)</b> “Гісторыі з белага свету” Міры Лукшы: асаблівасці сэнса- і формаўтварэння.....	54
<b>Хмяльніцкі М. М. (Мінск)</b> Рэцэпцыя творчасці К. І. Галчыньскага ў Беларусі.....	61
<b>Малюковіч С. Дз. (Мінск)</b> Аповесць Ю. І. Крашэўскага “Уляна” і паэтычны эпас В. Дуніна-Марцінкевіча (да тыпалогіі аднаго матыву).....	65
<b>Жыбуль В. Ю. (Мінск)</b> Беларускія пераклады дзіцячай паэзіі С. Маршака і гісторыя перакладу ў Беларусі.....	71
<b>Каратай В. М. (Мінск)</b> Нюансы матыву адзіноты ў Леапольда Стафа, Яўгеніі Янішчыц і беларускім фальклоры.....	76
<b>Студзенка Т. С. (Мінск)</b> Тэма зямлі ў паэзіі Янкі Купалы і “Геасофіі” Марціна Хайдэгера.....	78
<b>Чмарава М. І. (Магілёў)</b> Рэцэпцыя Чэхіі ў беларускай мастацкай літаратуры.....	83
<b>Рашэтнікава Н. Б. (Мінск)</b> Развіццё жанраў прозы ў чэшскай і беларускай літаратурах ХІХ стагоддзя.....	87
<b>Навіцкая В. В. (Мінск)</b> Мастацкая функцыя эпіграфа ў сістэме ідэйна-эстэтычных адкрыццяў У. Караткевіча і У. Эка (на прыкладзе раманаў “Хрыстос прыязмліўся ў Гародні” і “Маятнік Фуко”).....	92
<b>Поўх І. (Мінск)</b> Сімволіка вады ў сучаснай беларускай і ірландскай паэзіі (на прыкладзе творчасці Алеся Разанава і Нуалы Ні Гоніл).....	98
<b>Савіцкі М. В. (Магілёў)</b> Чалавек і абставіны ў творчасці І. Чыгрынава і В. Шукшына (на прыкладзе твораў малой эпічнай формы).....	101

## БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ

<b>Шамякіна Т. І. (Мінск)</b> Іманентнасць развіцця сюжэту ў творах І. Шамякіна.....	107
<b>Бурдзялёва І.А. (Мінск)</b> Праявы бідэрмайерызму ў рамане Евы Філянскай “Пляменніца і цётка”.....	113
<b>Запрудскі І.М. (Мінск)</b> Францішак Багушэвіч і станаўленне беларускай мастацкай традыцыі (актуалізацыя некаторых аспектаў праблемы).....	118
<b>Верабей А.Л. (Мінск)</b> Творчасць Уладзіміра Караткевіча ў кантэксце рускай гістарычнай прозы XIX стагоддзя.....	122
<b>Барысюк Т.П. (Мінск)</b> Уплывы на паэзію Пятра Барысюка расійскіх пісьменнікаў XIX-XX стст.....	128
<b>Буйноўская В.М. (Мінск)</b> “Слова пра паход Ігара” ў беларускіх перакладах пачатку XX стагоддзя.....	131
<b>Мусіенка С.П. (Гродна)</b> Тэма Другой сусветнай вайны ў польскай і беларускай мемуарнай літаратуры (на прыкладзе зборнікаў З. Налкоўскай “Медальёны” і С. Алексіевіч “У вайны не жаночы твар”).....	135
<b>Мищенко Н.И. (Брест)</b> Процесс «врастания» русскоязычной поэзии в литературный процесс Беларуси (на примере творчества Б. Спринчана).....	139
<b>Кудрашова М.В. (Мінск)</b> Агульнасць духоўных пошукаў славянскіх пісьменнікаў на старонках часопіса “Полымя”.....	143
<b>Дуброўскі А.У. (Мінск)</b> Параўнаўчы аналіз вершаваных твораў у практыцы выкладання беларускай і рускай літаратуры у вышэйшай навучальнай установе.....	148
<b>Адамовіч Г.Я. (Мінск)</b> “Вянок” Максіма Багдановіча ў міждысцыплінарным вывучэнні.....	152
<b>Казакова Т.П. (Мінск)</b> “Дыярыш” Тэафілі Канстанцыі Мараўскай у кантэксце мемуарыстыкі Радзівілаў.....	156
<b>Артамонаў Г.А. (Мінск)</b> Нацыянальныя асаблівасці развіцця сучаснай масавай літаратуры (на матэрыяле амерыканскай і беларускай прозы).....	159
<b>Навумовіч У.А. (Мінск)</b> Беларуская сатырычная аповесць XX ст.: “Запіскі Самсона Самасуя” А. Мрыя ў кантэксце сусветнай класічнай традыцыі.....	164
<b>Усовская Э.А. (Мінск)</b> Беларуская літаратура рубяжа XX-XXI веков в контексте авангардно-постмодернистских тенденций.....	170
<b>Дылеўская В.Ю. (Мінск)</b> Спецкурс “Методыка параўнальнага вывучэння беларускай літаратуры” у сістэме метадычнай падрыхтоўкі студэнтаў-філолагаў.....	173
<b>Кохан Т.С. (Мінск)</b> Вобразы антычных багоў у драматычным абразку “Апалон на калядаванні” Яна Чачота.....	178
<b>Караткевіч В.І. (Магілёў)</b> Асаблівасці рэалізацыі некаторых архетыпных устаноў у драматургічных творах Юрыя Станкевіча.....	184
<b>Марчанка А.У. (Мінск)</b> Спецыфіка адлюстравання мастацкай дэталі ў трылогіі Якуба Коласа “На ростанях”.....	190

## МІФАЛОГІЯ – ФАЛЬКЛОР – ЛІТАРАТУРА: ПРАБЛЕМЫ ПАЭТЫКІ

<b>Казакова І.В. (Мінск)</b> Спецыфіка беларускага каляндарна-абрадавага фальклору.....	194
<b>Алфёрава А.Г. (Мінск)</b> Рытміка прасторы ва ўсходнеславянскіх калядных песнях.....	199
<b>Кавалёва Р.М. (Мінск)</b> Абрадавая гармонія дынамікі і статыкі ў змястоўнай структуры ўсходнеславянскіх каляндарных песень.....	205
<b>Жегало А.В. (Гродно)</b> Роль концепта чуда в диалоге «двух культур».....	210

<b>Грыневіч Т.І. (Мінск)</b> Функцыі прысвячэння ў прадмоўна-пасляслоўным комплексе кірылічных выданняў к. XVI- пачатку XVII стст.....	215
<b>Забродская В.С. (Мінск)</b> Літаратурнае аздабленне шлюбу князя Мікалая Радзівіла.....	220
<b>Запартыка М.М. (Мінск)</b> Месца і роля Адама Гурыновіча ў беларускай фалькларыстыцы апошняй чвэрці XIX стагоддзя.....	225
<b>Зянковіч С.В. (Мінск)</b> Біблейскі матыў “плачу на рэках вавілонскіх” у беларускай і ўкраінскай літаратуры (М. Багдановіч, Т. Шаўчэнка, Іван Франко).....	229
<b>Ліденкова О.А. (Гомель)</b> Сымволіка цвета в жанре літаратурнай баллады.....	235
<b>Морозов А.В. (Мінск)</b> Современные условия функционирования и предпосылки взаимодействия фольклора восточных славян.....	239
<b>Улюра А.А. (Киев)</b> Миф об Эдипе как топос, прием и сюжет в романе Светланы Богдановой «Сон Иокасты».....	245
<b>Палякоў Ф.С. (Мінск)</b> Беларускі фальклор як сродак асэнсавання беларускай класічнай літаратуры.....	253
<b>Прастакоў В.М. (Мінск)</b> Асноўныя аспекты вобразу свінні ў ірландскіх сярэднявечных міфалагічных тэкстах.....	254
<b>Серэхан Г.І. (Мінск)</b> Паэзія А. Гарэцкага і дрэздэнскія “Дзяды” А. Міцкевіча: выбар шляху барацьбы са злом.....	260
<b>Лынша В.І. (Мінск)</b> Вобраз русалкі ў драматургіі А. Пушкіна і Лесі Українкі.....	265
<b>Маркітантова О.А. (Мінск)</b> Рэлігійна-метафізічная праблематика в поэзии Дмитрия Строщева.....	271
<b>Шамякіна С.В. (Мінск)</b> Культурна-рэчаіснасны кампанент у структуры мастацкіх вобразаў чарадзейных казак народаў свету.....	275
<b>Міхальчук Г.М. (Мінск)</b> Хрышчэнне ўсходніх славян у беларуска-літоўскім летапісанні.....	280
<b>Шваба Г.М. (Мінск)</b> Вясёлка ў славянскіх прыкметах і павер’ях .....	285
<b>Атрошчанка Ю.Ю. (Мінск)</b> Гендэрная праблематыка ў фальклорнай прозе ўсходніх славян.....	288
<b>Нашы аўтары</b> .....	293

Навуковае выданне

**СЛАВЯНСКІЯ ЛІТАРАТУРЫ  
Ў КАНТЭКСЦЕ СУСВЕТНАЙ**

**Матэрыялы ІХ Міжнароднай навуковай канферэнцыі, прысвечанай  
70-годдзю філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта**

(Мінск, 15-17 кастрычніка 2009 г.)

**У дзвюх частках**

**ЧАСТКА 1**

**БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА: «УСХОД»—»ЗАХАД»; БЕЛАРУСКАЯ  
ЛІТАРАТУРА: ГІСТОРЫЯ І СУЧАСНАСЦЬ; МІФАЛОГІЯ—ФАЛЬКЛОР—  
ЛІТАРАТУРА: ПРАБЛЕМЫ ПАЭТЫКІ.**

У аўтарскай рэдакцыі

Камп'ютарная вёрстка *В. І. Лышчы, Т. С. Кохан*

Адказныя за выпуск А. М. Андрэеў, М. П. Кенька

Падпісана да друку . Фармат . Папера афсетная. Гарнітура Таймс.  
Друк афсетны. Ум. друк. арк. . Ул. выд. арк. . Тыраж 150 экз. Зак. .

Падатковая ільгота – Агульнадзяржаўны класіфікатар  
Рэспублікі Беларусь АКРБ 007-98, ч. 1; 22.11.20.400.

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт  
Ліцэнзія ЛВ № № 315 ад 14.07.98.  
220050, Мінск, праспект Незалежнасці, 4

Надрукавана ў Выдавецкім цэнтры БДУ.  
Ліцэнзія ЛП № 284 ад 21.05.98.  
220030, Мінск, вул. Чырвонаармейская, 6