

**BIAŁORUTENISTYKA  
BIAŁOSTOCKA**

## RADA NAUKOWA

Hermann Bieder (Salzburg), Lila Citko (Białystok),  
Wolha Laszczyńska (Homel), Juryj Łabyncew (Moskwa),  
Aleksander Łukaszaniec (Mińsk), Aleś Makarewicz (Mohylew),  
Arnold Mcmillin (Londyn), Zoja Mielnikowa (Brześć),  
Walenty Piłat (Olsztyn), Ludmiła Sińkowa (Mińsk),  
Beata Siwek (Lublin), Alina Sabuć (Grodno)

## RECENZENCI

Wanda Barowka (Witebsk), Mikołaj Chaustowicz (Warszawa),  
Jan Czykwini (Białystok), Radosław Kaleta (Warszawa),  
Siarhiej Kawalow (Lublin), Halina Parafianowicz (Białystok),  
Łarysa Pisarek (Wrocław), Irena Rudziewicz (Olsztyn),  
Inna Szwed (Brześć), Wolha Szynkarenka (Homel),  
Bazyli Tichoniuk (Zielona Góra), Halina Tyczka (Mińsk),  
Aleksander Wabiszczewicz (Brześć)

## ADRES REDAKCJI

„Białorutenistyka Białostocka”  
Wydział Filologiczny  
Uniwersytetu w Białymstoku  
Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1  
15-420 Białystok

UNIwersytet w Białymstoku  
Wydział Filologiczny  
Katedra Badań Filologicznych „Wschód–Zachód”  
Zakład Białorutenistyki i Literatur Wschodniosłowiańskich

# BIAŁORUTENISTYKA BIAŁOSTOCKA

TOM 12

BIAŁYSTOK 2020

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Anna Alsztyński

Opracowanie graficzne

Stanisław Żukowski

Redakcja i korekta

Halina Twaranowicz

Redakcja techniczna i skład

Stanisław Żukowski

Przekład streszczeń na język angielski

Dorota Szymaniuk

Wszystkie artykuły są recenzowane

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2020

ISSN 2081-2515

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków  
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku  
i Centrum Kulturalnego Białorusi przy Ambasadzie Republiki Białorusi  
w Rzeczypospolitej Polskiej

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku

15-328 Białystok, ul. Świerkowa 20B

tel. 857457120

e-mail: [wydawnictwo@uwb.edu.pl](mailto:wydawnictwo@uwb.edu.pl), <http://wydawnictwo.uwb.edu.pl>

Druk i oprawa: [volumina.pl](http://volumina.pl) Daniel Krzanowski

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

<b>Anatol Brusewicz</b> — Беларуска-польскае літаратурнае памежжа ў эстэтычнай прасторы XIX стагоддзя	9
<b>Helena Bilutenko</b> — От романтических баллад к шляхецкой гавенде: жанровая эволюция творчества Яна Баршевского	23
<b>Angela Espinosa Ruis</b> — Ад міфу да літаратуры: сюжэты натуралістычных паданняў у рамантычнай прозе Іспаніі і Беларусі	37
<b>Halina Tyczko</b> — Паэма Янкі Купалы «Сон на кургане» ў кантэксте еўрапейскай рамантычнай традыцыі	53
<b>Valery Maksimovich</b> — Літаратурны канон Максіма Багдановіча ў эстэтычнай самаідэнтыфікацыі нацыянальнай літаратуры	73
<b>Anatol Trafimczyk</b> — Лірычныя адступленні як элемент жыццятворчасці ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля”: філасофскія матывы	91
<b>Wanda Barouka</b> — Мастацкае асэнсаванне літаратурнай творчасці і функцый літаратуры ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі	109
<b>Wolha Gubskaja</b> — Рэканструкцыя архетыпа як сродак спасціжэння аўтарскага несвядомага (на прыкладзе твораў Максіма Гарэцкага вяцкага перыяду)	123
<b>Anna Naumowa</b> — Іва Андрыч у Беларусі: культуралагічны і тыпалагічны аспекты рэцэпцыі	137
<b>Wolga Nikifarawa</b> — Нізка “Іскрынкi” Янкі Брыля як мастацкае адзінства	155
<b>Tamara Tarasawa</b> — Праблема адчужэння ў аповесці Янкі Сіпакова “Кулак”	169
<b>Lada Alejnik</b> — Сацыяльная тэматыка ў сучаснай літаратуры для дзяцей і юнацтва: сусветныя тэндэнцыі і нацыянальная традыцыя	179
<b>Natalla Bachanowicz</b> — Літаратуразнаўчая імагалогія: тэарэтычныя аспекты даследавання	197
<b>Margaryta Pietuchowa</b> — Экспрасія у творчасці мультыталантаў	213
<b>Hanna Gładkowa</b> — Жанрава-стыльвая адметнасць кнігі Леона Патоцкага “Kazimierz z Truskowa, czyli Pierwszy i ostatni litewski powstaniec”	237
<b>Jelena Tarasowa</b> — Готическая эстетика в рассказе Анатолия Козлова «I тады я памёр...»	249

- Anton Papou** — Ідэйна-філасофскі змест аповесці Алеся Адамовіча “Карнікі” ў кантэксце *антыніцішанскай* плыні еўрапейскага гуманізму XIX–XX стагоддзяў . . . . . 259
- Volga Budnik** — Канцэптуальнасць узаемаадносін чалавека і прыроды ў раманах Івана Пташнікава “Мсціжы” і Віктара Карамазова “Пушча” . . . . . 283

## FOLKLORYSTYKA I KULTUROZNAWSTWO

- Ina Shved** — Міфасемантыка і функцыянальнасць вобраза сабакі ў беларускім фальклоры . . . . . 303
- Jurij Łabynczew** — Пінскі «Обиход нотного церковного пения» 1929 года: гісторыя стварэння і рэцэпцыі . . . . . 335
- Łarysa Szczawinskaja** — Ля вытокаў беларускай філалогіі: працы К.Ф. Калайдовіча . . . . . 347
- Adrian Kuprianowicz** — Культурно-просветительская деятельность Иоанна, Евгения и Владимира Хлебцевичей на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках в начале XX века . . . . . 359
- Juryj Wnukowicz** — Этнічная ідэнтыфікацыя і катэгарызацыя беларусаў і літоўцаў у XIX стагоддзі . . . . . 377
- Nastassia Hułak** — Рэпрэзентацыя вобраза сястры міласэрнасці ў народнапесеннай творчасці аб вайне . . . . . 399
- Tatsiana Marmysh** — Сацыяльна-палітычны стрыт-арт як пост-фольклорны кампанент гарадскога ландшафту (кейс “сцяны Шчоткінай” у Мінску) . . . . . 417

## VARIA

- Olga Lidenkova** — Інвартанты художественной репрезентации истории Алесем Аркушам: контекст современной белорусской прозы 433
- Alaksandr Dakukin** — Да пытання аб мастацкім метадзе Алеся Разанава . . . . . 443

## RECENZJE

- Wanda Barouka:** *Годнае запрашэнне да працягу дыялога / А.М. Макарэвіч, “Тугой спавіта вышыня...” Сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы зборніка “Строма” У. Дубоўкі:* манаграфія, Магілёў 2019 . . . . . 457
- Zoja Traciak:** *Насустрэч іншым народам і культурам / М.А. Тычына, Народ і вайна,* Мінск: Беларуская навука, 2015 . . . . . 460

## JUBILEUSZ

- Wolga Szynkarenka** — Паэт цішыні . . . . . 465

- INFORMACJA O AUTORACH . . . . . 485

## CONTENTS

### LITERARY STUDY

- Anatol Brusewicz** — Belarusian-Polish literary borderland in the aesthetic space of the 19th century . . . . . 9
- Helena Bilutenko** — From romantic ballads to Noble Gawenda: the genre evolution of Jan Barszczewski's work . . . . . 23
- Angela Espinosa Ruiz** — From myth to literature: motifs of naturalistic legends in Spanish and Belarusian romantic prose . . . . . 37
- Halina Tyczko** — Yanka Kupala's poem "The Dream on the Mound" in the context of European romantic tradition . . . . . 53
- Valery Maksimovich** — Literary canon in Maksim Bogdanovich's poetic heritage: genealogy, reception, semiosis . . . . . 73
- Anatol Trafimczyk** — Lyrical digressions in the first person as an element of life creation in Yakub Kolas' poem "The New Land": philosophical motifs . . . . . 91
- Wanda Barouka** — The artistic interpretation of literary creation and functions of literature in U. Dubouka's poetry of the 1920s . . . . . 109
- Wolha Gubskaja** — Reconstruction of the archetype as a means of comprehending the author's unconsciousness (on the example of M. Goretsky's works of the Vyatka period) . . . . . 123
- Anna Naumowa** — Ivo Andric in Belarus: cultural and typological aspect of reception . . . . . 137
- Wolga Nikifarawa** — "Iskorki" by Yanka Bryl as an artistic unity . . . . . 155
- Tamara Tarasawa** — The problem of alienation in the story "Kulak" by Yanka Sipakov . . . . . 169
- Łada Alejnik** — Social topics in modern literature for children and youth: global trends and national tradition . . . . . 179
- Natalla Bachanowicz** — Literature imagology: theoretical aspects of the research . . . . . 197
- Margaryta Pietuchowa** — Ekphrasis in the work of multi-talents . . . . . 213
- Hanna Gładkowa** — Genre and stylistic features of L. Potocki's book "Kazimierz z Truskowa, czyli pierwszy i ostatni litewski powstaniec" . . . . . 237
- Jelena Tarasowa** — Gothic aesthetics in the story by Anatoly Kozlov "And then I died..." . . . . . 249
- Anton Papou** — Ideological and philosophical content of the novel "Punisher" by A. Adamovich in the context of "antynietzscheanism" flow of European humanism in the 19th–20th century . . . . . 259
- Volga Budnik** — The conceptualization of the relationship between man and nature in the novels "Mstizhi" by I. Ptashnikov and "Pushcha" by V. Karamazov . . . . . 283

### FOLKLORE AND CULTURAL STUDIES

- Ina Shved** — Mythosemantics and functionality of the dog's image in Belarusian folklore . . . . . 303

<b>Jurij Łabyncew</b> — Pinsky “Obikhod” (of church music singing) of 1929: the history of creation and reception .....	335
<b>Łarysa Szczawinskaja</b> — The roots of Belarusian philology: K.F. Kalaydovich’s works .....	347
<b>Adrian Kuprianowicz</b> — The educational and cultural activities of Jan, Evgeny and Vladimir Chlebcewicz in the Orthodox Parish of the Holy Ascension in Kleyniki in the beginning of the 20th century .....	359
<b>Juryj Wnukowicz</b> — Ethnic identification and categorization of Belarusians and Lithuanians in the 19th century .....	377
<b>Nastassia Hułak</b> — Levels of representation of the magic of the sister of mercy in folk songs about war .....	399
<b>Tatsiana Marmysh</b> — The social-political street art as a post-folklore component of the urban landscape: a case study of “the Shchotkina’s wall” in Minsk .....	417
VARIA	
<b>Olga Lidenkova</b> — Literary invariants in the representation of history in the works by A. Arkush .....	433
<b>Alaksandr Dakukin</b> — On the creative method of Ales Razanau .....	443
REVIEWS .....	457
ANNIVERSARY .....	465
ABOUT AUTORS .....	485



## LITERATUROZNAWSTWO

*Anatol Brusiewicz*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.01

*Grodzieński Uniwersytet Państwowy**im. Janki Kupały*<https://orcid.org/0000-0002-0007-5147>**Беларуска-польскае літаратурнае памежжа  
ў эстэтычнай прасторы XIX стагоддзя**

Паміж беларусамі і палякамі ніколі не існавала вялікіх дыстанцый – ні геаграфічных, ні іншых, таму іх заўсёды аб'ядноўвалі шматлікія сувязі: ад палітычных і эканамічных да культурных і літаратурных, якія цікавяць нас, вядома, у першую чаргу. І калі гаворка ідзе аб пранікненні беларускай культуры ў Польшчу і наадварот – польскай культуры ў Беларусь, то варта заўважыць, што згаданыя працэсы адбываліся не роўна, так бы мовіць, з рознай інтэнсіўнасцю. Зрэшты, і сама інтэнсіўнасць узаемадзеяння ў розныя гістарычныя перыяды выглядала па-рознаму. Так, напрыклад, польскі ўплыў на беларускую культуру і літаратуру відавочна ўзмацніўся пасля Люблінскай уніі 1569 года, у выніку якой палякі і беларусы апынуліся ў складзе адзінай дзяржавы – Рэчы Паспалітай. Далей уплыў пачаў толькі нарастаць, польская мова стала паспяхова выцясняць з розных сфер ужытку старабеларускую, а Польшча пераўтварацца ў культурную мадэль, пэўны ўзор для большай часткі беларускай арыстакратыі і шляхты.

А вось XIX стагоддзе – гэта той этап у беларуска-польскіх сувязях, калі нарэшце можна назіраць пэўную раўназначнасць ва ўзаемных уплывах. Адною з прычын такіх зменаў становіцца страта Рэччу Паспалітай дзяржаўнасці. А залежнасць палітычная амаль заўсёды абарочваецца навязваннем дзяржавамі-захопнікамі сваіх каштоўнасцей, у тым ліку і культурных. Апынуўшыся перад пагрозай з боку чужых традыцый, польская культура пачынае шукаць саюзнікаў сярод культур больш-менш роднасных. Так атрымалася, што беларуская культура акурат адпавядала на ролю своеасаблівага донара, бо мела багаты

фальклор, старажытную міфалогію, адмысловую абраднасць і іншыя цікавыя адметнасці. У сваю чаргу, для беларускай культуры, заўсёды самадастатковай, але замкнутаў унутры сябе, наспеў час пераадолення самаізаляцыі. Хуткі выхад на новы ўзровень, па-за вусную народную традыцыю, на першым этапе магла забяспечыць якраз добра распрацаваная польская літаратурная мова. У выніку паўстае такі феномен, як беларуска-польскае літаратурнае памежжа з цэлай плеядай арыгінальных творцаў (Адам Міцкевіч, Ян Баршчэўскі, Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч, Габрыэля Пузыня, Уладзіслаў Сыракомля, Адам Плуг, Вінцэнт Каратынскі і некаторыя іншыя аўтары), чые імёны досыць часта выклікаюць спрэчкі наконт таго, у якой ступені той ці іншы пісьменнік суадносіцца з той, альбо другой нацыянальнай літаратурай. У той жа час ёсць другія важныя пытанні, дагэтуль не вырашаныя літаратуразнаўствам. Патрабуе, напрыклад, пільнай увагі з боку навукоўцаў праблема вызначэння ступені ўплыву на прадстаўнікоў беларуска-польскага літаратурнага памежжа агульнаеўрапейскіх мастацкіх тэндэнцый, а таксама спосабы і шляхі рэалізацыі ў межах іх паэтычнай творчасці вядучых філасофскіх і эстэтычных ідэй XIX стагоддзя. Праца ў гэтым кірунку дазволіць больш поўна ўявіць усю разнастайнасць, шматграннасць гісторыка-літаратурнага працэсу ў вышэй згаданым рэгіёне і значна ўдакладніць каардынаты айчыннага вербальнага мастацтва.

Адразу варта адзначыць, што эстэтычная прастора Еўропы ніколі не ўяўляла сабой нешта маналітнае, бо і народы, якія насяляюць еўрапейскія абшары, вельмі розныя – кожны са сваім унікальным гістарычным вопытам. Таму любыя ідэі, што тут узнікалі, альбо прыходзілі сюды звонку, знаходзілі ў выніку самыя розныя формы ўвасаблення. Тая самая заканамернасць спрацавала і ў XIX стагоддзі, якое ў цэлым прайшло пад знакам рамантызму, аднак са сваімі адметнасцямі ў кожным асобна ўзятым рэгіёне. Свае ўнікальныя асаблівасці рамантычная эстэтыка, вядома, мела і на беларуска-польскім культурным і літаратурным памежжы, куды ідэі рамантызму (перш за ўсё нямецкага і англійскага) прасочваліся даволі марудна, хоць і не сустракалі сур’ёзных перашкод на сваім шляху. Асабліва гэта датычыць “беларускі бок” памежжа, паколькі *класіцызм не стаўся эпохай у развіцці беларускай літаратуры і, аднаведна, не было патрэбы ў яго “звяржэнні” рамантыкамі*<sup>1</sup>. І калі ў літаратуры той жа Германіі,

<sup>1</sup> Э. Дорошевич, Вл. Конон, *Очерк истории эстетической мысли Белоруссии*, Москва 1972, с. 149.

альбо Англіі рамантызм – гэта амаль вокалгненная рэакцыя *расчаравання ў магчымасці разумнага пераўтварэння грамадства на аснове прынцыпаў свабоды, роўнасці і братэрства*<sup>2</sup>, галоўным праяўленнем якой становіцца бескампраміснае адмаўленне ўсіх пастулатаў класіцызму, то ў Польшчы і Беларусі не назіралася такога антаганізму: рамантызм тут выпяваў амаль два дзесяцігоддзі, часам разрываючы класіцыстычныя шаблоны, а часам і прыстасоўваючыся пад каноны папярэдняй эстэтычнай сістэмы. Такая сітуацыя складвалася ў сілу самых розных абставінаў, аднак найбольш відавочная прычына кампрамісу паміж беларуска-польскім рамантызмам і класіцызмам (вынікам гэтай згоды якраз і стала запаволенне развіццё першага ў параўнанні з рамантызмам заходнееўрапейскім) крыецца ў агульнасці галоўнай мэты рамантыкаў і класіцыстаў ва ўмовах страты дзяржаўнасці Рэччы Паспалітай (Вялікім Княствам Літоўскім): вызваліць радзіму з-пад імперскага прыгнёту, прычым не толькі ў плане палітычным, але і пазбавіцца залежнасці ва ўсіх астатніх сферах. Як заўважае Святлана Куль-Сяльверстава, *дыдактычная роля культуры, дэкларуемая еўрапейскім Асветніцтвам, ва ўмовах беларускіх земляў атаясамлівалася з неабходнасцю выхавання патрыёта і грамадзяніна*<sup>3</sup>. Ад згаданай функцыі культуры не сталі адмаўляцца і прадстаўнікі беларуска-польскага (ліцвінскага) рамантызму, змяняючы хіба толькі метады выхавання. Такім чынам, неабходнасць вызвалення – палітычнага, сацыяльна-эканамічнага, культурнага і ўрэшце ментальнага разумелі (адчувалі) усе: і зацятая прыхільнікі старой класіцыстычнай школы, і маладое пакаленне творчай інтэлігенцыі, арыентаванай на захад, дзе рамантычнае мастацтва ўжо дало свой плён. Зрэшты, неабходнасць тая ў розных рэгіёнах колішняй Рэчы Паспалітай таксама мела розную вастрыву. І, як паказвае гісторыя, там, дзе згаданай “вастрыві” не ставала, у культуры і мастацтве надалей панавала спакойная рацыянальнасць класіцызму, хоць, безумоўна, не без спроб яе парушыць. Такую спробу, напрыклад, зрабіў польскі паэт, драматург і перакладчык, член варшаўскага “Таварыства сяброў навукі” Францішак Вэнжык, які ў 1811 годзе на замову “Таварыства” піша працу “Аб паэзіі драматычнай”, дзе разглядае шырокае кола праблем, звязаных з тагачаснымі літаратурнымі тэндэнцыямі. У выніку спецыяльная камісія (у яе склад увайшлі Людвік Асіньскі, Каятан Козьмян, Юльян

<sup>2</sup> Ю. Борев, *Эстетика*, Москва 1981, с. 234.

<sup>3</sup> С. Куль-Сяльверстава, *Беларусь на мяжы стагоддзяў і культур: Фармаванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова XVIII ст. – 1820-я г.)*, Мінск 2000, с. 260.

Урсын Нямцэвіч і Ян Тарноўскі)<sup>4</sup> працу Ф. Вэнжыка раскрытыкавала і адхіліла, абвінаваціўшы маладога вучонага ў неапраўданым захапленні Уільямам Шэкспірам і ў тым, што ён дазваляе сабе паўстаць супраць агульнапрынятых правілаў, як гэта робяць нямецкія пісьменнікі, якія, на думку камісіі, не вызначаюцца добрым літаратурным густам<sup>5</sup>. Пэўныя зрухі ў бок рамантычнай традыцыі адбыліся і са з'яўленнем у 1815 годзе навукова-мастацкага часопіса “Дзённік варшаўскі” (“*Ramiętnik Warszawski*”). Яго першы рэдактар Фелікс Бенткоўскі пачаў змяшчаць матэрыялы, прысвечаныя літаратурнаму і інтэлектуальнаму жыццю Англіі і Германіі, творы прадстаўнікоў перадрамантызму, такіх як Готхальд Эфраім Лесінг, Іаган Вольфганг фон Гётэ, Фрыдрых Шылер. Праўда, у большасці артыкулаў рабіліся спробы прымірыць, аб'яднаць класіцызм і рамантызм, паставіць іх побач, дэкларуючы раўназначнасць абодвух накірункаў. Узорам такога “прымірэння” з'яўляецца, напрыклад, літаратуразнаўчы нарыс Ф. Вэнжыка “Пра паэзію наогул” (“*O poezji w ogólności*”), а яшчэ ў большай ступені даследаванне Казіміра Браздзінскага “Аб класіцызме і рамантызме альбо аб духу польскай паэзіі” (“*O klasycyzności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej*”).

У параўнанні з Варшавай і некаторымі другімі рэгіёнамі колішняй Рэчы Паспалітай, сітуацыя з Вялікім Княствам Літоўскім выглядала інакш: *ярмо расійскай няволі было на землях ВКЛ даўжэйшым і значна цяжэйшым, чым у Царстве Польскім*<sup>6</sup>. І паколькі ў гістарычнай Літве актуальная, агульная і для класіцыстаў, і для носьбітаў іншых эстэтычных поглядаў праблема вызвалення насіла значна вастрэйшы характар, то зусім заканамерным з'яўляецца той факт, што *польскі рамантызм, які вырас, перш за ўсё, з вопыту барацьбы з прымусам Расіі, найбольш ярка расквітнеў менавіта ў Вялікім Княстве*<sup>7</sup>, узнікшы спачатку ў Вільні, а не ў Варшаве. Канешне, і тут меўся свой супраціў рамантычным тэндэнцыям: можна згадаць хоць бы асобу Яна Снядэцкага і яго знакаміты артыкул “Аб творах класічных

<sup>4</sup> Гл.: Б. Czwórnoǵ-Jadczaк, *Werdykt. (Wokół rozprawy Franciszka Wężyka O poezji dramatycznej)*, “*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF: Philologiae*” 2003, t. 20/21 (2002/2003), s. 251.

<sup>5</sup> Гл.: А. А. Брусевіч, *Фактары беларускай культуры ў творчасці Адама Міцкевіча*, Гродна 2008, с. 20–21.

<sup>6</sup> Б. Цывіньскі, *Рамантычны падмурак культуры XIX ст. Вялікага Княства Літоўскага*, [у:] *Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры*. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі 7–11 верасня 1998 г., Мінск 1998, с. 226.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 227.

і рамантычных” (“O pismach klasycznych i romantycznych”), апублікаваны ў 1819 годзе на старонках часопіса “Віленскі дзённік” (“Dziennik Wileński”). Зрэшты, згаданае выданне змяшчала і матэрыялы, змест якіх рыхтаваў шчодрую глебу для рамантычнага пералому. Нельга, напрыклад, не згадаць фалькларыстычны нарыс Марыі Чарноўскай “Помнікі славянскай міфалогіі, захаваныя ў звычаях вясковага люду на Белай Русі” (“Zabytki mitologii słowianskiej w zwyczajach wiejskiego ludu na Białej Rusi dochowywane”), які пабачыў свет у 1817 годзе. Альбо апублікаваныя ў 1818 годзе літаратурныя апрацоўкі беларускіх народных песень Крыстына Ляха-Шырмы, змешчаныя разам з арыгіналамі і аздобленыя каментарыем перакладчыка-інтэрпрэтатара. Па словах Уладзіміра Мархеля, вусную творчасць народа К. Лях-Шырма разглядаў як крыніцу абнаўлення літаратуры, якая знаходзіцца ў палоне пераймальніцтва, запазычвае чужародныя мастацкія вобразы<sup>8</sup>. Такая думка цалкам супадае з рамантычным разуменнем ролі фальклору і народнай культуры ў фарміраванні новага тыпу літаратуры.

Супрацоўнічаў з “Віленскім дзённікам” і літаратуразнаўца Лявон Бароўскі, які ў *эстэтыцы і літаратурна-мастацкай крытыцы займаў пазіцыю паміж класіцызмам і рамантызмам*<sup>9</sup>, але з ухілам усё ж такі ў бок апошняга, аб чым сведчыць яго найбольш вядомая праца (друкавалася спачатку на старонках часопіса, а ў 1820 г. выйшла асобнай кнігай у віленскай друкарні А. Марціноўскага) “Увагі пра паэзію і рыторыку з пункту гледжання іх падабенства і адрознення” (“Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy”). У адрозненне ад свайго ўніверсітэцкага калегі, зацятага прыхільніка ідэалогіі класіцызму Я. Снядэцкага, які лічыў непрыстойным дурыць галаву людзям *бязглуздзіцай вясковых баб (dubati bab wiejskich)*<sup>10</sup>, Л. Бароўскі меў цалкам іншы погляд на фальклор і другія формы народнай культуры, сцвярджаючы што праз іх *мы здолеем глыбей пранікнуць у своеасабліваць паэтычнага мыслення і адчування нашых продкаў*<sup>11</sup>. І гэтыя ідэі неўзабаве знайшлі водгук у сэрцах студэнцкай моладзі, сярод якіх аказаўся і А. Міцкевіч – пачынальнік беларуска-польскай рамантыч-

<sup>8</sup> У. І. Мархель, *Прадвесце: беларуска-польскае літаратурнае ўзаемадзеянне ў першай палове XIX ст.*, Мінск 1991, с. 13.

<sup>9</sup> У. М. Конан, *Бароўскі Лявон*, [у:] *Мысліцелі і асветнікі Беларусі: Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1995, с. 365.

<sup>10</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, “Dziennik Wileński” 1819, t. 1, № 1, s. 21.

<sup>11</sup> L. Borowski, *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy*, Wilno 1820, s. 83.

най традыцыі. Зрэшты, малады паэт уразіўся і пазіцыяй Я. Снядэцкага, асабліва яго “*dubami bab wiejskich*”. Тым болей, прафесар у артыкуле “Аб творах класічных і рамантычных” згадвае тыя “*duby*” (бязглуздзіцу, лухту) не аднойчы, абураючыся на апанентаў: *Romantyczność mówi: durzmy ludzi, pokazujmy im duby, znieśmy prawa nauki i rozsądku, żeby nie było prawidła do sądzenia nas!* (Рамантызм кажа: *давайце дурыць людзей, паказваць ім розную лухту, давайце знішчым законы навукі і здаровага сэнсу, каб не было крытэрыяў нас ацэньваць!*)<sup>12</sup>. Рэакцыяй А. Міцкевіча на здэклівую інтэрпрэтацыю эстэтычных пастулатаў рамантызму становіцца верш “*Romantyczność*”. Заўважым, што менавіта гэтае слова ў часы славутай спрэчкі паміж рамантыкамі і класіцыстамі выкарыстоўвалася для абазначэння рамантызму як ідэйнай, мастацкай і літаратурнай плыні. Тэрмін “*romantyzm*” увайшоў у шырокі кантэкст крыху пазней, выцесніўшы “*romantyczność*” (першапачатковае значэнне дадзенага слова) у разрад састарэлай лексікі<sup>13</sup>. Таму і назву аднайменнага твора А. Міцкевіча варта было б перакласці на беларускую мову як “Рамантызм”, а не як “Рамантычнасць” (у перакладзе, здзейсненым Нінай Тарас, змешчаным у большасці выданняў), альбо “Рамантыка” (у менш вядомым перакладзе Лявона Баршчэўскага<sup>14</sup>), бо гэта быў не проста верш, напісаны ў рамантычным ключы, але эстэтычны маніфест рамантызму – агульнакультурнай плыні з уласнай філасофіяй і складанай сістэмай каштоўнасцей, плыні, якую прадстаўляў аўтар балады і не прымаў Я. Снядэцкі. Так, згаданы маніфест, якім фактычна адкрываецца (калі не лічыць аўтарскую прадмову і ўводны верш “Першацвет”) дэбютны зборнік паэта, то бок першы том “Паэзіі”, быў адрасаваны найперш Я. Снядэцкаму, чый рацыяналізм *мусіў быць нейтралізаваны ірацыяналізмам Міцкевіча*<sup>15</sup>. Але каб і другія пачулі, што насамрэч кажа рамантызм. Эпіграфам да твора паслужылі радкі У. Шэкспіра з трагедыі “Гамлет”: *Methinks, I see.... where? In thy mind's eyes* (Здаецца мне, што бачу... Дзе? Перад вачыма душы маёй)<sup>16</sup>. Фактычна тымі ж словамі, у якіх яшчэ раз гучыць заклік зірнуць на свет духоўнымі вачыма, балада і заканчваецца: *Miej serce i pa-*

<sup>12</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, s. 25.

<sup>13</sup> Гл. *Romantyczność*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online], <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/romantyczność;5490465.html>, [доступ: 23.03.2020]

<sup>14</sup> Гл.: А. Міцкевіч, *Выбраная лірыка*, Мінск 2018, с. 17.

<sup>15</sup> У. І. Мархель, *Шлях да Беларусі: Адам Міцкевіч – прадвеснік адраджэння беларускай літаратуры*, Мінск 2003, с. 18.

<sup>16</sup> A. Mickiewicz, *Dziela*: w XVII t., Warszawa 1998, t. I, s. 55.

*trzej w serce!*<sup>17</sup> Гэтак у вершы лірычны герой звяртаецца да старца з павелічальным шклом (гратэскавы вобраз самога Я. Снядэцкага), які не дапускае, што Каруся (сімвалізуе мастацтва рамантызму) мае здольнасць бачыць прывід каханага (сімвалізуе фальклор, народную культуру, дух эпохі), таму злосна абвінавчвае дзяўчыну ў блузненні: *Duchy karczemnej tworem gawiedzi, // W głupstwa wywarzone kuźni. // Dziewczyna duby smalone bredzi, // A gmin rozumowi bluźni*<sup>18</sup>. Нагадаем яшчэ раз, што акурат у тых самых “грахах” Я. Снядэцкі абвінавчвае рамантызм. Гэтак жа непахвальна прафесар выказваецца і пра ўлюбёнца рамантыкаў У. Шэкспіра, называючы яго дылетантам і невукам, які не меў ні адпаведнай адукацыі, ні творчых арыенціраў, але жыў за кошт таго, што *ставіў п’есы на тавернах і корчмах, забаўляючы паспаліты люд*<sup>19</sup> (а між іншым калега Я. Снядэцкага, Л. Бароўскі, нават перакладаў гэтага “дылетанта”).

А. Міцкевіч вырашыў адрэагаваць на спробу падрыву аўтарытэту вядомага творцы (як і рамантызму ў цэлым) адразу двума спосабамі: паэтычным (паказваючы ў баладзе здольнасць ідэй У. Шэкспіра да рамантычнай рэінкарнацыі), а таксама звыклым для апанента – у выглядзе навуковага артыкула (прадмовай да першага тома “Паэзіі”). У прадмове яе аўтарам робіцца падрабязны экскурс у гісторыю еўрапейскай літаратуры, які ахоплівае перыяд ад глыбокай старажытнасці да сучаснай А. Міцкевічу эпохі. З мэтай увесці чытача ў свет рамантызму, як, зрэшты, і ў свет уласнай творчасці, паэт дакладна абазначае межы, а таксама характар і тэндэнцыі развіцця рамантычнага мастацтва<sup>20</sup>. Не прамінае А. Міцкевіч выказацца і пра постаць У. Шэкспіра:

Вялікі Шэкспір, якога слухна называюць дзіцём пачуцця і ўяўлення, угадаваны толькі на народных традыцыях, здолеў паказаць у сваіх творах яркі прыклад геніяльнай індывідуальнасці і дух эпохі. Глыбокі знаўца людскіх сэрцаў, ён смела і праўдзіва выяўляў рысы чалавечай натуры ў драматычнай паэзіі – новым відзе мастацтва, галоўная асаблівасць якога ў адлюстраванні барацьбы паміж жарсцю і абавязкам, на чым палягае і адна з ідэй рамантычнага светаадчування<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Тамсама, с. 57.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 57.

<sup>19</sup> J. Śniadecki, *O pismach klasycznych i romantycznych*, s. 13.

<sup>20</sup> Гл.: А. А. Брусевіч, *Фактары беларускай культуры ў творчасці Адама Міцкевіча*, с. 20.

<sup>21</sup> A. Mickiewicz, *O poezji romantycznej*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991, s. 48.

Барацьба, пра якую піша А. Міцкевіч, не адбываецца ў знешнім свеце. Поле бітвы паміж жарсцю і абавязкам (пачуццямі і разважлівасцю) месціцца ў людскім сэрцы. Спробы спасціжэння гэтай таемнай сферы паступова эвалюцыяніравалі ў зацікаўленаць праблемай чалавечай асобы: *яна становіцца для рамантыкаў цэнтральнай, вакол якой групуюцца ўсе астатнія аспекты іх ідэйна-эстэтычных пазіцый*<sup>22</sup>. Зрэшты, каб усё гэта ўбачыць, трэба валодаць сапраўды духоўным зрокам, а каб яшчэ распазнаць тонкія нюансы ўбачанага, тут ужо трэба быць У. Шэкспірам. У сувязі з гэтым згадваецца адзін цікавы момант, апісаны Валерыем Брусавым у кнізе “Маленькія драмы Пушкіна”: *Міцкевіч вітаў Пушкіна пасля аднаго з чытанняў “Барыса Гадунова” словамі: “Tu Scheakspearus eris, si fata sinant”*<sup>23</sup> (“Ты будзеш Шэкспірам, калі дазволіць лёс”). В. Брусаў палічыў такую ацэнку сумнеўнай пахвалай, маўляў *Пушкін мусіць быць Пушкіным, а не Шэкспірам*<sup>24</sup>, хоць на самой справе А. Міцкевіч зусім не сумняваўся ў творчай індывідуальнасці свайго расійскага калегі, адно толькі падкрэсліў, што той мае здольнасць заглыбляцца ў людскія сэрцы, праўда, патэнцыял гэтай здольнасці не да канца пакуль раскрыты.

Выключную ролю асобы У. Шэкспіра і яго мастацтва ў фармаванні эстэтычнага поля беларуска-польскага літаратурнага памежжа пацвярджае і яшчэ адзін вялікі рамантык, выпускнік Віленскага ўніверсітэта Юльюш Славацкі. Ён ставіў творчасць гэтага англійскага паэта на першае месца, вышэй за Дантэ, Вальтэра, альбо Байрана, якіх лічыў геніямі літаратуры: *над імі ўзнёсся Шэкспір, бо не ўласнае сэрца, не ідэі свайго часу, але сэрцы і думы людскія незалежна ад прыналежнасці да пэўнай эпохі маляваў*<sup>25</sup>. Інакш кажучы, з творчасці У. Шэкспіра Ю. Славацкі вылучае важную для рамантычнай эстэтыкі ідэю пазачасавасці мастацтва. Гэтая ідэя знойдзе сваё ўвасабленне ў паэзіі не толькі рамантыкаў, сярод якіх, вядома, і прадстаўнікі беларуска-польскага літаратурнага памежжа, але і ў творчасці чарговых пакаленняў пісьменнікаў, асабліва ў сімвалістаў, экспрэсіяністаў і сюррэалістаў. Уласны паэтычны вопыт Ю. Славацкага сфармаваўся, канешне, крыху наўзбоч ад беларуска-польскіх літаратурных сувя-

<sup>22</sup> А. С. Дмитриев, *Теория западноевропейского романтизма*, [в:] *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, Москва 1980, с. 12.

<sup>23</sup> В. Я. Брюсов, *Маленькие драмы Пушкина*, [online], [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_malenkie\\_dramy.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_malenkie_dramy.html), [доступ: 26.03.2020].

<sup>24</sup> Тамсама.

<sup>25</sup> J. Słowacki, *Wstęp do trzeciego tomu “Poezji”*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, s. 202.



зей, аднак цалкам адмовіць ва ўплыве на творчую свядомасць гэтага рамантыка эстэтычных ідэй, сфармуляваных у асяродку тых жа філаматаў і філарэтаў, нельга. Як нельга не заўважыць уплыву, асабліва на раннюю яго творчасць, паэзіі А. Міцкевіча, альбо на развіццё мастацкага і філасофскага светапогляду містыцызму Анджэя Гавяньскага – яшчэ аднаго вядомага выхадца з беларуска-польскага памежжа. Пра тое, што Ю. Славацкі не быў чужым для ліцвінскага культурнага арэалу, сведчыць, напрыклад, публікацыя яго санетаў на старонках альманаха “Незабудка”<sup>26</sup>. Рэдактар выдання, Я. Баршчэўскі, друкуе іх, праўда, не ўказваючы прозвішча аўтара (пад псеўданімам Безыменны), з-за чаго пазней у польскім літаратуразнаўстве ўзнікне цэлая дыскусія наконт прычын дзіўнай ананімнасці, а нават прыналежнасці асобных санетаў Ю. Славацкаму. Але факт застаецца фактам: творчыя пошукі гэтага польскага паэта знаходзяць кропкі судакранання з беларускай эстэтычнай парадыгмай.

Яшчэ адна важная эстэтычная ідэя, якая таксама наўпрост звязана з шэкспіраўскай традыцыяй – ідэалізацыя катэгорыі свабоды, у тым ліку свабоды асобы і творчасці. Дадзеная ідэя, як заўважае Аляксандр Дзмітрыеў, *была ў рамантыкаў філасофскай трансфармацыяй палітычнай ідэі свабоды*<sup>27</sup>, таму цалкам зразумела, чаму яна становіцца адной з найбольш актуальных на беларуска-польскім літаратурна-рамантычным памежжы. І калі мастацкая рэалізацыя ідэі свабоды палітычнай (напрыклад, вершы на патрыятычную тэму) не выклікала вялікага непаразумення паміж прыхільнікамі розных эстэтычных школ, то ўжо на свабоду ў іншых сферах меркаванні маглі рэзка разыходзіцца. Той жа Я. Снядэцкі лічыў рамантычную свабоду блюзнерствам, як і любыя спробы паўстаць супраць законаў, паводле якіх спрадвеку жыло мастацтва. А вось Фрыдрых Шлегель, адзін з прадстаўнікоў ранняга нямецкага рамантызму, лічыў, што *непрыстойна сучаснаму чалавеку прасіць міласціну ў папярэдняга стагоддзя*<sup>28</sup>, бо гэта вельмі абмяжоўвае творчыя магчымасці. У сваёй працы “Пра значэнне вывучэння грэкаў і рымлян” ён піша: *неабходна не штучнае перайманне знешніх формаў, а засваенне духу, сапраўднага, прыгожага і добрага ў любові, поглядах і ўчынках, засваенне свабоды*<sup>29</sup>. Заўважым,

<sup>26</sup> Гл.: Bezimienny, *Sonety, Niezabudka*: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1842, s. 172–178.

<sup>27</sup> А. С. Дмитриев, *Теория западноевропейского романтизма*, с. 13.

<sup>28</sup> Ф. Шлегель, *О значении изучения греков и римлян*, [в:] *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, с. 47.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 47.

погляды Ф. Шлегеля, як і яго старэйшага брата Аўгуста Вільгельма, а таксама іншых прадстаўнікоў нямецкага рамантызму знаходзілі станоўчыя водгукі ў асяродку беларуска-польскай творчай інтэлігенцыі, становячыся надзейным грунтам для ўласных эстэтычных і мастацкіх пошукаў. На аўтарытэт А. В. Шлегеля, напрыклад, спасылаецца ў сваёй “Прадмове” А. Міцкевіч, у выніку чаго многія яго пазіцыі пераклікаюцца з канцэпцыямі нямецкіх рамантыкаў. Гэта тычыцца і поглядаў на мастацтва старажытнай Грэцыі, і захаплення У. Шэкспірам, і звароту да эпохі Сярэднявечча, і замілавання фальклорам, міфалогіяй і народнымі традыцыямі. Нездарма літаратурны крытык Міхаіл Грабоўскі называе першага ліцвінскага рамантыка *вучнем нямецкай школы, які прышчэпіў нам яе прыгажосць і памылкі*<sup>30</sup>. Следдам за А. Міцкевічам апелюе да творчасці братоў Шлегелей, а таксама Наваліса тэарэтык уласна польскага (не ліцвінскага) рамантызму Маўрыцы Махнацкі, вызнаючы прымат інтуіцыі над асветніцкім рацыянальным мысленнем і памяці над рэальным часам, сцвярджаючы, што *паэзія не з’яўляецца тварэннем розуму*<sup>31</sup>. Не заставалася ў баку і “паўночнае” адгалінаванне беларуска-польскага рамантызму, прадстаўнікі якога згуртаваліся вакол “Незабудкі” Я. Баршчэўскага. На старонках гэтага выдання з’яўляюцца цікавыя эсэ, прысвечаныя эстэтычным праблемам сучаснага мастацтва. Як прыклад, артыкул Вінцэнта Давіда (гэта ягоным вершам “Dumka” (“Думка”), у якім з’яўляецца вобраз кветкі незабудкі, адкрываецца самы першы нумар аднайменнага альманаха<sup>32</sup>) “Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna” (“Індывідуальнасць і наватарства ў мастацтве – сапраўдная эстэтыка”), дзе між іншым сцвярджаецца, што *для сапраўднага творцы яго ўласны светапогляд і палёт фантазіі, свабодны і незалежны ад літаратурных традыцый, з’яўляюцца неабходнымі ўмовамі мастацкай індывідуальнасці*<sup>33</sup>. Трэба адзначыць, што аўтарам, чые творы друкаваліся на старонках альманаха, такія погляды з большага імпанавалі, хоць не кожны, вядома, стараўся рэалізаваць іх на практыцы. Нават сам рэдактар Я. Баршчэўскі, будучы

<sup>30</sup> M. Grabowski, *Uwagi nad balladami*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, s. 133.

<sup>31</sup> M. Mochnacki, *O duchu i źródłach poezji*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, s. 74.

<sup>32</sup> Гл.: W. Dawid, *Dumka*, *Niezabudka*: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1840, s. 1–3.

<sup>33</sup> W. Dawid, *Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna*, *Niezabudka*: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1841, s. 256.

яўным прыхільнікам рамантычнай эстэтыкі, не спяшаўся развітвацца з паэтыкай класіцызму: для шэрагу яго твораў, апублікаваных і ў “Незабудцы”, і ў іншых выданнях, характэрны разважлівасць, павучальнасць і маралізатарства. Зрэшты, як слухна заўважае Віктар Ванслаў, *эстэтыка рамантызму не толькі адлюстроўвала развіццё мастацтва, але і ў многім апырэджвала, прадугадвала яго*<sup>34</sup>. Таму многія рамантычныя ідэі, якія ў першай чвэрці XIX стагоддзя прыйшлі на беларуска-польскае літаратурнае памежжа і набылі тут свае спецыфічныя формы, у адпаведнасці з тутэйшым гістарычным, палітычным і культурным зместам, рэалізаваліся не адразу, альбо не ў поўнай меры. Нават вершы геніяльнага рамантыка А. Міцкевіча – усяго толькі *зерне будучай паэзіі*<sup>35</sup>, якое дало сапраўдны плён толькі ў канцы XIX – на пачатку XX стагоддзя, са з’яўленнем у польскім вербальным мастацтве феномену “Маладой Польшчы” і прыходам у беларускую літаратуру “нашаніўскага” пакалення пісьменнікаў. Менавіта яны здолелі найбольш яскрава адлюстраваць дух часу, як найшырэй раскрыць таямніцы народнай душы, звярнуць увагу на разрыў паміж ідэалам і рэальнасцю і адначасова *пераадолець прорву паміж чалавекам і прыродай, чалавекам і гісторыяй*<sup>36</sup>, каб урэшце здзейсніць мару, якую здаўна песцілі ўсе паэты па абодва бакі беларуска-польскага літаратурнага памежжа: убачыць сваю радзіму вольнай.

## L I T E R A T U R A

Arkan Ū. L., *Ideji romantizma kak tendenciâ nemeckoj filosofii XIX v.*, “Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Seriâ 6. Filosofîâ, politologiâ, sociologiâ, psihologiâ, pravo, meždunarodnye otnošeníâ” 2005, vyp. 2 [Аркан Ю. Л., *Идеи романтизма как тенденция немецкой философии XIX в.*, “Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения” 2005, вып. 2].

Bezimenny, *Sonety*, Niezabudka: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1842.

<sup>34</sup> В. В. Ванслов, *Эстетика романтизма*, Москва 1966, с. 13.

<sup>35</sup> Цыт. паводле: У. І. Мархель, *Шлях да Беларусі: Адам Міцкевіч – прадвеснік адраджэння беларускай літаратуры*, с. 19.

<sup>36</sup> Ю. Л. Аркан, *Идеи романтизма как тенденция немецкой философии XIX в.*, “Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. Философия, политология, социология, психология, право, международные отношения” 2005, вып. 2, с. 53.

- Brusevič A. A., *Faktary belaruskaj kul'tury ūtvorčasci Adama Mičkeviča*, Grodna 2008 [Брусевич А. А., *Фактары беларускай культуры ў творчасці Адама Міцкевіча*, Гродна 2008].
- Brûsov V. Â., *Malen'kie dramy Puškina*, [online], [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_malenkie\\_dramy.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_malenkie_dramy.html), [dostup: 26.03.2020] [Брюсов В. Я., *Маленькие драмы Пушкина*, [online], [http://dugward.ru/library/brusov/brusov\\_malenkie\\_dramy.html](http://dugward.ru/library/brusov/brusov_malenkie_dramy.html), [доступ: 26.03.2020]].
- Borev Ū., *Èstetika*, Moskva 1981 [Борев Ю., *Эстетика*, Москва 1981].
- Borowski L., *Uwagi nad poezją i wymową pod względem ich podobieństwa i różnicy*, Wilno 1820.
- Cyvin'ski B., *Ramantycny padmurak Kul'tury HИH st. Vâlikaga Knâstva Litoŭskaga*, [u:] *Adam Mičkevič i nacyânal'nyâ kul'tury*. Materyâly Mižnarodnaj navukova.j kanferencyi 7–11 verasnâ 1998 g., Minsk 1998 [Цывінскі Б., *Рамантычны падмурак культуры ХІХ ст. Вялікага Княства Літоўскага*, [y:] *Адам Міцкевіч і нацыянальныя культуры*. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі 7–11 верасня 1998 г., Мінск 1998].
- Czwońnóg-Jadczak B., *Werdykt. (Wokół rozprawy Franciszka Wężyka O poezji dramatycznej)*, "Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio FF: Philologiae" 2003, t. 20/21 (2002/2003).
- Dawid W., *Dumka*, Niezabudka: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1840.
- Dawid W., *Oryginalność i nowość w artystostwie – prawda estetyczna*, Niezabudka: noworocznik wydany przez Jana Barszczewskiego, Petersburg 1841.
- Dmitriev A. S., *Teoriâ zapadnoevropejskogo romantizma*, [v:] *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskich romantikov*, Moskva 1980 [Дмитриев А. С., *Теория западноевропейского романтизма*, [в:] *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, Москва 1980].
- Doroševič È., Konon Vl., *Očerk istorii èstetičeskoj mysli Belorussii*, Moskva 1972 [Дорошевич Э., Конон Вл., *Очерк истории эстетической мысли Белоруссии*, Москва 1972].
- Grabowski M., *Uwagi nad balladami*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Konan U. M., *Baroŭski Lâvon*, [u:] *Mysliceli i asvetniki Belarusi: Èncyklapedycny davednik*, Minsk 1995 [Конан У. М., *Бароўскі Лявон*, [y:] *Мысліцелі і асветнікі Беларусі: Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1995].
- Kul'-Sâl'verstava S., *Belarus' na mâžy stagoddzâŭ i kul'tur: Farmavanne kul'tury Novaga času na belaruskîh zemlâh (drugaâ palova XVIII st. – 1820-â g.)*, Minsk 2000 [Куль-Сяльверстава С., *Беларусь на мяжы стагоддзяў і культуры: Фармаванне культуры Новага часу на беларускіх землях (другая палова ХVІІІ ст. – 1820-я г.)*, Мінск 2000].

- Marhel' U. Ī., *Pradvesce: belarуска-pol'skae litaraturnae ūzaemadzeānne ū peršaj palove XIX st.*, Minsk 1991 [Мархель У. І., *Прадвесце: беларуска-польскае літаратурнае ўзаемадзеянне ў першай палове XIX ст.*, Мінск 1991].
- Marhel' U. Ī., *Šlāh da Belarusi: Adam Mičkevič – pradvesnik adradžēnnā belaruskaj litaratury*, Minsk 2003 [Мархель У. І., *Шлях да Беларусі: Адам Міцкевіч – прадвеснік адраджэння беларускай літаратуры*, Мінск 2003].
- Mickiewicz A., *Dziela: w XVII t.*, Warszawa 1998, t. I.
- Mickiewicz A., *O poezji romantycznej*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Mičkevič A., *Vybranaā liryka*, Minsk 2018 [Міцкевіч А., *Выбраная лірыка*, Мінск 2018].
- Mochnacki M., *O duchu i źródlach poezji*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Romantyczność*, [w:] *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, [online], <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/romantycznosc;5490465.html>, data dostępu [23.03.2020].
- Šlegel' F., *O značenii izučeniā grekov i rimlān*, [v:] *Literaturnye manifesty zapadnoevropejskih romantikov*, Moskva 1980 [Шлегель Ф., *О значении изучения греков и римлян*, [в:] *Литературные манифесты западноевропейских романтиков*, Москва 1980].
- Słowacki J., *Wstęp do trzeciego tomu "Poezji"*, [w:] *Idee programowe romantyków polskich. Antologia*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
- Śniadecki J., *O pismach klasycznych i romantycznych*, "Dziennik Wileński" 1819, t. 1, № 1.
- Vanslov V. V., *Ėstetika romantizma*, Moskva 1966 [Ванслов В. В., *Эстетика романтизма*, Москва 1966].

## РЭЗЮМЭ

БЕЛАРУСКА-ПОЛЬСКАЕ ЛІТАРАТУРНАЕ ПАМЕЖЖА  
Ў ЭСТЭТЫЧНАЙ ПРАСТОРЫ XIX СТАГОДДЗЯ

Артыкул прысвечаны праблемам пранікнення ў Польшу і Беларусь ідэі заходнеўрапейскага рамантызму (найперш немецкага), у выніку чаго ўся эстэтычная і мастацкая парадыгма беларуска-польскага літаратурнага памежжа паступова мяняецца, адкрываючы новыя гарызонты для славеснага мастацтва. Адною з асаблівасцей функцыянавання гэтай парадыгмы з'яўляецца яе адносна прасты пераход ад класічнай мадэлі да рамантычнай мадэлі, што было ў значнай ступені аблегчана палітычнай сітуацыяй, аб'ядноўваючы як класіцыстаў, так і рамантыкаў у спробах аднавіць страчаную радзіму – Рэч Паспалітую Абодвух Народаў. Такім чынам, у працэсе дыялогу і ў канфрантацыі паміж

прадстаўнікамі класіцызму і рамантызму ідэя свабоды становіцца ключавой. Гэта яна стварыла асноўныя вектары развіцця беларуска-польскага літаратурнага памежжа ў эстэтычнай прасторы XIX стагоддзя.

**Ключавыя словы:** Беларуска-польскае памежжа, класіцызм, рамантызм, эстэтыка, ідэя вольнасці.

## STRESZCZENIE

### BIAŁORUSKO-POLSKIE POGRANICZE LITERACKIE W PRZESTRZENI ESTETYCZNEJ XIX WIEKU

Artykuł poświęcony jest problemom przenikania do Polski i na Białoruś idei romantyzmu zachodnioeuropejskiego (przede wszystkim niemieckiego), w wyniku czego cały estetyczny i artystyczny paradygmat białorusko-polskiego pogranicza literackiego stopniowo zmienia się, otwierając nowe horyzonty dla sztuki werbalnej. Jedną z cech funkcjonowania tego paradygmatu jest jego stosunkowo proste przejście od modelu klasycznego do modelu romantycznego, co zostało w dużej mierze ułatwione przez sytuację polityczną, jednocząc klasyków i romantyków w próbach odzyskania utraconej ojczyzny – Rzeczypospolitej Obojga Narodów. Tak więc w procesie dialogu oraz w konfrontacji między przedstawicielami klasycyzmu i romantyzmu idea wolności staje się kluczowa. To ona stworzyła główne wektory rozwoju białorusko-polskiego pogranicza literackiego w przestrzeni estetycznej XIX wieku.

**Słowa kluczowe:** pogranicze białorusko-polskie, klasycyzm, romantyzm, estetyka, idea wolności.

## SUMMARY

### BELARUSIAN-POLISH LITERARY BORDERLAND IN THE AESTHETIC SPACE OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to the problems of penetration of Western Europe romanticism (German in particular) into Poland and Belarus as a result of which the whole aesthetic and artistic paradigm of Belarusian-Polish literary borderland is gradually changing, opening new horizons for verbal art. One of the features of the functioning of this paradigm is its relatively smooth transition from the classic model to the romantic model, which was largely facilitated by the political situation, uniting both the Classicists and the Romanticists in an effort to regain the lost independence of their homeland, the Polish-Lithuanian Commonwealth. Thus, in the process of dialogue, and in the confrontation between representatives of classicism and romanticism, the idea of freedom becomes a key one. It formed the main vectors of development of the Belarusian-Polish literary borderland in the aesthetic space of the 19th century.

**Key words:** Belarusian-Polish borderland, classicism, romanticism, aesthetics, the idea of freedom.

*Helena Bilutenko*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.02

*Grodzieński Państwowy Uniwersytet*

*im. Janki Kupały*

<https://orcid.org/0000-0002-2036-5168>

### **От романтических баллад к шляхецкой гавенде: жанровая эволюция творчества Яна Барщевского**

Ян Барщевский – поэт и прозаик, один из зачинателей новой белорусской литературы – фигура в истории литературы несколько загадочная, романтическая. В его биографии много белых пятен. Не известна точная дата его рождения: разные исследователи утверждают, что это могут быть 1790, 1794, 1796 или 1797 годы. Вызывает вопрос, почему во второй половине 30-х годов XIX века Я. Барщевский не опубликовал ни одного произведения, в то время как его корреспонденция свидетельствует об интенсивной и плодотворной работе. До сегодняшнего дня не найден рукописный архив, в котором сохранялась бы большая часть неопубликованных произведений автора. Писателя иногда называют «белорусским Гоголем» или «белорусским Гофманом»<sup>1</sup>. Такие параллели вполне допустимы, что, однако, не мешает Барщевскому оставаться в истории литературы прекрасным самобытным писателем.

Патриот Беларуси, Барщевский прекрасно знал белорусский язык, но выбрал для творчества польский – литературный язык Беларуси того времени. В предисловии к главной своей книге о шляхтиче Завальне (1846) автор объяснил этот выбор стремлением сделать книгу доступной для читателя: *Nie wszystkim czytelnikom może być zrozumiały białoruski język, a więc te gminne opowiadania, które słyszałem z ust ludu, postanowiłem ile mogąc w dosłowném tłumaczeniu napisać po polsku*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Zob. М. Хаўстовіч, *Паэт і казачнік азёрнага краю*, (w:) *Баршчэўскі Я., Выбраныя творы*, Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998, s. 5–28.

<sup>2</sup> J. Barszczewski, *O czarnoksiężniku, i o żmii wyległej z jajka koguta*, (w:) *Szlachcic*

Барщевский был выходцем из обедневшего шляхетского рода. Несмотря на это, ему, как сыну священника, удалось получить образование в Полоцкой иезуитской коллегии, где и началось его литературное творчество. Барщевскому легко давались стихи как на польском, так и белорусском языках<sup>3</sup>. Известно, что во время учебы в 1809 году им была написана целая поэма «Пояс Венеры», которая, однако, не сохранилась. Будучи человеком одаренным, он также великолепно рисовал. Образование позволило ему в дальнейшем жить и работать в столичном Санкт-Петербурге, где он устроился на работу в Морское ведомство. Благодаря этой службе будущий писатель увидел мир: он побывал во многих странах Европы, в том числе Англии, Франции, Финляндии... Но любовь к науке и поэтическая натура Барщевского были сильнее. Стремясь к независимому образу жизни, он вскоре покинул службу и вернулся к урокам в частных домах, а затем более десяти лет преподавал греческий и латинский языки в нескольких учебных заведениях Петербурга.

Живя в Петербурге, Барщевский оказался вовлеченным в литературную жизнь столицы. Особенно важную роль в идейно-художественном становлении Барщевского-писателя сыграли контакты с кругом петербургских поляков, объединившихся в литературную группировку вокруг «Тыгодника Петербурского», которую еще называют «*koteria petersburska*»<sup>4</sup>. Во главе группировки был авторитетный писатель и критик Михал Грабовский.

Исключительно важной для Барщевского стала также встреча с Адамом Мицкевичем. Историки литературы считают, что эта встреча произошла в конце 20-х годов: пытаясь наладить издание журнала «*Tryb*», Мицкевич находился в Петербурге сначала с 6 декабря 1827 по 27 января 1828 года, а затем – в апреле 1828 года, когда он окончательно переселился в Петербург, где жил до 15 мая 1829 года, т.е. до кон-

---

*Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844, s. 16. W cytatach autor artykułu zachowuje ortografię i interpunkcję oryginalnego tekstu.

<sup>3</sup> Правда, его стихи на белорусском языке были напечатаны только в 1843 году в журнале «*Rocznik literacki*». Zob. R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski*, (w:) *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844, ss. I–XLI.

<sup>4</sup> Деятельность «*koterii petersburskiej*» является в польском романтизме ярким примером увлечения эпохой XVII–XVIII веков, а также развития связанного с ней культа исторического сарматизма, что, в свою очередь, привело к устной гавенде (как неотъемлемой части культуры шляхты) – прообразу романтического жанра, и не могло не повлиять на идейно-эстетические поиски Барщевского.



ца своей «российской одиссеи». В дневнике Константина Сербиновича, коллеги Я. Барщевского по Полоцкой коллегии, есть записи, касающиеся личных контактов Мицкевича и автора «Шляхтича Завальни». Позднее Барщевский часто рассказывал, что автор «Гражины» не только прочитал его стихи, но похвалил и даже собственноручно поправил некоторые из них. Страницы с правками великого поэта Барщевский хранил как дорогую память. Он подчеркивал, что правки касались не самой поэзии – *несовершенство формы, а не духа поправляя великий художник*<sup>5</sup>. Через десять лет, на рубеже 30–40-х годов, Барщевский встречался также с великим Кобзарем Украины – Тарасом Шевченко.

В творческой эволюции автора «Шляхтича Завальни» очень большое значение имело участие в судьбе альманаха «Niezabudka», основанного осенью 1839 года петербургскими студентами, выходцами из Беларуси, Литвы и Польши. «Незабудкой» альманах был назван в память о родном крае. Главным инициатором и редактором издания был Винцент Давид, который после окончания университета в 1841 году вернулся в Варшаву. А поскольку в царской России студенты не имели права заниматься коммерческой деятельностью, они обратились к Барщевскому с просьбой принять на себя обязанности издателя альманаха. В № 84 «Tygodnika Petersburgskiego» от 15 ноября 1839 года сообщалось о скором появлении нового печатного издания.

Занимаясь альманахом в течение нескольких лет, Барщевский окупился в самую гущу литературной жизни. Издание альманаха осуществлялось в самом тесном контакте с польскими писателями, входившими в «koterię petersbursburgską». Когда в конце 1840 «Niezabudka» увидела свет, издатель выслал ее экземпляры М. Грабовскому и Юзефу Игнацию Крашевскому. С альманахом активно сотрудничал Людвик Штырмер. В числе подписчиков на второй том был и Адам Мицкевич.

На страницах альманаха Барщевский активно печатал также и свои произведения. Не случайно Ромуальд Подбереский – известный критик, публицист, издатель, а также первый биограф автора «Шляхтича Завальни» – в развернутой статье «Беларусь и Ян Барщевский» (1844) заметил, что *literacki rodowód rozpoczął P. Barszczewski wydaniem*

---

<sup>5</sup> Больше на эту тему см.: М. Хаўстовіч, *Паэт і казачнік азэрнага краю*, (в:) *Баршчэўскі Я., Выбраныя творы*, Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998, с. 5–28.

“*Niezabudki*”<sup>6</sup>. Следует вспомнить, что начинал он как поэт с баллад и стихотворений. Справедливости ради надо отметить, что его поэтические произведения многие литераторы-современники находили слабыми. И Л. Штырмер, и Р. Подбереский, и Игнат Головинский настойчиво советовали автору заняться иной работой. Свои критические замечания о балладах Барщевского высказал и строгий литературный критик М. Грабовский. Он считал, что баллады, основанные на белорусских народных традициях и имеющие свое неповторимое очарование, не стоит переписывать на манер литературных баллад, а лучше всего дать в первозданной чистоте. Известно, что романтики высоко ценили наивность и искренность примитивных фольклорных произведений. Рубеж 30-х и 40-х годов XIX века считается временем повсеместного ощущения значимости для литературы народных элементов<sup>7</sup>. Материальный тропизм, обусловивший многие явления в литературе эпохи романтизма, становится в это время одной из основных тенденций, формирующих облик литературы в стране<sup>8</sup>. С этой тенденцией связано совмещение литературного творчества с обработкой исторического и фольклорного материала, этого, по образному определению Михала Чайковского, «алтаря памяти», на который народ постоянно складывает сокровища своих воспоминаний<sup>9</sup>. В связи с этим изменялась и функция писателя: он становился собирателем фольклорных произведений, которые затем обрабатывал.

В результате Я. Барщевский, отдавая свое время главным образом сбору подписок на альманах «*Niezabudka*», обратился к прозе, в основу которой был положен богатый фольклор. Осенью 1843 года он даже выслал Юзефу Игнацию Крашевскому для «*Athenaeum*» рассказ, который был опубликован в первом номере журнала за 1844 год. Рассказы появлялись и на страницах «*Niezabudki*». Денег на самостоятельную публикацию своего сборника у автора «*Шляхтича Завальни*» не было. К счастью, ему помог коллега по Полоцкой иезуитской коллегии Ян Эйнерлинг, как раз закончивший печатать произведения Н.М. Карамзина. Он взялся за книгу Барщевского, и в ноябре 1844 года вышел

---

<sup>6</sup> R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski*, (w:) *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844, ss. XXXII–XXXIII. W cytatach autor artykułu zachowuje ortografię i interpunkcję oryginalnego tekstu.

<sup>7</sup> R. Zmorski, *Domowe wspomnienia i powiastki*, Warszawa: Gebethner i Wolf, 1854, s. 151.

<sup>8</sup> Zob. K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław (Ossolineum) 1984, s. 32.

<sup>9</sup> M. Czajkowski, *Powieści kozackie. Gawędy*, Lipsk 1863, s. 257.

первый томик, второй увидел свет в канун нового 1845 года, а в середине этого же года был напечатан третий. Барщевский завершил издание «Шляхтича Завальни» осенью 1846 года.

В этом же 1846 году за пять лет до смерти, он навсегда покинул Петербург. Юлиан Бартошевич, получивший информацию о последних годах жизни писателя от знаменитого автора «Записок Соплицы», графа Генриха Жевуского, объясняет этот поступок желанием Барщевского как можно больше увидеть на склоне лет. Поэтому он принял приглашение графини Юлии Жевуской, возвращавшейся в родовое имение Чуднов на Волыни. Можно (с большой долей вероятности) предположить, что, находясь в таком близком контакте с семьей автора «Записок Соплицы», Барщевский скорее всего был знаком с этим очень известным произведением, положившим начало шляхетской гавенде в прозе польского романтизма. Таким образом, последние годы жизни писатель провел на Украине, работая и путешествуя. Здесь же, в Чуднове, он умер 11 марта 1851 года.

Сборник «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах» справедливо называют главной книгой в творческом наследии Я. Барщевского. Нужно подчеркнуть гражданское мужество автора, который на титульном листе сборника не побоялся поместить слово *Беларусь*, запрещенное для официального употребления специальным указом царя Николая Первого в 1840 году<sup>10</sup>.

Движение Барщевского к своей главной книге можно назвать закономерным: от жанра баллады – к прозе. Именно такой путь прошел в начале XIX века великий Вальтер Скотт, который в своих стихотворных балладах также стремился передать взгляды народа на историю, его отношение к сложным историческим событиям, наполняя при этом произведения элементами фантастики, предсказаниями, знаменами, что вполне соответствовало народной ментальности. Сознательно

---

<sup>10</sup> Позже, в 60–80 гг. XIX века, в русской и польской прессе развернулась дискуссия вокруг белорусского вопроса, касающегося проблемы национальной самобытности белорусов. Элиза Ожешко приняла участие в этой дискуссии своими романами, которые являются непосредственной репликой в художественной форме на высказывание Н.А. Добролюбова о потенциальных могучих силах белорусского народа. Работу над темой жизни белорусской деревни Э. Ожешко непосредственно начинает в 80-е гг. по просьбе Л. Мейе – инициатора издания “десятикопеечных” рассказов для народа. В результате появились “Низины” (1884), “Дзюрдзи” (1885), “Хам” (1887). На страницах этих произведений предстал белорусский народ – многоликий, неразгаданный, почти неизвестный до этого времени польскому читателю. Благодаря Э. Ожешко тема белорусского селянина – большая тема “народа-мужика” – получила гражданство в польской литературе. Ян Барщевский обратился к теме Беларуси намного раньше.

выбрав прозу, где он не имел себе равных, Скотт, однако, продолжал обращаться к балладе, делая ее интегральной частью своих романов. Подобная эволюция закономерна для писателей, в основе произведений которых лежат загадочные, таинственные события и герои которых – люди необычные, гордые, возвышенные. В предисловии к «Шляхтичу Завальне» Барщевский пишет, что его баллады были началом того, о чем он собирался сказать подробнее, подчеркивая природную predisposition человека переходить от песни к рассказу о том, что занимает людей более всего: *Ballady były początkiem tego, o czym miałem zamiar obszerniej opowiadać. W naturze to jest ludzkiej, że od śpiewów przychodzimy do opowiadania tego, co nas najwięcej zajmuje. Sześć tomików jeden po drugim mają wyjść tych powieści, malujące najwięcej strony północnej Białorusi, bo ten kątek ziemi, zawsze jest dla mnie najmiłszym wspomnieniem*<sup>11</sup>.

Добавим, что во всем творчестве Я. Барщевского неизменными остаются его любовь и уважение к родному краю и родному народу. Более всего занимала писателя духовная жизнь народа. Непосредственно самим рассказам в книге «Шляхтич Завальня» предпослана развернутая статья Барщевского о северной Беларуси – родных местах автора, характерных чертах мироощущения соотечественников. История и философия родного края интересовали писателя в первую очередь. В коротком авторском предисловии читаем:

Między ludem Białoruskim zachowują się jeszcze i teraz niektóre podania dawnych czasów, które przechodząc z ust do ust, zrobiły się tak ciemne jak mitologia starożytnych narodów. Mieszkance tego kraju, a mianowicie w powiatach: Połockim, Newelskim i Siebieżskim, od niepamiętnych czasów doświadczając cierpień, przerodzili się zupełnie w charakterze; na ich twarzach zawsze napiętnowany jakiś smutek i posępne dumanie. W fantazjach ich ciągle snują się duchy nieżywcze, które jednak służą złym panom, czarownikom i wszystkim ich nieprzyjaciółom. Ja się rodziłem tam i wyrosłem, ich skargi i smutne opowiadania, jak szum dzikich lasów, naprowadzały na mnie zawsze posępne dumania i od dzieciństwa były moją jedyną marzeniem<sup>12</sup>.

Духовная жизнь белорусов долгое время выявлялась только в до-литературной форме – в фольклоре, сохранявшем народную память

<sup>11</sup> J. Barszczewski, *Kilka słów od autora*, (w:) *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844, t. 1, s. 3.

<sup>12</sup> Там же, с. 3.

о патриархальном мире прошлого, которое с течением времени выросло до уровня национального мифа, высокого символа патриотической гордости. Устные рассказы стариков о давних событиях, которые со временем до такой степени обросли сказками и чудесами, что в них оставался лишь слабый след минувшего, стали для автора «Шляхтича Завальни» историей белорусской земли, характера и чувств белорусов. Писатель сумел заглянуть под маску примитивности и понять, почувствовать, какие общественные силы пульсируют под ней. Это стало возможным благодаря тому, что автор, как подчеркивает Р. Подбереский, превосходно знал всю Беларусь, *bo ze trzydzieści razy piechotą ją obszedł i corocznie ją i teraz z Petersburga odwiedza, a wszędzie tam porządany...*<sup>13</sup>.

Книга Барщевского предоставляет исследователям широкий диапазон возможностей для интерпретации. Говоря о художественной форме лучшей книги Барщевского, мы исходили из положения, что любое произведение, даже наиболее «прозрачное», можно подвергнуть более широкой или более узкой жанровой квалификации. Первая касается тех правил, которые делают возможной образцовую идентификацию данного произведения, вторая относится к шире понимаемой форме. В последнем случае можно говорить, что произведение имеет форму сказки, баллады и т.д.

Известно, что характерной чертой для произведений эпохи романтизма, являются эластичность, аморфизм формы, свобода жанровых признаков. Так понимаемая форма влияла на моделирование произведения. Сам Барщевский подчеркивал, что он ни у кого не перенимал формы для своей книги. *Nie naśladowuję form, jakich używali powieściopisarze Anglicy, Niemcy lub Francuzi; sądzę, że cudzoziemski ubiór nie będzie do twarzy mieszkańcom Białorusi, bo obca dla nich gadatliwość innych narodów. Wziąłem formę z samej natury*<sup>14</sup>.

Литературоведы справедливо указывают на органическую связь книги с народными формами устного фантастического рассказа, сказкой, также с романтической балладой, притчей и шляхетской гавендой, которую Ю.И. Крашевский определял как форму необыкновенно гибкую, широкую и позволяющую вместить в себя все. Он считал, что гавенда может быть и поэмой, и повестью, и песней, и рассказом<sup>15</sup>. Текст

<sup>13</sup> R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski*, s. XLI.

<sup>14</sup> J. Barszczewski, s. 3.

<sup>15</sup> Zob. J.I. Kraszewski, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, Warszawa 1894.

Барщевского можно интерпретировать как произведение, реализующее нормы коллоквиальности в рамках литературной записи и отражающее определенные традиции беседы и поведения ее участников.

Архитектоника «Шляхтича Завальни» проста. Книга состоит из тридцати восьми структурных частей. Это собственно фантастические рассказы («O czarnoksiężniku, i o żmii wylęgłej z jajka koguta», «Rybak Rodźka», «Włosy, które krzyczą na głowie» i inne); вставные новеллы, выдержанные в литературном стиле, и лирические отступления. Таким образом, отдельные части «Шляхтича Завальни» представляют собой, прежде всего, ряд фантастических историй, рассказанных участниками беседы, которая разворачивается в шляхетском доме.

Важно, что Барщевский разбил текст на самостоятельные разделы, что значительно усилило смысловую наполняемость, «объектность» (Михаил Бахтин) слова, поскольку гавенда как жанр не терпит продолжительных высказываний, заслоняющих собой образ рассказчика как организующего центра. Благодаря отчетливому разделению текста, «Шляхтич Завальня» в определенной степени перекликается с «Записками Соплицы» Г. Жевуского. Не случайно тот же Р. Подберески делает замечание, что Барщевский *W swoim rodzaju nie ustąpi Soplisy*<sup>16</sup>. Но у Г. Жевуского отсутствует приключенческая фабульная линия как средство организации сюжета, а у Барщевского она есть.

Связующими, «цементирующими» элементами, благодаря которым книга воспринимается как единое целое, являются два сквозных образа. Во-первых, заглавный герой – слушатель и комментатор большинства рассказов – «шляхтич на загроде» пан Завальня. Взятый из реальной жизни, образ традиционен для белорусского фольклора, где выступает пан, любитель сказок («Не любо – не слушай!», «Пан и сказочник»), и перекликается с мировой классикой («Тысяча и одна ночь»). Вторым сквозным образом является образ племянника заглавного героя – Янки, выступающего также в роли основного рассказчика.

Во времени повествования, которое соответствует интродукции, имеющей форму традиционного для гавенды ситуационного «обрамления», именно он рассказывает читателю о шляхтиче Завальне. У этого персонафицированного рассказчика много общих черт с автором (небогатый шляхтич, выпускник Полоцкой иезуитской академии, человек, интересующийся жизнью во всех ее проявлениях). Следует отметить, что повествование Янки не стилизовано под «устную» гавенду, поэто-

<sup>16</sup> R. Podbereski, s. XL.

му в нем содержатся литературные экскурсы рассказчика, человека образованного. Такими партиями являются описание озера и дома Завальни:

Stryj mój Pan Zawalnia, dość zamożny szlachcic na zagrodzie, żył w północnej i dzikiej stronie Białorusi: jego dworek czarujące miał okolice; na północ blisko mieszkania, Nieszczordo, ogromne jezioro nakształt odnogi morskiej, kiedy czas wietrzny, to w domu słycać szum wód i widać przez okno, jak fale pokryte pianą podnoszą rybackie łodzie w górę i znowu zrzucają. Na południe niziny zielenią się krzakami łoży, gdzie niegdzie wzgórkami zarosłe brzoza i lipa, na zachód szerokie łąki i rzeka bieży od wschodu przerywając te okolice wpada do Nieszczordy. Wiosna tam nadzwyczajny ma urok, gdy się rozleją wody po łąkach i zabrzmia głosy powracających ptaków w powietrzu, nad jeziorem i w lasach. Pan Zawalnia lubił naturę, największym jego upodobaniem było sadzić drzewa, a przeto, chociaż dom jego stał na górze, o pół wiorsty nie można go widzieć, bo był zewsząd pokryty lasem, rybakom tylko pływającym po jeziorze przed okiem stała cała budowa<sup>17</sup>.

Для книги Барщевского характерен известный прием, когда основной (авторский) рассказчик, выступающий на всем литературном пространстве книги, уступает место другим персонифицированным рассказчикам, предварительно обрисовав ситуацию. Такое ситуационное «обрамление» является главным отличительным признаком всех так называемых «устных» гавенд (т.е. таких, в которых рассказчик произносит, а не записывает свой монолог). Стиль в «обрамлении» заметно отличается от стиля рассказанных историй, представляющих собой устный рассказ, выступающий, как правило, в форме монолога, который, в свою очередь, может раскладываться на отдельные партии-голоса.

Таким образом, наряду с основным рассказчиком Янкой, как уже говорилось, появляются персональные рассказчики разных историй. Особого внимания в этом отношении заслуживают тексты, в которых двухуровневая структура повествования, – которую можно соотнести с поэтикой цитирования в гавенде, – усиливается благодаря введению новых рассказчиков: слепого Франтишка, цыгана Базыля, кумы всей околицы – жены кузнеца Авгини, рыбака Родьки. Все они – люди много повидавшие в жизни и умеющие занимательно рассказывать. Любопытно, что «обрамление» фантастических рассказов у Барщевского

---

<sup>17</sup> J. Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844, s. 11.

выдерживается в стиле описания, чуждом гавенде, в которой описания восходят к традициям старопольской литературы и редуцированы до минимума. Дом пана Завальни хотя и стоит на горе, но со всех сторон окружен лесом и почти не виден. Выбор шляхетского дома с его традиционным этикетом, находящимся в определенной пространственной оппозиции по отношению к внешнему миру, во многом определяет оригинальную литературную форму гавенды, которую Барщевский использует при создании картины мира. Действие, соответствующее первому, обрамляющему уровню повествования, начинается в первые дни ноября:

Wieczór był ciemny, niebo pokryte chmurami, nigdzie ani jednej gwiazdy, śnieg padał gęsty, nagle powstają północne wiatry, w około straszna burza i zawierucha, okna zasypało śniegiem, za ścianą zawyły wichry smutnym głosem, jakby nad grobem natury, o jeden krok oko nic dostrzec nie może, i psy na podwórzu szczekają: rzucają się jak gdyby napadły na jakiego zwierza; – wychodzę z domu, słucham czy nie podeszło stado wilków, gdyż podczas burzliwych nocy te drapieżne zwierzęta najczęściej szukają sobie zdobyczy snując się tam i ówdzie około wiosek, wziąłem strzelbę nabitą, aby choć odstraszyć, jeśli będę mógł dostrzec ich iskrzące się oczy. W tém posłyszałem krzyk ludzi na jeziorze, mnóstwo odzywało się tam i ówdzie rozpaczliwych głosów jakby w straszném niebezpieczeństwie jeden drugiemu pomocy dać nie mogąc, powracam do izby i opowiadam to stryjowi. To podróżni odpowiedział, wiatr śniegiem zasypał drogę i oni błąkając się po jeziorze, nie wiedząc, w którą udać się stronę, to mówiąc wziął zapaloną świecę i postawił na oknie<sup>18</sup>.

Отметим, что описание у Барщевского сведено к беглой зарисовке дома и окружающей природы и играет служебную роль по отношению к историям, которые скоро прозвучат из уст разных участников вечерней беседы. Автор стремится, во-первых, локализовать монологи рассказчиков во времени и пространстве, а во-вторых, создать особое настроение, атмосферу, в которой прозвучат голоса персональных рассказчиков. Их сказки, или фантастические рассказы, прекрасно вписываются в рамки хорошо знакомой формулы коллоквиального контакта, свойственного гавенде. Мы встречаем здесь известный прием, когда рассказ выводится из хорошо аранжированного ситуационного претекста. Схема интродукции часто имеет вид традиционной беседы и диалогов. Это формальный сигнал “гавендовой” ситуации.

<sup>18</sup> Tamże, s. 14



Наличие именно такой интродукции в тексте Барщевского отчетливо указывает на его связь с классическим стереотипом гавендовой ситуации, о котором много писали, начиная со «Старых гавенд и картин» (1840) К.В. Вуйтицкого, когда гавендяж говорит, обращаясь к кругу людей, близких ему по духу, и пользуется при этом языком их дружеского общения.

Ситуация в книге Барщевского проста: в доме гостеприимного шляхтича располагаются на отдых застигнутые бурей путники, от которых за постой хозяин требует только одно – рассказать интересную историю. После ужина они приходят в комнату Завальни, где хозяин угощает их рюмкой водки, а сам ложиться в постель, намереваясь, однако, не спать, а слушать. Следует вспомнить, что гавенда как непринужденная, легкая беседа людей, интересных друг другу в плане общения, была особой формой коллективного приятельского контакта на бытовом уровне. Шляхта высоко ценила «обычай гавенды». Заглавный герой Барщевского мог бы повторить слова знаменитого Северина Соплицы, чесника парнавского: *«Правду сказать, гавендка – все наше развлечение в минутах, свободных от трудов», «вся наша радость – с людьми общаться»*<sup>19</sup>. Говорящий у Барщевского находится под постоянным влиянием слушателей, которые иногда вторгаются в его рассказ, выражая свой страх, от которого у них «мороз дерет по коже», или комментируют монологическое высказывание и побуждают рассказывать дальше, как это часто делает пан Завальня.

В доверительной обстановке, в свободной беседе звучат эмоционально модулированные голоса рассказчиков, которые вновь переживают во времени повествования события, якобы с ними произошедшие либо услышанные от свидетелей. Фантастические рассказы приобретают вид гавенды, и перед слушателями один за другим разыгрываются моноспектакли, во время которых рождается особый эмоциональный контакт рассказчика с окружающими.

Вместе с тем традиционный для гавенды образ хозяина шляхетского дома полностью переосмысливается в соответствии с мировоззрением автора. Образ пана Завальни символический. Он воплощает лучшие черты национального характера белоруса: гостеприимство, мудрость, заботу о будущем, любовь к родной земле, религиозность. Через его рассуждения, афористически насыщенную речь писатель чаще все-

---

<sup>19</sup> H. Rzewuski, *Pamiętki JW Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, Warszawa: PIW, 1978, ss. 260, 262.

го обнаруживает свою авторскую позицию патриота родной земли, свое мировоззрение.

Шляхтича Завальню отличает интерес к прошлому, понимание духовного богатства народа, которое раскрывается в его сказках, песнях, преданиях. Пан Завальня, в чьем христианском сердце жила любовь к ближнему, всегда рад гостям, чтобы поговорить и послушать. При этом вера в Бога и Бог в сердце – ценностная ориентация, общая у хозяина и его гостей. Он своего рода меценат духовности, охранник тех, кто бережет духовные сокровища народа в своей памяти и душе. Через таких людей осуществляется связь времен и поколений. Поэтому так важны зажженная свеча в окне или фонарь на воротах дома Завальни. Приобретая символическое значение, они указывают заблудившимся в непогоду путникам дорогу к спасительному крову в прямом и переносном смысле.

Критики всегда обращали внимание на исключительно народный характер произведений Я. Барщевского. В его творчестве переплелись первобытность языческих фантазий белорусского народа и философский аспект народных бытовых понятий, тесно связанных с этими фантазиями. Ромуальд Подбереский, представляя героя своей статьи «Беларусь и Ян Барщевский» в общенациональном, историческом и бытовом, жизненном плане, подчеркивал: *To, co pisze P. Barszczewski prozą, nie dotyczy się wprost ani Historii, ani Literatury, ani języka Białejrusi, ale rzeczy ważniejszej, bo ducha i poezji narodu, skąd wypłynęła i Historia, i Literatura, i język*<sup>20</sup>.

#### L I T E R A T U R A

- J. Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia albo Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844.
- M. Czajkowski, *Powieści kozackie. Gawędy*, Lipsk 1863.
- М. Хаўстовіч, *Паэт і казачнік азёрнага краю*, (w:) *Баршчэўскі Я., Выбраныя творы*, Мінск: Беларускі кнігазбор, 1998.
- J.I. Kraszewski, *Władysław Syrokomla (Ludwik Kondratowicz)*, (w:) *Wybór pism w 10 oddziałach*, oddział 10, Warszawa nakładem S. Lewentala, 1894.
- R. Podbereski, *Białoruś i Jan Barszczewski*, (w:) *Szlachcic Zawalnia czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*, tom I, Petersburg: Drukarnia Karola Kraja, 1844.

<sup>20</sup> R. Podbereski, s. XXXVI.

H. Rzewuski, *Pamiętki JW Seweryna Soplicy cześnika parnawskiego*, Warszawa: PIW, 1978.

K. Stępnik, *Poetyka gawędy wierszowanej*, Wrocław (Ossolineum) 1984.

R. Zmorski, *Domowe wspomnienia i powiastki*, Warszawa (Gebethner i Wolf), 1854.

## РЕЗЮМЕ

### ОТ РОМАНТИЧЕСКИХ БАЛЛАД К ШЛЯХЕЦКОЙ ГАВЕНДЕ: ЖАНРОВАЯ ЭВОЛЮЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЯНА БАРЩЕВСКОГО

Творчество Яна Барщевского отражает историю белорусского народа, его менталитет, философию и отношение к жизни. Жанровый и стилиевой полифонизм его произведений обусловлен как собственно мировоззрением автора (религиозность, связь с эпистемологией и философией XVIII века), так и влиянием эстетики романтизма и жанров притчи, романтической баллады, сказки, гавенды. Предметом специального наблюдения являются особенности художественной формы книги «Шляхтич Завальня, или Беларусь в фантастических рассказах», связанной с использованием романтической шляхетской гавенды. Сказки, или фантастические рассказы, прекрасно вписываются в рамки хорошо знакомой формулы коллоквиального контакта, свойственного шляхетской гавенде. Барщевский использует известный прием, когда рассказ выводится из хорошо аранжированного ситуационного претекста. При этом схема интродукции в виде традиционной беседы или диалога является формальным сигналом «гавендовой» ситуации. В книге Я. Барщевского создается двух- или многоуровневая структура текста, которую можно соотнести с поэтикой цитирования в гавенде. У Барщевского мы находим также многоплановость текста, в котором соседствуют информативный уровень и оценочный, многочисленные комментарии и откровенное морализирование, также связанные с гавендой.

**Ключевые слова:** романтизм, романтическая баллада, сказка, притча, шляхетская гавенда, Беларусь.

## STRESZCZENIE

### OD BALLAD ROMANTYCZNYCH DO GAWĘD SZLACHECKICH: GATUNKOWA EWOLUCJA TWÓRCZOŚCI JANA BARSZCZEWSKIEGO

Twórczość Jana Barszczewskiego odzwierciedla historię narodu białoruskiego, jego mentalność, filozofię i stosunek do życia. Polifonia gatunkowa i stylistyczna jego dzieł wynika zarówno z własnego światopoglądu autora (religijności, związku z epistemologią i filozofią XVIII wieku), jak i wpływu estetyki romantyzmu oraz gatunków przypowieści, romantycznej ballady, opowieści i gawędy. Przedmiotem analizy są cechy formy artystycznej w książce „Szlachcic Zawalnia, albo Białoruś

w fantastycznych opowiadaniach”, związanej z wykorzystaniem gatunku romantycznej gawędy szlacheckiej. Bajki lub fantastyczne historie doskonale wpisują się w ramy znanej formuły kontakty nieformalnego, nieodłącznie związanej z gawędą szlachecką. Autor stosuje dobrze znaną technikę, gdy historia pochodzi z dobrze skonstruowanego pretekstu sytuacyjnego. Schemat wprowadzenia w formie tradycyjnej rozmowy lub dialogu jest formalnym sygnałem do podjęcia gawędy. Plastyczne i barwne opowiadania autor połączył ze słownictwem charakterystycznym dla gawędy, pełnym kolorytu, nacechowanym emocjami osób opowiadających. Powstaje dwu- lub wielopiętrowa struktura tekstu, wypływająca z gawędowej poetyki przytoczeń. Obok płaszczyzny informującej, istnieje płaszczyzna oceniająca, opiniotwórcza, komentatorska, nawet moralizatorska – właściwa gawędzie.

**Słowa kluczowe:** romantyzm, ballada romantyczna, baśń, parabola, gawęda szlachecka, Białoruś.

#### S U M M A R Y

##### FROM ROMANTIC BALLADS TO NOBLE GAWENDA: THE GENRE EVOLUTION OF JAN BARSZCZEWSKI'S WORK

Works written by Jan Barszczewski reflect the history of the Belarusian people, their mentality, philosophy and attitude to life. The genre and stylistic polyphony are connected with the author's worldview (religiosity, connection with the 18th century epistemology and philosophy) as well as the influence of esthetics of romanticism and genres of parable, romantic ballad, fairy-tale, legend. Artistic features of the book “Nobleman Zawalnia, or Belarus in Fantastic Stories” are in the centre of special study. Fairy tales, or fantastic stories, fit perfectly into the framework of the well-known formula of colloquial contact inherent in legends. J. Barszczewski uses a well-known technique when a story is inferred from a well-arranged situational pretext. In this case, the introduction scheme in the form of a traditional conversation or a dialogue is a formal signal of the “legend” situation. Two- or multi-level structure of the text can be correlated with the poetics of citation in the legend, too. The versatility of the text, in which we find both informative and evaluative levels as well as numerous commentaries and overt moralization, is also associated with the legend.

**Key words:** romanticism, parable, romantic ballad, fairy-tale, Polish nobility, legend Belarus.

*Angela Espinosa Ruis*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.03

*Hiszpania*

*Niezależny badacz*

<https://orcid.org/0000-00012-5434-8403>

**Ад міфу да літаратуры:  
сюжэты натуралістычных паданняў  
у рамантычнай прозе Іспаніі і Беларусі**

Пераацэнка нацыянальных традыцый і новая метадалогія, створаная дзеля іх збірання, катэгарызацыі і сістэматызацыі, паўплывалі на развіццё мастацкай літаратуры ў кожнай рамантычнай школе. Гэтая з’ява цесна звязаная з дзвюма галоўнымі тэндэнцыямі літаратурнага рамантызму: па-першае, з зацікаўленасцю ў далёкім мінулым і ідэалізацыяй Сярэднявечча рамантычнымі пісьменнікамі, з улікам сувязі між даўняй і народнай культурам; па-другое, з паўнавартасным нацыяналізмам еўрапейскіх рамантызмаў, які надае важнасці і прэстыжнасці карэнным мовам і культурам, у тым ліку – гісторыі і міфалогіі кожнага народа. Гэтая рыса набывае асаблівую вагу ў перыферыйных рамантычных школах, як даказвае кастумбрызм у іспанскай прозе і фальклорная плынь славянскіх рамантызмаў.

Народныя, міфалагічныя і сярэднявечныя ўплывы можна знайсці не толькі ва ўсіх еўрапейскіх рамантычных школах, а таксама заўважана, што гэтыя ўплывы распаўсюджаны ва ўсіх існуючых літаратурных жанрах. Такім чынам, фальклорныя элементы паэзіі відэавочныя: рамантычныя паэты адрознілі тэмы і сімвалы народнай літаратуры, а таксама яе асаблівыя формы, якія адаптавалі да сваёй літаратурнай творчасці. Так пачалося развіццё жанра *Kunst-Ballade* між нямецкімі рамантыкамі, хаця паэты, якія ўжывалі гэтую форму, ставілі перад сабой мэту імітаваць арыгінальныя народныя творы і спевы старажытных бардаў, *падобна, што найлепшыя літаратурныя баллады пісалі тыя, хто, як Гётэ, хутчэй адчувалі, чым вывучалі, прыроду*

*народнай балады; тья, што падыходзілі да творчасці з духам арыгінальнага барда і ўжывалі форму крэатыўным спосабам, асімілявалі дух традыцыйных тэм, сітуацый, матываў і прыёмаў, а потым пераацэньвалі іх са свайго сучаснага пункту гледжання*<sup>1</sup>.

Так развівалася і беларуска-польская літаратурная балада і хаця Ян Чачот быў піянерам у збіранні беларускай народнай наратыўнай паэзіі, і яе тэмы, і нават формы, выразна выяўлены ў творчасці фалькларыста-філамата, нашмат большым попытам сярод тагачаснай крытыкі і чытацкай аўдыторыі карысталіся польскамоўныя балады Адама Міцкевіча. Пры тым, што А. Міцкевіч натхняўся баладамі Я. Чачота, яго творы былі значна больш лінгвістычна і лірычна стылізаваныя. Таксама належаць да гэтага жанру балады, апублікаваныя па карэктуры А. Міцкевіча Янам Баршчэўскім у Санкт-Пецярбургу.

Балада была распаўсюджаным жанрам і сярод англійскіх рамантыкаў. Добрым прыкладам гэтай тэндэнцыі з'яўляецца зборнік “Лірычныя балады” Сэмюэла Тэйлара Колрыджа (1774–1834) і Уільяма Уордсварта (1770–1850). Пры гэтым балада не з'яўляецца адзіным літаратурным жанрам народнага паходжання, які быў стылізаваны еўрапейскімі аўтарамі XIX стагоддзя. Сведчанне таму знаходзім у беларуска-польскай рамантычнай лірыцы: Ян Чачот і Ян Баршчэўскі, якія пакінулі меншыя паэтычныя формы на беларускай мове, карысталіся прыкладамі з народнай традыцыі Беларусі. Звычайна гэтыя малыя лірычныя кампазіцыі былі прысвечаны канкрэтным асобам ці святам, як, напрыклад, “Дзеванька” Яна Баршчэўскага, або “На прыезд Адама Міцкевіча” і “Яжовыя імяніны” Яна Чачота. Са свайго боку, партугальскі рамантык Алмэйда Гарэт (1799–1854) адрадзіў сярэднявечныя і народныя партугальскія літаратурныя формы ў сваім “Romanceiro”, апублікаваным у Лісабоне ў 1851 годзе, а таксама ў кантыгах, якія пісаў цягам сваёй літаратурнай кар’еры. Такім чынам, верш “Barca bela” (“Прыгожы човен”), апублікаваны ў анталогіі “Folhas caídas” (Апалае лісце), замест таго, каб пачаць дыялог з казанай, выказвае тэрміновы загад найўнаму герою ў другой асобе (“табе”), папярэджвае пра небяспеку жаночага спакушэння з дапамогай класічных вобразаў сірэны і сціплага рыбака... і надае вартасці галісійска-партугальскай традыцыі марскіх кантыг, яе прымавак і прыказак, іх паралелізму<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Rodger Gillian, *Eichendorff's Conception of the Supernatural World of the Ballad*, „German Life and Letters”. Volume 13, Issue 3, April 1960, с. 195.

<sup>2</sup> Moutinho Ribeiro, Lucia Maria, *Almeida Garrett: a poesia e autobiografia*, *Scripta* 3.5, 1999, с. 110.

Гэтаксама звяртаецца да галісійска-партугальскай традыцыі Расалія дэ Кастра, якая пераймае ў сваёй лірыцы формы, тэмы і, нават, дыялектызмы народнай галісійскай мовы, пацвярджае яе культурную і лірычную вартасць у кантэксце іспанскай літаратуры, якая да таго моманту была цэнтралізаваная, і чый канон недаацэньваў літаратурны патэнцыял рэгіянальных моў краіны, аб чым гаворыць ва ўводзінах да сваёй кнігі сама Р. дэ Кастра: *я адважылася спяваць у сваёй сціплай кнізе, каб сказаць, хоць аднойчы і нязграбна тым, хто без розуму і ведаў намі пагарджаюць, што наша я зямля вартая пахвалы*<sup>3</sup>.

Часта заўважаем спасылкі на народнае і міфалагічнае ў рамантычным тэатры. У сваім “Фаўсце” Ёган Вольфганг фон Гётэ карыстаецца наратыўным прыёмам (або, з улікам міфалагічна-рэлігійнага паходжання прыёму і свядомага ўжытку аўтара – міфалагемай) змовы з д’яблам як спрыяльнікам далейшай нарацыі: *міф пра Фаўста агучвае наша вечнае захапленне звышнатуральным, дэманічным, злом і д’яблам, забабонамі; усё гэта можа і палюхаць, і забаўляць аўдыторыю*<sup>4</sup>. Гэта значыць, аўтар адаптуе да свайго твора міфалагему змовы, надае ёй уласныя семантычныя канатацыі, каб стварыць арыгінальны літаратурны міф. “Фаўст” паўплываў на тэатральны шэдэўр А. Міцкевіча, “Дзяды”, напісаны на аснове славянскага паганскага свята, якое святкуецца ў Беларусі да сённяшняга дня, хоць твор адаптаваны да пісьмовай літаратуры і аўтарскага стылю А. Міцкевіча.

Галіна, якой тычыцца наш артыкул, літаратурная проза, была асабліва прадуктыўнай ва ўжытку і адаптацыі элементаў народнага паходжання. Гэты факт тлумачыцца, па-першае, тым, што ўзровень вернасці арыгінальным матэрыялам у літаратурнай прозе моцна адрозніваўся між аўтарамі розных рамантычных школ: ад мінімальнай рэдакцыі народных казак і паданняў, як у выпадку братоў Грым, да пераймання выбраных народных вобразаў і прыёмаў для стварэння арыгінальнай сімвалічна-літаратурнай сістэмы, што зрабілі Ян Баршчэўскі і іспанскі рамантык Густаў Адольф Бэкер. Мы заўважылі таксама прамежкавыя выпадкі – напрыклад, андалусійская раманістка Фернан Кабал’ера ўключала аўтэнтчныя народныя каз-

<sup>3</sup> Castro Rosalía de, *Cantares Gallegos*. [online]: [http://centros.edu.xunta.es/ceipcam polongo/Archivos/ENL/Escritores\\_actividades\\_L\\_G/Rosalia/ROSALIA%20PARA\\_SEM PRE/2\\_CANTARES\\_GALLEGOS/CANTARES\\_GALLEGOS.pdf](http://centros.edu.xunta.es/ceipcam polongo/Archivos/ENL/Escritores_actividades_L_G/Rosalia/ROSALIA%20PARA_SEM PRE/2_CANTARES_GALLEGOS/CANTARES_GALLEGOS.pdf) [доступ 08.03.2020], с. 4.

<sup>4</sup> Van der Laan, James, *Seeking Meaning for Goethe's Faust*. London: Continuum, 2007, с. 1.

кі ў свае мастацкія раманы; такія пісьменнікі, як Антоніё дэ Труэба або Хуан Валера, друкавалі моцна стылізаваныя рэдакцыі народнай літаратуры. У беларускай і ўкраінскай літаратурах прысутнічалі і парадыйныя версіі антычных матываў і наратыўных ліній: прыкладам гэтага падыходу з’яўляюцца ўкраінская інтэрпрэтацыя “Энеіды” Івана Катлярэўскага і, беларуская Вікенція Равінскага “Энеіда навыварат”.

З іншага боку, на мастацкую літаратуру рамантызму паўплывалі розныя народныя праявіны формы:

- Байкі, у якіх галоўнымі героямі з’яўляюцца пераважна жывёлы і неадушаўлёныя прадметы;
- міфы, або апавяданні, якія паходзяць з рэлігійнай веры групы, асабліва адносна касмагоніі;
- казкі і паданні, якія, паводле Вісэнтэ Гарсія дэ Дыега, адрозніваюцца ў залежнасці ад *намераў, мэты і пачуцця, якому яны спрыяюць. Апошнія [казкі, байкі і раманы] невызначаныя ў часе і прасторы, а паданне звычайна абмяжоўваецца канкрэтнымі часам і прастораю. Мэта тых – інструктыўная, агульна навучальная, затое паданне не імкнецца да навучання і маралізацыі. Пачуццё, якое выклікаюць тых – прыемнасць, а ў паданні пануе захапленне<sup>5</sup>.*

Чароўныя казкі з’яўляюцца багатымі крыніцамі матываў і літаратурных прыёмаў для аўтараў рамантычных школ. Гэтыя структурныя элементы казкі былі старанна катэгарызаваныя рускім філолагам Уладзімірам Пропам у такіх даследаваннях, як “Морфология волшебной сказки” (1928), “Русская сказка” (1984) і “Исторические корни волшебной сказки” (1985), а таксама фалькларыстам Львом Барагам, аўтарам манаграфій “Беларуская казка” (1969) і “Сюжэты і матывы беларускіх народных казак” (1978).

Паданне, з іншага боку, з’яўляецца самым блізкім народным жанрам да мастацкай гатычнай прозы, да якой належаць найважнейшыя праявіны творы Густава Адольфа Бэкера (“Leyendas” [Паданні] і “Desde mi celda” [“З маёй клеткі”]) і Яна Баршчэўскага (“Шляхціц Завальня, або Беларусь у фантастычных апавяданнях”). Народнае паданне настолькі моцна паўплывала на мастацкую прозу, што нарадзіўся жанр літаратурнага падання – нарацыі народнага паходжання, якая хутка распаўсюдзілася ў мастацкай літаратуры, як даказваюць “Паданні” Г. А. Бэкера, і да якой адносяцца кароткія апавядан-

<sup>5</sup> *Antología de leyendas de la literatura universal*. En dos tomos. Estudio preliminar, selección y notas: Vicente García de Diego. Barcelona: Labor 1958, c. 9.



ні, якія дадаюцца да галоўнай наратыўнай лініі “Шляхціца Завальні...” Я. Баршчэўскага.

У навуковых уводзінах да сваёй “Анталогіі паданняў сусветнай літаратуры” В. Гарсія дэ Дыега апісвае паданне як *народнае, чароўнае апавяданне, пераважна захапляльнае, і звычайна абмежаванае канкрэтнымі асобамі, эпохай і месцам*<sup>6</sup>.

Пры аналізе гэтага апісання даходзім, па-першае, да высновы, што паданне – народная літаратурная форма, якая належыць канкрэтнаму народу, пра які ў ім і расказваецца.

Па-другое, паданне – чароўнае апавяданне, гэта значыць, яно не прэтэндуе на гістарычную дакладнасць. Затое падрабязнае апісанне герояў, часу і прасторы, якое яго характэрызуе, спрыяюць мацнейшаму рэалізму, чым у іншых жанрах народнай літаратуры (напрыклад, у казках). Захапляльны характар падання, у той жа час, адпавядае мэце, якая не ставіцца ў казках і міфах: паданне імкнецца расказаць надзвычайныя здарэнні, каб здзівіць слухача (або чытача).

Менавіта дзякуючы гэтым рысам: *Народныя паданні ўжываліся ў мастацкай літаратуры ўсіх краінаў... У паданнях лакальная атмасфера дорыць літаратару рамкі, дзе падзеі могуць правільна развівацца, і іх паэтычнае ўпрыгожванне мае тон універсальнасці, які, нават у самых простых формах, амаль заўжды лепшы за асабістую паэтычнасць аўтара або канкрэтнай школы*<sup>7</sup>.

Такім чынам, іспанскі паэт і празаік Г. А. Бэкер карыстаецца матывамі народнай літаратуры сваёй краіны і ўдасканалвае жанр літаратурнага падання ў сваёй анталогіі “Паданні”. У сваю чаргу, пострамантычны літаратар, фалькларыст і перакладчык Лаўкадыё Хёрн збіраў і рэдагаваў паданні Новага Арлеана і, пазней, Японіі. Л. Хёрн звярнуў асаблівую ўвагу на гатычную прозу, як і галоўны прадстаўнік амерыканскай рамантычнай прозы Эдгар Алан По. У выпадку беларускіх паданняў творчасць Я. Баршчэўскага асабліва актуальная з пункту гледжання мастацкай стылізацыі народнага. Гэта тлумачыцца тым, што аўтарскія разуменне і падыход да народнага падання былі пад уплывам тагачаснай фантастычнай літаратуры, якая, на думку Міколы Хаўстовіча, *раскрывала фальклорнае светаўспрыманне, адлюстроўвала народныя прыткі і забабоны дзеля таго, каб сваімі ўмоўнымі сродкамі дапамагчы правільнаму асвятленню пэўных*

<sup>6</sup> *Antología de leyendas...*: García de Diego, V., с. 3.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 54.

момантаў рэальнага жыцця, яго сацыяльных антаганізмаў, але частку фантастычнае вяло ў іншасвет, да ірэальнага разумення рэчаіснасці, адцягвала ўвагу ад сапраўдных праблем<sup>8</sup>.

У рамантычнай прозе прысутныя шматлікія матывы, якія паходзяць з натуралістычных народных паданняў. Гэтыя нарацыі, якія цесна звязаны з дагістарычнай і антычнай міфалогіяй касмагоніі, маюць сваю аснову ў матывах родных пейзажаў, элементах прыроднага асяроддзя, такіх як сонца, месяц і зоркі, палі, горы, лясы, мора, рэкі і азёры: *звычайна, само месца, дзе развіваецца паданне, з'яўляецца дастатковай прычынай для яго стварэння*<sup>9</sup>. Хаця натуралістычныя міфы належаць да рэлігійнай сістэмы канкрэтнага народа, натуралістычныя паданні прадстаўляюць *кантэкст, пазнавальны для слухачоў або чытачоў... знаёмая прастора ператвараецца ў трансцэндэнтную, і яе гістарычнае значэнне асацыюецца з натуральным сімвалізмам пейзажных элементаў: возера, пячоры, горы, крыніцы, і г. д.*<sup>10</sup> Такім чынам, элементы пейзажа ператвараюцца ў сімвалы з уласнай семантыкай у фігуратыўнай мове паданняў.

Міфы і паданні на натуралістычнай аснове вельмі распаўсюджаны ў традыцыях усіх народаў і ў сусветнай літаратуры. Так, матыў сонца – адзін з самых распаўсюджаных вобразаў у калектыўным уяўленні: галоўныя багі розных рэлігій звязаны менавіта з сонцам. Па словамі шатландскага антраполога Джэймса Джорджа Фрэйзара, *пад імёнамі Асірыса, Таммуза, Адоніса і Атыса, народы Егіпта і Заходняй Азіі прадстаўлялі штогадовы распад і адраджэнне жыцця... Ва ўвасабленні бога, які паміраў і адраджаўся штогод*<sup>11</sup>.

У беларускай міфалогіі, як у агульнай славянскай паганскай веры, эквівалентным богам быў Пярун, чые гнеўныя стрэлы сімвалізуюць і маланку, і промні сонца: *у старажытнаславянскай мове слова «страла» азначала прамень, сонечны прамень*<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Мікалай Хаўстовіч, *Мастацкі метада Яна Баршчэўскага*, Мінск: БДУ, 2003, с. 57.

<sup>9</sup> *Antología de leyendas...* García de Diego, V., с. 18.

<sup>10</sup> Vega Rodríguez, Pilar María. “Todas las hadas tienen su lago: Geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español”. *Belphégor*, 2009. [online]: [http://dal.space.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47776/08\\_02\\_rodrig\\_tienen\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dal.space.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47776/08_02_rodrig_tienen_es_cont.pdf?sequence=1) [Consultado el 07.01.2019], с. 1.

<sup>11</sup> Frazer James. *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1922. [online]: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Golden\\_Bough](https://en.wikisource.org/wiki/The_Golden_Bough) [доступ 08.03.2020].

<sup>12</sup> Аляксей Ненадавец, *Нарысы беларускай міфалогіі*, Мінск: Беларуская навука 2013, с. 257.

Роля кожнага з гэтых багоў у сваёй міфалагічнай сістэме адрозніваецца ў падрабязнасцях, але іх галоўная функцыя як крыніцы жыцця і яго натуральнага цыклу не змяняецца.

Начны пейзаж, які таксама можна лічыць сімвалічным часава-прасторавым кантэкстам (храпатопам), таксама з'яўляецца крыніцай натхнення для шматлікіх міфаў, паданняў і апавяданняў: *у начной нявызначанасці ўсё павялічваецца і лёгка набывае пэўную містычную сублімацыю*<sup>13</sup>.

Начны кантэкст ключавы як у міфалогіі і народных паданнях, так і ў мастацкіх, літаратурных паданнях, асабліва ў рамантызме: адзін з яго найважнейшых элементаў, відавочна, месяц або поўня. У выпадку славянскай міфалогіі: *Калі з сонцам у славян не звязаныя спецыяльныя магічныя дзеянні, дык месяц (поўня) часам з'яўляецца аб'ектам чорнай магіі (параўн. “выкраданне месяца” ў балгараў), персанажам шматлікіх змоў (“ад зубоў” і г. д.), месцам пражывання нябожчыкаў*<sup>14</sup>.

У многіх іншых рэлігійных сістэмах поўня з'яўляецца супрацьлеглым сонцу боствам, і звычайна яны – узаемадапаўняльныя: поўня прадстаўлена ў грэка-рымскім пантэоне Селенай (у рымлян, Луной), а пазней – Арцемідай (Дыянай). Гэта жаночкія боствы, якія асацыююцца з дзявоцтвам, родамі і некранутай прыгажосцю. Поўня таксама з'яўляецца адным з самых распаўсюджаных натуралістычных сімвалаў у мастацтве эпохі рамантызму, асацыюецца з гатычнымі тэндэнцыямі. Гэтыя канатацыі тлумачацца прыналежнасцю гэтага сімвала да начнога свету, да цемры. Такім чынам, месяцовае святло ператвараецца ў рамантычны сімвал не толькі ў літаратуры, а таксама ў графічным мастацтве і нават у музыцы. Гэта заўважна, напрыклад, у творчасці мастака Уіл'яма Цёрнера (1775–1851), або ў назве санаты Ор. 27, № 14 Людвіга фон Бетховена (1770–1827), “Mondscheinsonate” (Саната поўні), якую папулярываваў крытык Людвіг Рэлштаб (1799–1860).

Сам Г. А. Бэкер карыстаецца гэтым сімвалам у сваім паданні “El rayo de luna” (Месяцовы прамень)<sup>15</sup>, нарацыя якога развіваецца

<sup>13</sup> *Antología de leyendas...* García de Diego, V., с. 18.

<sup>14</sup> Никита Толстой и Светлана Толстая, *Славянская этнолингвистика: Вопросы теории*. Москва: Российская Академия Наук, 2013, с. 55.

<sup>15</sup> Апісваем сюжэт падання паводле выдання: Bécquer Gustavo Adolfo, *Leyendas*. Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy, Madrid: Austral, 2010.

ў сярэднявечнай Сорыі. Месяцовы прамень, прысутны ў назве падання, сімвалізуе рамантычны няўлоўны ідэал паэта-самотніка Манрыке, які верыць, што ідзе па горадзе за жанчынай сваіх мар. Напрыканцы падання гэтая жанчына аказваецца месяцавым святлом, і пакідае паэта зноў сам-насам, згубленага ў сваіх думках.. Апошнія словы Манрыке ілюструюць алегарычны характар сюжэту: *Вершы..., жанчыны..., слава..., шчасце..., усё – хлусня, толькі прывіды, якія мы ствараем у сваім уяўленні, упрыгожваем, як хочам, казем, гонімся за імі, дзеля чаго? Дзеля чаго? Каб знайсці толькі месяцовы прамень*<sup>16</sup>. Такім чынам, да таямнічых і жаночкіх канатацый поўні дадаецца ідэя марнасці чалавечых жаданняў, далікатнасць мар і летуценняў, якія паміраюць у начной цемры.

Яшчэ адзін начны сімвал, які паходзіць з міфалогіі і народнай веры – дзікае (або пякельнае) паляванне: прывідныя вершнікі едуць ноччу, выклікаюць страх і захапленне звычайных людзей. Правадыры дзікага палявання бываюць рознымі – гэта можа быць мужчына або жанчына, чалавек або бог, ад Одына ў скандынаўскай міфалогіі<sup>17</sup> да “Frau Gode” паводле нямецкага фальклору<sup>18</sup>. На думку Клода Лекуто, гэта матыў еўрапейскага паходжання і сінкрэтычнага характару, які належыць да той галіны, якую мы называем народнай міфалогіяй, гэта значыць, да шырокай рэлігійнай сістэмы, нашмат старэйшай за хрысціянства. Гэтая вера структуравала штодзённае жыццё, мела сацыяльную функцыю, была паслядоўнай і з’яўлялася складанай светаўспрымальнай сістэмай (*Weltanschauung*)<sup>19</sup>.

Аднак, дзікае паляванне прысутнічае не толькі ў германскіх, скандынаўскіх і кельцкіх міфалогіях. Гэты матыў, асабліва ў выпадку славянскіх літаратур, стаў важным элементам сучаснай мастацкай літаратуры. Так, Уладзімір Караткевіч (1930–1984) ужывае гэты сімвал як галоўны наратыўны рухавік свайго гістарычнага дэтэктыва “Дзікае паляванне караля Стаха” (1964), галоўны герой якога – малады фалькларыст XIX стагоддзя. У гэтым рамана, дзікае паляванне апісваецца наступным чынам:

<sup>16</sup> Bécquer Gustavo Adolfo, *Leyendas*. Ed. Francisco López Estrada y María Teresa López García-Berdoy. Madrid: Austral, 2010, c. 141.

<sup>17</sup> Greenwood Susan, *nism*. Ed. Murphy Pizza and James R. Lewis. Leiden: Brill, 2009, c. 196.

<sup>18</sup> *Antología de leyendas...* García de Diego, V., c. 1192.

<sup>19</sup> Lecouteux Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*, Paris: Imago, 1999, c. 8.

Сферажыцеся дрыгвы, людзі, сферажыцеся балот уначы, калі сінія агні збіраюцца і пачынаюць скокі на самых гіблых мясцінах. Там часта ўначы пабачыце вы дваццаць коннікаў на вараных дрыкгантах. І галоўны коннік імчыць наперадзе ўсіх. Капялюх з заломленым полем насунуты на яго вочы, ногі прывязаны да сядла. Не бразгочуць мячы, не ржуць маўклівыя коні. Толькі часам аднекуль здалёк даносіцца спеў рога. Развязаюцца грывы, балотныя агні ззяюць пад нагамі коней<sup>20</sup>.

Матыў дзікага палявання таксама прысутнічае ў літаратурнай саце “Вядзьмак” польскага пісьменніка Анджэя Сапкоўскага (нар. 1948) і пранікае нават у галіну кампутарных гульняў: трэцяя ралявая кампутарная гульня паводле матываў раманаў А. Сапкоўскага прысвячае вялікую частку свайго сюжэту менавіта гэтаму міфалагічнаму матыву. Матыў настолькі пераважае, што гульня носіць назву “The Witcher 3: Wild Hunt (Вядзьмак 3: Дзікае паляванне, 2015)”<sup>21</sup>. Мы звярнулі асаблівую ўвагу на факт, што ў абедзвюх сучасных версіях, гэта значыць, у дэтэктыве У. Караткевіча і ў рамане А. Сапкоўскага (у тым ліку – у гульнявой версіі), міф пра дзікае паляванне разбураецца. У выпадку “Дзікага палявання караля Стаха”, галоўны герой даследуе справу і даведваецца, што дзікае паляванне – змова жывых людзей, якія маюць мэту падманваць і забіваць іншых; у рамане “Вядзьмак”, з іншага боку, так званае дзікае паляванне аказваецца групай эльфаў (у нарацыі – рэальная, а не міфалагічная раса), якія прыкідваюцца прывідамі дзеля таго, каб зняволіць людзей. Гэта пацвярджае ідэю заблытанага і падступнага характару начной пары: ноч – гэта невызначаная прастора, дзе збліжаюцца свет жывых і іншасвет, і ўсё не так, як здаецца з першага погляду.

Гэтаксама распаўсюджаныя паданні, сюжэт якіх развіваецца ў асаблівых ночы паганскага (а пазней, сінкрэтычнага, хрысціянска-паганскага) каляндара. Асабліва рэlevantныя Ноч Усіх Памерлых (Дзяды), прысутная ў паданні “El Monte de las ánimas” (Гара згубленых душ) Г. А. Бэкера і ў аўтарскіх уводзінах да яго<sup>22</sup>, і Ноч Святога Яна (Купалле), якая асацыюецца з народнымі рытуаламі і прысутнічае ў літаратурных творах усіх жанраў і эпох. Так, напрыклад, паэт, празаік і драматург Іван Дамінікавіч Луцэвіч (1882–1942) стварае ўласны псеўданім на аснове назвы гэтага свята – Янка Купала і прысвячае

<sup>20</sup> Уладзімір Караткевіч, *Дзікае паляванне караля Стаха*, Мінск: Мастацкая літаратура 1995, с. 187.

<sup>21</sup> The Witcher 3: Wild Hunt. Version 1.31. Warszawa: CD Projekt, 2016 (2015).

<sup>22</sup> Bécquer Gustavo Adolfo, *Leyendas...* 2010, с. 143.

яму частку сваёй творчасці: *На купалле на святое / Рві, матуля, зел-  
ле тое, / Што ў нас папараць завецца! / І шчаслівым быць здаецца!*<sup>23</sup>

У той жа час пісьменніца Яніна Пінчук (нар. 1991), якая ўпісваецца ў плынь беларускага магічнага рэалізму, прысвячае раздзел свайго рамана “Горад мрой” – “Калі заквітнее папараць” гэтай жа ночы<sup>24</sup>. Галоўная гераіня рамана збірае ў гэтым раздзеле папараць-кветку, што таксама набліжае купальскую ноч да матыву размытасці межаў між рэчаіснасцю і фантазіямі (між светам жывых і іншасветам).

Між сімвалічных пейзажаў, звязаных з натуралістычнымі падан-  
нямі, асабліва важныя тэа, у якіх прысутнічае вада: мора, азёры і, з меншай частатаю – рэкі. Так, Міжземнае Мора з’яўляецца кан-  
тэкстам гераічнага падарожжа “*Οδύσσεια*” (Адысэі) Гамера (VIII ста-  
годдзе да нашай эры). Азёры і лагуны, з іншага боку, ператвараюцца  
часам у крыніцы ведаў і белай магіі, а ў іншых выпадках – у месца пра-  
жывання вадзяных духаў з рознымі намерамі і стаўленнем да людзей:  
*У некаторых выпадках, вада – крыніца здароўя, і вакол яе ствараец-  
ца цэлае культурнае мерапрыемства, якое прысутнае нават у рымлян  
(гідратэрапія). Бывае, што вада і вадзяныя духі нараджаюць мясцо-  
вых заступнікаў, такіх як сірэны, русалкі і іншых істот, пра якіх  
таксама напісана ў антычных крыніцах*<sup>25</sup>.

У славянскіх рамантычных школах асабліва важны матыў русал-  
кі або сірэны. Балады “*Rybka*” (1820) А. Міцкевіча і “*Русалка*” (1846)  
украінскага рамантыка Тараса Шаўчэнкі, а таксама драма “*Русал-  
ка*” (1829) рускага пісьменніка Аляксандра Пушкіна развіваюць, з улі-  
кам малазначных сюжэтных адрозненняў, адзін літаратурны матыў:  
маладая жанчына, якая належыць да нізкага сацыяльнага класу, заха-  
пляецца мужчынам вышэйшага класу і перажывае здраду. Яна закан-  
чвае сваё жыццё самагубствам (шляхам утаплення) і ператвараецца  
ў русалку, якая нараджае дзіця ад свайго каханка і імкнецца да помсты.

Вадзяныя матывы таксама прысутнічаюць у баладах “*Свіцязь*”  
Яна Чачота і “*Свіцязь*” Адама Міцкевіча, дзе рэалізуецца матыў за-  
таплення, падчас якога гіне цэлая вёска. Гэты матыў прысутны ў бела-  
рускім калектыўным уяўленні. З тае прычыны можам прыйсці да выс-

<sup>23</sup> Янка Купала, *На купалле*. [online]: [http://knihi.com/Janka\\_Kupala/Na\\_Kupalle.html](http://knihi.com/Janka_Kupala/Na_Kupalle.html) [доступ 08.03.2020].

<sup>24</sup> Яніна Пінчук, *Горад мрой*, Мінск: Галіяфы 2016, с. 186.

<sup>25</sup> Martos García, Aitana y Ana Bravo Gaviro, “The Hydromythology and the Legend from Natural Events.” *CTS: Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad* 12.35, 2017, с. 191.

новы, што возера Нешчарда, якое знаходзіцца побач з домам шляхціца Завальні ў кнізе Я. Баршчэўскага, выконвае функцыю фантастычнага пейзажа для рамана ў цэлым.

Гэтаксама часта ператвараюцца ў фантастычныя пейзажы лясы і горы. Лес з’яўляецца не толькі месцам пражывання міфалагічных істот (гномаў, фей), а таксама прамежкавай прасторай, якая мае патэнцыял значнага ўплыву на сюжэт. Джэк Зайпс звяртае ўвагу на ролю чароўнага леса ў казках братоў Грым, і тлумачыць, што *лес заўжды вялікі, агромністы, слаўты і таямнічы. Ніхто не можа заваяваць лес, але лес здольны змяняць жыццёвыя шляхі, ствараць лёсы. Шмат у якіх сэнсах, лес – найвышэйшы аўтарытэт на зямлі і, вельмі часта, галоўны здабытчык*<sup>26</sup>.

Сапраўды, лес ператвараецца ў асяроддзе, дзе змяняецца лёс шматлікіх міфалагічных і, паслядоўна, літаратурных герояў. Сюжэт падання “La corza blanca (Белая казуля)”<sup>27</sup> Г. А. Бэкера развіваецца ў арагонскім лесе, дзе Гарсэс, слуга мясцовага шляхціца, сутыкаецца з белаю казуляй падчас палявання.

У апавяданні Я. Баршчэўскага “Когона węża (Вужыная карона)”<sup>28</sup>, галоўны герой Сямён сустракае падчас палявання вялікага чорнага сабаку і незнаёмага старца, які абяцае яму багацце, калі ён справіцца з пэўнай задачай. Акурат у гэтым апавяданні матыў леса сумяшаецца з матывам гары: гара сімвалізуе мэту, тое месца, куды герой мусіць пайсці дзеля выканання задачы, якая потым акажацца яго гібеллю. Незнаёмец просіць Сямёна забраць вужыную карону з Лясінай гары. Гэтая карона дае пачатак плёткам аб тым, што Сямён практыкуе чорную магію.

Яшчэ адзін выпадак, дзе гара сімвалізуе праклятую мэту, мы знайшлі ў паданні Г. А. Бэкера “Гара згубленых душ”<sup>29</sup>: дзеля таго, каб вярнуць сінюю стужку стрыечнай сястры Бэатрыс, Алонса падымаецца на Гару згубленых душ у Ноч Усіх Памерлых. Парушэнне гэтага сакральнага правіла прыводзіць да смерці абаіх.

<sup>26</sup> Jack Zipes, *The Enchanted Forest of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms’ Fairy Tales*, “The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 62.2, 1987, с. 66.

<sup>27</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas...* 2010, с. 156–183.

<sup>28</sup> Jan Barszczewski, *Szlachcic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. Komp. Michałaj Chaustowicz, Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego 2012, с. 197–201.

<sup>29</sup> Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas...* 2010, с. 143–155.

Важным элементом натуралістычных паданняў з’яўляецца цяг часу, а менавіта – штогадовы цыкл прыроды. Пору года былі істотнымі для аграрных грамадстваў, бо іх дзейнасць вызначалася іх рухам. Менавіта з тае прычыны народная вера і фальклор натхняліся не толькі асяроддзем, а таксама з’явамі, якія ўплывалі на пейзаж сістэматычным, рэгулярным чынам.

Адна з першых праўд натуралістычнай міфалогіі з’явілася ў тэлурычных міфах грэка-рымскай (а раней – шумерскай) антычнасці. Самы яркі прыклад – мітэма<sup>30</sup> катабасіса: спуску ў апраметную. У выпадках, дзе ён звязаны з геалагічным цыклам прыроды – гэта спуск і вяртанне, якія паўтараюцца штогод.

Так, у шумерскай міфалогіі, гэтую функцыю выпаўняе міф пра багіню Інану<sup>31</sup>, нябесную каралеву, якая, паводле Інтэрнэт-корпуса шумерскай літаратуры Оксфардскага ўніверсітэта, спускаецца ў пекла, бо, па словах самой Інаны, *спадар Гуд-гал-ана, муж маёй старэйшай сястры, святой Элэк-кі-гала, памёр; каб правесці яго пахавальны абрад, яна прапануе шчодры банкет на яго памінках*<sup>32</sup>. Інапа памірае ў пекле, але яе ратуе. Калі даведваецца, што яе муж, Думузід, не выконваў жалобных звычайў па яе смерці, Інапа просіць дэманаў забраць яго ў пекла. Потым, аднак, яна перадумае, і заявіць, што ён будзе праводзіць палову кожнага года ў пекле, а другую палову – побач з ёй, пакуль старэйшая сястра замяняе яго ў іншасвецце: *Ты на палову года і твая сястра – на палову года: калі цябе паклічуць, тады ты застанешся; калі паклічуць тваю сястру, тады цябе адпусцяць*<sup>33</sup>. Штогадовы спуск у пекла і вяртанне на зямлю Думузіда тлумачаць паходжанне пор года.

У старагрэцкай жа міфалогіі пору года звязаны з жаночымі боствамі, а менавіта – з Дэметрай, багіняй зямлі і фертыльнасці, і яе дачкой Персефонай, якую выкраў Аід, каб пабрацца з ёй шлюбам. У выніку Персефона праводзіць палову года з мужам у пекле (чым тлумачыцца распад расліннасці і прыроды ў халодныя пору), а другую палову – разам з маці: вяртанне Персефоны спрыяе пачатку вясны.

<sup>30</sup> Мы пераймаем вызначэнне паняцця “мітэмы” з выдання Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, Buenos Aires: Eudeba 1977, с. 19.

<sup>31</sup> Захоўваем імёны паводле англамоўнай версіі шумерскіх тэкстаў, сабраных у *The Electronic Corpus of Sumerian Literature*: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk> [доступ 08.03.2020].

<sup>32</sup> Тамсама.

<sup>33</sup> Тамсама.



Натуралістычныя паданні, такім чынам, характарызуе наратыўная структура, якая будзеца на аснове месца, дзе развіваюцца сюжэты, асабліва з пункту гледжання прыродных цыклаў. Гэтым часавым і прасторавым элементам надаецца і сімвалічная, і сюжэтная вага. Мастацкая літаратура эпохі рамантызму, як мы пераканаліся, пераймае гэтыя сюжэты і сімвалы, і аўтары розных рамантычных школ (у тым ліку – іспанскай і беларускай школ) ствараюць на іх аснове ўласныя мастацкія сістэмы.

## L I T E R A T U R A

- Antología de leyendas de la literatura universal*. En dos tomos. Estudio preliminar, selección y notas: Vicente García de Diego, Barcelona: Labor, 1958.
- Barszczewski Jan, *Szlacheic Zawalnia, czyli Białoruś w fantastycznych opowiadaniach*. Komp. Miłkałaj Chaustowicz, Warszawa: Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
- Bécquer Gustavo Adolfo, *Leyendas*, Madrid: Austral, 2010.
- Castro Rosalía de. Cantares Gallegos. [online]: [http://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores.actividades.L.G/Rosalia/ROSALIA%20PARA\\_SEMPRE/2\\_CANTARES\\_GALLEGOS/CANTARES\\_GALLEGOS.pdf](http://centros.edu.xunta.es/ceipcampolongo/Archivos/ENL/Escritores.actividades.L.G/Rosalia/ROSALIA%20PARA_SEMPRE/2_CANTARES_GALLEGOS/CANTARES_GALLEGOS.pdf) [доступ 08.03.2020].
- Chaustowicz Miłkałaj, *Mastacki mietad Jana Barszczeuskaha*, Minsk: BDU, 2003 [Хаўстовіч Мікалай, *Мастацкі метад Яна Баршчэўскага*, Мінск: БДУ, 2003].
- Frazer James, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, 1922. [online]: [https://en.wikisource.org/wiki/The\\_Golden\\_Bough](https://en.wikisource.org/wiki/The_Golden_Bough) [доступ 08.03.2020].
- Greenwood Susan, *The Wild Hunt: A Mythological Language of Magic*, [in:] Handbook of Contemporary Paganism. Ed. Murphy Pizza and James R. Lewis. Leiden: Brill, 2009, pp. 195–222.
- Karatkiewicz Uładzimir, *Dzikaje palawańnie karala Staha*, Minsk: Mastackaja literatura, 1995 [Караткевіч Уладзімір, *Дзікае паляванне караля Стаха*, Мінск: Мастацкая літаратура 1995].
- Kupała Janka, *Na Kupalle* [online]: [http://knihi.com/Janka\\_Kupała/Na\\_Kupalle.html](http://knihi.com/Janka_Kupała/Na_Kupalle.html) [доступ 08.03.2020].
- Lecouteux Claude, *Chasses fantastiques et cohortes de la nuit au Moyen Age*, Paris: Imago, 1999
- Lévi-Strauss Claude, *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba, 1977.
- Martos García, Aitana y Ana Bravo Gaviro, *The Hydromythology and the Legend from Natural Events*, “CTS: Revista iberoamericana de ciencia, tecnología y sociedad” 12.35, 2017, pp. 189–199.

- Moutinho Ribeiro, Lucia Maria, *Almeida Garrett: a poesia e autobiografia*, “Scripta” 3.5, 1999, pp. 108–114.
- Nienadawiec Alaksiej, *Narysy bielaruskaj mifalohii*, Bielaruskaja nauka, 2013 [Ненадавец Аляксей, *Нарысы беларускай мифалогіі*, Мінск: Беларуская навука, 2013].
- Pinczuk Janina, *Horad mroj*, Minsk: Halijafy, 2016 [Пінчук Яніна, *Горад мрой*, Мінск: Галіяфы, 2016].
- Rodger Gillian, *Eichendorff’s Conception of the Supernatural World of the Ballad*, “German Life and Letters”. Volume 13, Issue 3, April 1960.
- The Electronic Corpus of Sumerian Literature: <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk> [доступ 08.03.2020].
- The Witcher 3: Wild Hunt. Version 1.31, Warszawa: CD Projekt, 2016 (2015).
- Tolstoj Nikita i Swietlana Tolstaja: Slawianskaja etnolingwistika: Voprosy teorii. Moskwa: Rossijskaja Akademija Nauk, 2013 [Толстой Никита и Светлана Толстая, *Славянская этнолингвистика: Вопросы теории*. Москва: Российская Академия Наук, 2013].
- Van der Laan, James, *Seeking Meaning for Goethe’s Faust*, London: Continuum, 2007.
- Vega Rodríguez, Pilar María, *Todas las hadas tienen su lago: Geografía fantástica de la leyenda literaria en el Romanticismo español*, Belphégor, 2009. [online]: [http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47776/08\\_02\\_rodriguez\\_tienen\\_es\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47776/08_02_rodriguez_tienen_es_cont.pdf?sequence=1) [Consultado el 07.01.2019].
- Zipes Jack, *The Enchanted Forest of the Brothers Grimm: New Modes of Approaching the Grimms’ Fairy Tales*, “The Germanic Review: Literature, Culture, Theory” 62.2, 1987, pp. 66–74.

## Р Э З Ю М Э

### АД МІФУ ДА ЛІТАРАТУРЫ: СЮЖЭТЫ НАТУРАЛІСТЫЧНЫХ ПАДАННЯЎ У РАМАНТЫЧНАЙ ПРОЗЕ ІСПАНІІ І БЕЛАРУСІ

У артыкуле даследуецца перайманне матываў і фармальных асаблівасцей народных натуралістычных паданняў у прозе рамантычных пісьменнікаў еўрапейскай перыферыі, а канкрэтна на аснове прыкладаў з прозы іспанскага літаратара Густава Адольфа Бэкера і беларускага пісьменніка Яна Баршчэўскага. Дзеля гэтага вызначаюцца адрозненні і падабенствы розных формаў народнай прозы (казкі, байкі, падання), даследуецца ўплыў падання на рамантычную прозу і прычыны яго перавагі ў гэтым жанры. На аснове гэтых прынцыпаў аналізуюцца канкрэтныя прыклады часавых і прасторавых элементаў нарацыі (хранатопу) ў мифалогіі і народнай літаратуры, а таксама галоўныя рысы пераймання дадзеных элементаў рамантычнымі пісьменнікамі. Такім чынам, у артыкуле раскрываецца роля натуралістычных паданняў

у фармаванні мастацкіх сістэм літаратараў эпохі рамантызму, што адкрывае новыя перспектывы для еўрапейскай кампаратывістыкі і гісторыі літаратуры.

**Ключавыя словы:** натуралістычныя паданні, сімвалізм, рамантызм, фальклор, проза, Ян Баршчэўскі, Густава Адольфа Бэкер.

## STRESZCZENIE

### OD MITU DO LITERATURY: MOTYWY PODAŃ NATURALISTYCZNYCH W HISZPAŃSKIEJ I BIAŁORUSKIEJ PROZIE ROMANTYCZNEJ

W artykule omówiono zastosowanie wątków i form popularnych podań naturalistycznych w prozie romantycznej pisarzy z europejskich peryferii, zwłaszcza w utworach hiszpańskiego prozaika Gustavo Adolfo Bécquer'a i białoruskiego pisarza Jana Barszczewskiego. Wskazano różnice i podobieństwa między takimi formami prozy popularnej jak bajka, legenda, baśń, zbadano wpływ legend na prozę romantyczną i przyczyny jego dominacji w omawianym gatunku. Przeanalizowano także elementy czasu i przestrzeni w narracji mitologicznej i ludowej oraz podstawowe cechy ich zastosowania przez twórców romantycznych. W artykule wskazano na rolę legend w literaturze romantycznej, co otwiera nowe perspektywy w europejskich studiach porównawczych.

**Słowa kluczowe:** legendy naturalistyczne, symbolizm, romantyzm, folklor, proza, Jan Barszczewski, Gustavo Adolfo Bécquer.

## SUMMARY

### FROM MYTH TO LITERATURE: MOTIFS OF NATURALISTIC LEGENDS IN SPANISH AND BELARUSIAN ROMANTIC PROSE

In the article we investigate the usage of both motifs and formal particularities of popular naturalistic legends in the prose of romantic writers from European periphery, especially in books written by Spanish prose writer Gustavo Adolfo Bécquer and Belarusian prose writer Jan Barščeŭski. We determine similarities and differences between various forms of popular prose (fairy tales, fables and legends) and investigate the influence of legends on the prose of the romantic period and the reasons for its dominance in the given genre. Based on these principles, we analyze specific examples of time and space elements of the narration in mythology and folklore, as well as the main features of the usage of the aforementioned elements by romantic writers. The article therefore uncovers the role of naturalistic legends in the formation of the literary systems of romantic period, which opens new perspectives for European comparative and literary studies.

**Key words:** naturalistic legends, symbolism, romanticism, folklore, prose, Jan Barščeŭski, Gustavo Adolfo Bécquer.



*Halina Tyczko*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.04

*Białoruski Uniwersytet Państwowy  
Mińsk*<https://orcid.org/0000-0002-9379-924X>

**Паэма Янкі Купалы «Сон на кургане»  
ў кантэксце еўрапейскай рамантычнай традыцыі**

Сімволіка-алегарычная паэма Янкі Купалы «Сон на кургане», як і большасць твораў сусветнай літаратуры канца XIX – пачатку XX стагоддзяў, мае сінкрэтычны характар. Прыступаючы ў 1910 годзе да яе напісання, паэт меў даволі шырокую абазнанасць як у эстэтычна-філасофскіх пошуках класічнай рамантычнай драмы (творы А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, Дж. Байрана і інш.), так і драмы новага часу – «новай драмы» (творы С. Пшыбышэўскага, С. Выспянскага і інш.), пра што ён неаднойчы згадвае ў аўтабіяграфічных нататках<sup>1</sup>. Праблемы, з якімі сутыкнуўся Янка Купала, ажыццяўляючы сваю задуму, тлумачыліся ў многім тагачаснай гістарычнай і літаратурнай рэальнасцю. Гістарыясофія Купалы, як і гістарыясофія яго ўлюбёных паэтаў-рамантыкаў, свой інтэлектуальны дынамізм чэрпала з рэвалюцыі. Праніклівы розум мастака, адоранага незвычайнай інтуіцыяй, бачыў, з аднаго боку, няўхільнасць рэвалюцыйнай змены грамадскага ладу, а з другога – катастрофізм, які яна прыносіць з сабой не толькі ў матэрыяльным, але найперш у маральным плане. Яскравым прыкладам гэтага для Купалы сталі падзеі рускай рэвалюцыі 1905 года, якую ён шчыра вітаў, бо яна несла для беларускага народа надзею. Але

---

<sup>1</sup> Янка Купала, *Збор твораў: У 7 т.* / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., Мінск: Навука і тэхніка, 1972–1976, т. 7: *Пераклады п'ес. Публіцыстыка. Письмы. Летапіс жыцця і творчасці*, 1976, 695 с.

паэт ведаў і пра цяжкі, крывавы досвед беларускага змагання за незалежнасць (рух філаматаў і філарэтаў, паўстанні 1831, 1863 гадоў), які быў увасоблены ў знакамітых творах польскіх пісьменнікаў, найчасцей прадстаўнікоў рэгіянальнага беларускага накірунку ў польскай літаратуры.

Складанасць сітуацыі, у якой апынуўся Янка Купала, задумаўшы твор пра гістарычныя дзеі і лёс свайго народа і краю, выяўлялася ў двух, цесна паяднаных паміж сабой, планах. Гэта адсутнасць дакладна вызначаных светапоглядна-філасофскіх каранёў ідэі беларускай дзяржаўнасці, якая на працягу апошніх двух стагоддзяў існавала як непадзельная частка агульнапольскай нацыянальнай ідэі. А з другога боку, – наяўнасць велізарнага эстэтычна-мастацкага вопыту асэнсавання гістарычных шляхоў роднага краю, што выяўляўся ў польскамоўнай абалонцы, але які ў аднолькавай ступені належаў усім народам былой вялікай літоўска-польскай дзяржавы: палякам, беларусам (ліцвінам), украінцам, літоўцам.

Перад паэтам паўстала задача з велізарнай гістарычна і эстэтычна з'яднанай спадчыны гэтых народаў, выбраць элементы, якія найбольш дапасоўваліся б да гісторыі Беларусі новага часу і да той сітуацыі, у якой апынуўся родны край на пачатку XX стагоддзя. Ні палітычная гісторыя тагачаснай Беларусі, ні гісторыя яе новай літаратуры не давалі маладому паэту гатовых вызначаных форм. Драматычную паэму жыцця і лёсу Беларусі ён вымушаны быў ствараць САМ і нанова, хоць і абашпіраючыся на той досвед, які быў нажыты беларускім грамадствам раней, але які ў выніку нявызначанай нацыянальнай прыналежнасці, аказаўся незапатрабаваным. Гэты момант Купала падкрэслівае ў першай песні Сама – галоўнага героя паэмы «Сон на кургане»:

Ходзім, блудзім, снуём без прыстанішча,  
Адпраўляем старыя малітвы  
На забытым самымі курганішчы,  
Дзе спяць сведкі нявыйграных бітваў.

Адно ветрам асіны хістаюцца,  
Дзе сном слава заснула нязваным,  
Ды круччо на пажыву злятаюцца  
Судзіць суд над жыццём закаваным<sup>2</sup>.

Апошняя фраза ўяўляе сабой алюзію на існаванне пастаяннай пагрозы з боку расійскіх шавіністаў і польскіх нацыянал-рэакцыянераў,

<sup>2</sup> Янка Купала, *Паэмы. Драматычныя творы*. Уклад. А. А. Сляпцовай, Мінск 1989, с. 219. Далей старонкі з гэтага выдання падаюцца непасрэдна ў тэксце.

што не маглі змірыцца з думкай аб самім існаванні беларускай ідэі. Характэрнаю рысай паэмы «Сон на кургане» з’яўляецца тое, што тут прадстаўлены два светы: рэальны і містычны – створаны на аснове арганічнага паяднання элементаў народнай міфалогіі і культуры з уяўленнямі і сімваламі, запазычанымі з сусветнай мастацкай практыкі. Купалаўская паэма паводле сваёй будовы адпавядае прыцыпам драмы «адкрытай формы», якая карыстаецца тэхнікай зменных пунктаў бачання, фрагментарнымі сцэнамі, створанымі на аснове асацыяцый, якім часта не хапае выразнай прычынна-выніковай сувязі<sup>3</sup>. Твор складаецца з чатырох сцэн, якія аб’яднаны паміж сабой толькі постацю галоўнага героя, дзеянне ў гэтых частках і ў прасторы, і ў часе – цалкам адвольнае, у значнай меры хаатычнае. Яно ў аднолькавай ступені можа суадносіцца як з мінулым, так і з будучым жыццём героя.

Першы (I) абраз пад назвай «У пушчы» ўтрымлівае ў сабе некалькі фрагментарных карцін і зменных эскізна-пазначаных пунктаў бачання свету і рэчаіснасці. На пачатку – гэта містычны надпрыродны свет русалак, іх успрыняцце свету жывых, а ў тым ліку і Сама. *І не наш, і нічый, – Так сабе чалавек, –* робяць яны, бадай, самую дакладную характарыстыку героя, пазначаючы ягонае выключнае прамежкавае становішча ў рэальным жыцці, ягоную «нічыйнасць» – рамантычную непрыналежнасць да свету шэрай зямной будзённасці і ў той жа час да астральнага метафізічнага свету.

Потым ідзе фрагмент, які прадстаўляе галоўнага героя і яго ўласны пункт бачання – ўспрыняцце свету і самога сябе ў гэтым свеце. У гэтым абразе ў асноўных рысах вызначаецца канфлікт, характэрны для драмы «адкрытай формы», а менавіта тое, што супраціўнікам героя з’яўляецца не нейкая адна постаць, але свет у цэласнасці ўсіх сваіх паасобных з’яў.

Не слеп я, здаецца,  
Здаецца, не п’ян, –  
Зноў гэтае месца,  
Той самы курган. (...)

Ці кінуў хто ўрокі  
У кожны тут кут,  
Ці ведзьмы ўнарокі  
Мяне водзяць тут [204]

<sup>3</sup> Гл.: Y. Klotz, *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.

Асабліва выразна супроцьстаянне героя і цэлага свету ва ўсёй сукупнасці ягоных праяў выяўляецца ў другім (II) абразе «На замчышчы». Сцэна пошуку Самам скарбу збудавана на аснове больш і менш аддаленых асацыяцый і сімвалаў, якія то паддаюцца, то супраціўляюцца прычынна-выніковаму вытлумачэнню. Зменная рэчаіснасць выяўляецца тут праз успрыняцце Сама, Чорнага, Відмаў і таварышаў Відмаў.

Чорнага даследчыкі цалкам слухна суадносяць з духам цемры шатанам. Як вядома, у перакладзе з грэчаскай мовы: Merphistophiles – той, хто не любіць святла (дух цемры). Чорны і разам з ім цэлы комплекс разнародных паводле свайго паходжання і свайго прызначэння сацыяльных, гістарычных і палітычных з’яў супрацьпастаўляюцца ў гэтым абразе Саму. Сутнасць гэтых з’яў добра вытлумачана М. Арочкам<sup>4</sup>, а таксама ў свой час М. Гарэцкім<sup>5</sup>. Аднак П. Васючэнка мяркуе, што перакладаць змест паэмы на мову сацыяльных гістарычных выкладаў можна толькі ў тым выпадку, калі не канкрэтызаваць паказанае Купалам сацыяльнае ліха, а падаваць яго абагульняючым экспрэсіўным словам «цямнота». Даследчыка трывожыць алагічнасць паводзінаў Таварышаў відмаў, якія дапамагаюць відмам зацягваць пяццю на сваёй шыі, і ён тлумачыць гэта шляхам *двух ключавых паняццяў сімвалічнага шэрагу*<sup>6</sup>. *Першае паняцце – ліха – сыходзіць ад Чорнага ды падпарадкоўвае сабе відочныя сферы жыцця. Другое, паняцце – цемра, цямнота – тое ж ліха, але ўжо выпрамененае «знутры», з пячорнай свядомасці «таварышаў», якая для нас таксама загадкаю* [69].

Аднак, выглядае, што *пячорная свядомасць Таварышаў відмаў* у пэўнай ступені ўласціва і галоўнаму герою, які паводле вызначэння гэтага ж даследчыка *не атам чалавечай масы, а чалавечая адзінка, індывід* [71]. Паводле купалаўскага тэксту Таварышы відмаў у аднолькавай ступені з’яўляюцца і таварышамі Сама. Яны па прыродзе сваёй дваістыя і амбівалентныя, як і Сам, які, пагарджаючы людзьмі, тым не менш чакае іхняга прызнання. *Вось таварыш для хаўруса, / Каб не брала больш пакуса*, – кажа 1-е відма, садзячы Таварыша да Сама [225] Падобная сітуацыя адбываецца і з Таварышам 2-га і з Таварышам

<sup>4</sup> М.М. Арочка, *Беларуская савецкая паэма*, Мінск 1979, с. 34–37.

<sup>5</sup> Максім Гарэцкі, *Гісторыя беларускай літаратуры*, Мінск 1992, с. 330.

<sup>6</sup> П. Васючэнка, *Драматургічная спадчына Янкі Купалы. Вопыт сучаснага працывання*, Мінск 1994, с. 69. Далей старонкі з гэтага выдання падаюцца непасрэдна ў тэксце.



3-га відма, якія паводле злоснай іроніі відмаў, павінны стаць *Саму падмогай у працы* [226]. Таварышы відмаў, падобна, як і Сам, выступаюць тут як няшчасныя ахвяры самога Чорнага і яго памагатых.

Накіды да твора сведчаць, што на пачатку Купала меркаваў адлюстраваць два лагеры: добра і зла, супрацьпастаўленыя ў выглядзе Чорнага і «светлых» герояў – Світавіда і Славіра. Але падчас працы над творам склалася іншая канцэпцыя. Складаная, абумоўленая не толькі эстэтычнымі, але і часавымі, і геаграфічнымі асаблівасцямі, эвалюцыя рамантычнага героя адбілася ў духоўным вобліку – Сама. З аднаго боку, ён, як Густаў-Конрад з міцкевічаўскіх «Дзядоў», горка расчараваны індывідуаліст, які бачыць у людзях толькі негатыўныя рысы: *Людзі!.. Што людзі? Ці ёсць дзе між іх / Годны адзін хоць у людзі...* [216]

У сваім крытычным непрыманні той жыццёвай сітуацыі, у якой ён знаходзіцца, Сам гатовы кінуць выклік самому Богу, папракаючы Яго ў незахаванні законаў справядлівасці і праўды на зямлі: *К богу звярнуўся – маўчыць нема бог, / Сцелючы ў пекле прылаўкі* [216].

Здавалася б, у гэтым выпадку супярэчыць нармальнай логіцы ўпартае жаданне Сама здабыць скарб толькі дзеля таго, што: *Ласкай павее тады ад людзей, / Неба і цэлага свету* [217].

Але так выглядае, калі зыходзіць з логікі паводзінаў рамантычнага героя тыпу Фаўста, Манфрэда ці Конрада, кожны з якіх, крытычна ставячыся да натоўпу, тым не менш жадае ашчаслівіць гэты натоўп, беручы на сябе функцыі не толькі найвышэйшага суддзі, але і функцыі стваральніка і рэарганізатара жыцця, ставячы сабе задачу суперніцтва з Найвышэйшым Творцам. Купалаўскі ж Сам – герой іншага кшталту, ён не богабарацьбіт, ён толькі часцінка той самай недасканалай чалавечай масы, якой захацелася «людзьмі звацца» – стаць нацыяй, вярнуць свой «скарб» – г. зн. усе прыналежныя атрыбуты нацыянальна-дзяржаўнай незалежнасці. Пасіўнасць і маральная недасканаласць супляменнікаў адштурхоўваюць і раздражняюць героя, але без гэтых «пагарджаных век», «глухіх і сляпых» не існуе і яго. Таму так важна для Сама здабыць «скарб», які не толькі верне парушаную гармонію ўзаемаадносін чалавека і грамадства, але і гармонію этнічна-родавых нацыянальных стасункаў.

Паводле прыныпаў драмы «адкрытай формы» збудаваныя і наступныя – III («На пажарышчы») і IV («У шынкаўні») – абразы купалаўскай драматычнай паэмы. Характэрна, што ўсе яны (за выключэннем першага) самым непасрэдным чынам звязаны з матывам сну, які часта прысутнічае ў творчасці Янкі Купалы («Адвечная пес-

ня» (1908), «Што ты спіш?...» (1906), «Гам» (1906), «Над сваёй Айчызнай» (1906), «Пойдзем...» (1906), «Сон» (1907), «Забытая карчма» (1907), «А ты, браце, спі!» (1905–1907), «Люлі, люлі, мужычок!» (1905–1907), «Беларушчына» (1908), «Гэй, капайце, далакопы...» (1910) і інш.

Як вядома, сімволіка сну мае вельмі глыбокія карэнні ў сусветнай літаратурнай традыцыі, але асаблівае значэнне яна набывае ў рамантычнай метафізічнай драме А. Міцкевіча, Ю. Славацкага, З. Красінскага і іншых пісьменнікаў, мастацкі вопыт якіх Янка Купала творча засвойваў.

У аснове народных вераванняў ляжыць ідэя, што жыццёвая дарога чалавека з'яўляецца перш за ўсё шляхам яго маральнага ўдасканалвання дзеля гарманічнага існавання ў свеце вышэйшым – надпрыродным. Сон, які паводле народных уяўленняў, нагадвае сабой смерць, – гэта падарожжа ў вышэйшы надпрыродны свет. Падчас сну чалавек можа пазнаць сваю будучыню, свой лёс і тыя невядомыя прасторы надзямноў рэальнасці, якія недаступныя для яго падчас чування. З гэтымі ўяўленнямі супадае і міцкевічаўскае разуменне сну, якое ён выказваў падчас адной са сваіх размоў з А. Ходзькам. Паэзія сну для Міцкевіча была паэзіяй інтуіцыі, што ўзносіла праўду сэрца над праўдай розуму і рабілася найвышэйшай ступенню пазнання ўнутранай праўды чалавека<sup>7</sup>.

Сваю мастацкую вобразнасць Янка Купала, як і А. Міцкевіч, чэрпаў не толькі з народных фальклорных уяўленняў і вераванняў, але і з літаратурных крыніц. Найбольш яскрава і выразна гэта адлюстроўваецца ў сне Сама. Сон гэты пачынаецца на кургане, навеяны істотамі надпрыроднага свету – русалкамі, і застаецца няскончаным з заканчэннем драмы. Прынамсі, сам аўтар нідзе не пазначае момант абуджэння героя. Праўда, некаторыя даследчыкі схільныя лічыць гэтым момантам вяртанне Сама ў вёску на пажарышча<sup>8</sup> альбо *азарэнне Сама ў фінале апошняга абраза* [П. Васючэнка, с. 83]. Аднак і першае, і другое меркаванне маюць на ўвазе перш за ўсё не фізічнае, а духоўнае абуджэнне героя, яго, так бы мовіць, духоўнае празарэнне, светапоглядную эвалюцыю. Варта, аднак, прыгледзецца, наколькі гэтыя гіпотэзы адпавядаюць аўтарскай задуме і яе ўвасабленню ў мастацкім тэксце.

<sup>7</sup> А. Mickiewicz, *Dziela wszystkie. Wydanie sejmowe*, t. XVI. *Rozmowy z Adamem Mickiewiczem*, zebrał i opracował T. Pigoń, Warszawa 1955, s. 232.

<sup>8</sup> Гл.: Янка Купала, *Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1986, с. 569.

Калі пайсці ўслед за сцверджаннем Юнга, які лічыць, што вобразы ўсіх сноў аднае ночы адносяцца да адной і той жа праблемы з жыцця таго, хто іх сніць, то галоўным пытаннем для Сама і да засынання і падчас сну з'яўляецца пошук дарогі дадому, што падкрэсліваецца Купалам неаднойчы. Сімваліка вобраза *дом* – празрыстая і адназначная: дом – гэта Айчына, Бацькаўшчына. Менавіта з думкай пра дом, з упэўненасцю, што ён, нягледзячы на ніякія перашкоды, вернецца да яго, Сам засынае на замчышчы. У сне вобраз дому вышасняецца вобразам скарбу. Звесткі пра гэты скарб дайшлі да Сама ад продкаў (*Дзед мой нябожчык, калі ўмірай, // Так гаварыў мне і тату...* [214]. Герой цвёрда перакананы, што існуе не толькі магчымасць, але і неабходнасць здабыць скарб у адпаведную пару. Сам упэўнены, што акурат для яго настаў такі час, бо так, як ён жыў раней, далей жыць нельга.

Паказальны ў гэтым плане ўнутраны маналог Сама на замчышчы, у якім ён спрабуе растлумачыць прычыны, што змусілі яго ўзяцца за пошукі скарбу:

Дома ўжо нельга мне далей так жыць, –  
 Дом мой магілай халоднай;  
 Каменем поле сцюдзёным ляжыць,  
 Плёны змёў вецер халодны.

Марна пад кроквай ржавее каса,  
 Недзе ўчапіці нарога... [216]

П. Васючэнка сцвярджае, што *Сам* – з *абуджаных*. *Прачнуўся і ўбачыў вакол сябе суцэльныя пакуты, крыўды, прыніжанасць, несправядлівасць*. Звяртаючы ўвагу на метафарычнасць мовы героя, даследчык зазначае, што *хіба гэтыя дзве рэчы – каса ды нарог – нагадваюць пра тое, што Сам – вясковец, з тых жа гаротнікаў, што й ягоны папярэднік Мужык з «Адвечнай песні* [64]. Што ж, і сапраўды, і сон Сама, і ягоныя паводзіны, і ягоны маналогі ў гэтым сне цалкам метафарычныя. Гэта значыць, што ўсе паняцці і вобразы тут маюць іншы сэнс, падвойнае значэнне, уласцівае сімвалізму, сувязі з якім купалаўскай драмы сёння не адмаўляе большасць даследчыкаў<sup>9</sup>. З гэтага прычыны «каса» і «нарог», відаць, спатрэбіліся Купалу не дзе-

<sup>9</sup> Гл.: І. Э. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, Мінск 1989; П. Васючэнка, *Славянскі сімвалізм: нацыянальна-адметнае і агульнае* / Даклад на XII Міжнародным з'ездзе славістаў; *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т., т. 1: 1901–1920*, рэд. І. Я. Навуменка, В. А. Каваленка, Нац. акад. навук Беларусі, Ін-т літ., Мінск 1999.

ля таго, каб падкрэсліць сялянскае паходжанне героя, якое, зрэшты, у дадзеным выпадку не мае істотнага значэння, а зусім у іншых мэтах.

Сімволіка паняццяў «нарог» і «каса» – празрыстая і надзвычай папулярная ў польскай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзяў, у тым ліку і ў рэгіянальнай літаратуры беларускіх земляў. «Нарог» – як сімвал не толькі сялянскай працы і чалавечай годнасці, але і сімвал самога сялянства – асноўнай кансалідуючай і вызначальнай сілы нацыі, асаблівае значэнне набывае пасля першай сусветнай вайны, у час, калі Польшча паўставала з векавой няволі. Найбольш выразна гэтая нота, уключна з тэмай «касы» – сімвала збройнага змагання за нацыянальную незалежнасць – гучыць у ідэйных дыскусіях тэарэтыкаў «Маладой Польшчы», а таксама ў знакамітым «Вяселлі» С. Выспанскага.

З новай моцай тэма «нарога» (сялянства) – як вызначальнай палітычнай сілы, што ўратае Айчыну, узнікае ў жыцці народаў былой Рэчы Паспалітай напрыканцы XIX стагоддзя. Гэтаму спрыялі ў значнай ступені этнаграфічныя даследаванні З. Далэнгі-Хадакоўскага, які на іх аснове ў працы «O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem» («Пра славянства ў дахрысціянскі перыяд», 1818) стварыў тэорыю пра дзве культуры славянскага свету: першасную паганскую і чужую ёй па духу культуру Хрысціянства, якая, перамогшы аўтэнтычна-славянскую-паганскую, паспрыяла гістарычнаму паняволенню народаў былой Рэчы Паспалітай.

Водгук гэтай тэорыі прачытваецца ў польскай літаратуры ў драмах С. Выспанскага, у беларускай – у творчасці В. Ластоўскага («Прывід» (1910) «Лабірынты» (1923), спадчыне І. Канчэўскага.

Яшчэ больш вядомай і трывала замацаванай як у мастацкай літаратуры, так і ў народнай свядомасці з'яўляецца знакамітая каса – зброя касцюшкаўскіх касінераў, змагароў за незалежнасць роднага краю. Памяць пра подзвіг касінераў ў 1794 годзе захавалася ў польскім, беларускім і ўкраінскім грамадстве да сённяшняга дня. Яна ўвасобілася ў выдатных творах польскамоўнай мастацкай літаратуры (У. Сыракомля, С. Выспанскі), а таксама ў ананімных народных гутарках і песнях XVIII–XIX стст. («Песня беларускіх жаўнераў 1794 года», напрыклад)<sup>10</sup>. І нават, калі мець на ўвазе сучасную беларускую літаратуру, актыўна выкарыстоўваецца і зараз з мэтай абуджэння патрыятычных настрояў у грамадстве (творы А. Каско, С. Сокалава-Воюша).

<sup>10</sup> Гл.: *Анталогія беларускай паэзіі: У 3 т.*, Мінск 1993–1995, т. 1, уклад. А. Мальдзіс і інш.; Рэд. і аўтар прадм. Н. Гілевіч, Мінск 1993, с. 133–134.

Пра тое, што купалаўская «каса» з «Сну на кургане» непасрэдным чынам суадносіцца з сімволікай збройнага змагання за незалежнасць, ускосна сведчаць і многія іншыя творы Купалы, і ў прыватнасці знакамiты верш 1921 года «На смерць Сцяпана Булата», дзе гэтая роля касы адлюстравана ў прамым значэнні: *Як сіроты забытымі / Цэн з касой вісяць у пуні, / Хто ж на ворага іх здыме?*<sup>11</sup> – горка смуткуе аўтар з нагоды заўчаснай смерці барацьбіта за народную долю.

У такім выпадку скаргу Сама аб тым, што *марна пад кроквай ржавее каса, Недзе ўчачіці нарага...*, трэба разумець як шкадаванне, што адсутнічаюць варункі збройнай барацьбы за нацыянальнае вызваленне.

Аналізуючы вобраз Сама, даследчыкі падкрэсліваюць больш развітую, у параўнанні з Мужыком з «Адвечнае песні», самасвядомасць героя і называюць яго *моцнай асобай, якая самастойна вырашыла шуканца шчасця – не для сябе асабіста, а для ўсіх абяздоленых*<sup>12</sup>. Але ўсё ж, думаецца, няма падстаў рабіць Сама правадыром сялянскае масы і выключнай адзінкай, якая ставіць сабе на мэце перамяніць свет. Сам, таксама як і Мужык, – абагулены вобраз беларуса пачатку ХХ стагоддзя, які не толькі ўсвядоміў сваю няшчасную долю, але ў адрозненне ад Мужыка пачаў задумвацца над тым, як яе змяніць да лепшага, захацеў «чалавекам звацца». Нездарма ж і першая (на замчышчы) і другая (у шынкаўні) песні Сама спяваюцца ім не ад уласнага імя, а ад імя масы, народа. Першая песня Сама адлюстроўвае крызісныя настроі беларускага грамадства, яго перакананне, што далей так жыць нельга.

Тут гучыць усё тая ж спрадвечная жалёба-стогн на беспрасветнае становішча беларуса ў свеце, але разам з тым чуваць і нотка раздражнення (*адпраўляем старыя малітвы*) гэтай спаконвечнай скаргай на лёс. Ёсць таксама згадка пра больш слаўныя мінулыя часы (*забытае самымі курганішча*), якія павінны стаць пэўным урокам для будучыні. Але пакуль што і для Сама, і для іншых яго суродзічаў перспектывы змяніць грамадска-палітычную сітуацыю – вельмі цьмяныя і ілюзорныя. Яны выглядаюць бессэнсоўнымі, як і ранейшыя скаргі на цяжкі лёс і горкую долю. Бо на што ж спадзяецца Сам (і ,значыць, тое беларускае грамадства, настроі якога ён выяўляе), чаго ён чакае і хоча, які

<sup>11</sup> Янка Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., т. 4. Вершы, пераклады 1915–1929, Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., Мінск 1995, с. 101.

<sup>12</sup> І.Э. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, с. 81.

шлях вызвалення з няволі бачыць? А ўсё той жа рамантычна-ілюзорны, які ўкладваецца ў паняцце *старых малітваў* і звязваецца з прыходам выключнай адзінкі – *падарожнага*, што прынясе *добрыя весткі* і *ласкавыя рады, свечы*, які ўліе сілы *аслабеўшай старонцы*.

Тут Янка Купала вельмі дакладна адлюстравваў згубную для новага часу спадчыну мінулых рамантычных часоў і вялікіх рамантычных прарокаў, карэнні і вытокі якой ішлі з часоў агульнай беларуска-польскай дзяржаўнасці. Канцэпцыя выключна спрыяльнай сітуацыі, усенароднае чаканне нейкага прарока, геніяльнай постаці, здольнай арганізаваць народную масу і павесці яе на барацьбу за нацыянальную свабоду, была папулярнай на пачатку ХХ стагоддзя і ў польскім, і ў украінскім грамадстве. Яшчэ больш яўна гэтыя марныя надзеі бытавалі ў беларускім грамадстве, што ў немалой ступені было абумоўлена гістарычнымі фактарамі. Славуты аўтар і прапагандыст гэтай канцэпцыі Адам Міцкевіч не толькі паходзіў з гэтых тэрыторый, але ў сваёй асобе яшчэ і выяўляў той спецыфічны тып нацыянальнага характару, які гістарычна склаўся на беларускіх землях.

У ролю выключнай адзінкі, гіпатэтычнага Збаўцы Янка Купала ставіць Сама, які адзін (**сам**) без нічыёй дапамогі спрабуе вярнуць агульнанародны страчаны скарб – незалежнасць народа і яго свабоду. Але герою супрацьстаіць, з аднаго боку, Чорны, якога можна лічыць увасабленнем расійскага дэспатызму, у межах усеагульнага сусветнага зла, паколькі яго памагатымі выступаюць сем відмаў, у дзейнасці якіх выразна прачытваецца алюзія на канкрэтныя палітычна-сацыяльныя інстытуты імперскай царскай Расіі. А з другога боку, герою супроцьстаіць і той самы народ (Таварышы відмаў), дзеля каго так стараецца Сам. Нездарма ж Купала неаднойчы вуснамі відмаў іранічна называе няшчасных, змучаных і абяздоленых Таварышаў відмаў, якія з петлямі на шыях пакорліва служаць злу, «таварышамі» Сама.

У купалаўскай драматычнай паэме гэты момант яскрава падкрэсліваецца ў трэцім (ІІІ) абразе «Пажарышча», дзе саўдзельнікамі дэспатычнай сістэмы зла (Таварышамі відмаў) выступаюць не толькі аднавяскоўцы Сама, абвінаваціўшы менавіта яго ў сваіх бедах (пажары), але нават самыя блізкія людзі – бацькі і жонка, якія адмаўляюцца развязаць яго і выпусціць на волю.

У гэтай сцэне Купала паказвае ўсю псіхалагічную неадназначнасць узаемаадносін народа і выключнай асобы, што прэтэндуе на ролю яго духоўнага лідэра. Непаразуменне, якое ўзнікае паміж імі – гэта віна не толькі народа, які не можа ўцяміць сваёй карысці і выбраць правільную лінію паводзін, стаць на бок свайго прарока, а не

на бок сілаў зла. Гэта яшчэ і віна самога лідэра, які, паставіўшы сябе над натоўпам, не лічыць патрэбным тлумачыць гэтаму натоўпу свае дзеянні. Калі Сам не гаворыць праўду ні вяскоўцам, ні бацькам пра свае пошукі скарбу (*Хоць зарэжце – ўсё мне роўна: // На начлезе быў сягоння*), ці можна абвінавачваць іх у тым, што яны не вераць яго апраўданням і тлумачаць яго паводзіны не інакш, як дзеянні, накіраваныя ім на шкоду. Характэрна, што ў гэтай жа сцэне паэт падае выключную паводле псіхалагічнай дакладнасці рэпліку Бацькі Сама: *Наверх праўда выйсць павінна, / Хоць бы мела ўзяць нам сына*.

З гэтага вынікае важная выснова: народ шляхам падману, прыніжэнняў і матэрыяльнай залежнасці можна звесці да становішча Таварышаў відмаў, змусіўшы яго з пятлёй на шыі служыць сваім прыгнятальнікам, але нельга вытравіць з яго душы здаровага зерня сумленнасці і пачуцця справядлівасці.

Трэці абраз купалаўскай драмы называецца «Пажарышча», але цэнтральнае месца займае ў ім тэма вяселля, якая ў творчасці паэта адыгрывае выключную ролю і мае сваю адметную інтэрпрэтацыю, надзвычай важную для разумення патрыятычных памкненняў Купалы. Як вядома, для польскай рамантычнай традыцыі асацыятыўныя ўяўленні пра Польшчу звязваюцца найперш з жанчынай дзеля якой трэба ахвяраваць усім, і якая ляжыць у магіле, чакаючы свайго абуджэння. Гэтая метафарычная сімволіка вобразу Радзімы да пачатку XX стагоддзя перастала адпавядаць новаму пакаленню як этнічных палякаў, так і нашчадкаў тых народаў, якія ў XIX ст. змагаліся за свабоду агульнай Радзімы, называючы яе Польшчай, але настойліва падкрэсліваючы сваю рэгіянальную адметнасць.

Варта сказаць, што асаблівасцю ўсёй нашаніўскай літаратуры, у тым ліку і творчасці Янкі Купалы, была асацыятыўная повязь вобраза жанчыны-маці з вобразам роднай зямлі-Беларусі. Сімволіка гэтага вобраза перажыла ў паэта пэўную эвалюцыю, звязаную як з яго светапогляднымі пошукамі, так і з развіццём палітычных падзей у тагачасным свеце. Узвышаны вобраз маці-Радзімы ствараецца ў паэме «На куццю» (1911), цалкам прасякнутай неапаганскім духам. Тут Беларусь выступае ў вобліку забытай і нябачнай для свету жывых валадаркі адвечнага замчышча *княжны міласцівай*. Яна ў адначасе валодае незямной прыгажосцю і моцай (*з зраніц ... б'е краса... як бліск маланак развуглёных*) і тут жа называецца *збранай стараной, скаванай мучаніцай*, пазбаўленай свайго пасаду.

У пэўнай ступені з гэтага твора бярэ пачатак купалаўская інтэрпрэтацыя біблейскага вобраза Мадонны. Характэрна, што Мадонна

ў яго творчасці падаецца толькі ў адной са сваіх шматлікіх іпастасяў, а менавіта іпастасі валадаркі свету, ды яшчэ – гаспадыні, як, дарэчы, і перакладаецца з італьянскай мовы само слова мадонна, – гаспадыня дому, сям’і, Бацькаўшчыны.

Акурат жанчыне ў сваіх патрыятычных адраджэнскіх памкненнях Купала адводзіць галоўную стваральніцкую ролю. Так, у паэме «Яна і я» (1913) падаецца вобраз Яе, дзе, здаецца, упершыню Купалам вымаўляецца ўслых найгалоўнейшы тэзіс хрысціянства: *Бог ёсць лобой*.

Так мілаванне к шчасцю след адчыне,  
А мілаванне – над царамі цар, –  
І будзеш век маёй ты гаспадыняй,  
А я твой вечна буду гаспадар<sup>13</sup> [95].

Узвышаная купалаўская стылістыка падкрэслівае, што Яна – гаспадыня не толькі канкрэтнага зямнога дому, вясковай хаты з яе ўстойлівым побытам і спрадвечным ладам жыцця, Яна – і тая ж князёўна, валадарка роднага краю, сама Радзіма – Беларусь, *што ланцугамі мусіла шмат лет званіць*, крыўды якой патрабуюць адплаты.

Пэўныя светапоглядныя зрухі ў канцэпцыі адраджэння Бацькаўшчыны праяўляюцца ў вобразах жанчын з дому Зяблікаў («Раскіданае гнездо», 1913). Тут паэт разглядае два мажлівыя паводле хрысціянства шляхі ўратавання роднага краю. Так, Марыля ўвасабляе традыцыйную евангелічную мудрасць і пакорлівасць лёсу – пасіўнае чаканне лепшае долі. Зоська, у адрозненне ад адкрыта бунтарных, непакорлівых Гарыславы і Бандароўны, прапануе іншы шлях – шлях актыўнай хрысціянскай любові і міласэрнасці, шлях даравання крыўд і паяднання з тым, каго называюць ворагам.

Вобраз роднай зямлі ў купалаўскай творчасці арганічна паяднаны і з яшчэ адным хрысціянскім матывам – Маладой, што чакае прыходу жаніха. У хрысціянстве Маладая – гэта сімвал царквы, якая жыве чаканнем другога прыйсця жаніха – Хрыста. У Купалы ж Маладая – гэта Беларусь, а Жаніх – тыя вызвольныя сілы, што прынясуць ёй доўгачаканую незалежнасць, зрабяць яе сапраўднай гаспадыняй свайго лёсу і свайго дому.

Купала, увасобіўшы Беларусь у вобліку евангельскай Маладой, асноўны націск робіць на моманце яе сустрэчы з Жаніхом, якая, па-

<sup>13</sup> Купала Янка, *Поўны збор твораў*: У 9 т., Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., т. 6. *Паэмы, пераклады*, Мінск 1999, с. 95.



водле хрысціянскай прытчы, называецца вяселлем. Упершыню ў сваёй біблейска-сімвалічнай іпастасі з выразнай праекцыяй на лёс Беларусі тэма вяселля якраз і з'яўляецца ў «Сне на кургане». Падобнай інтэрпрэтацыі тэмы радзімы ні ў беларускай, ні ў польскамоўнай адраджэнскай традыцыі яшчэ не было. Існуе адна асаблівасць адлюстравання вяселля ў творах Янкі Купалы – яно амаль заўсёды няскончанае. Яшчэ адна асаблівасць – яго дваістасць, наяўнасць у адным і тым жа творы сапраўднага вяселля і побач іншага гратэска-парадыйнага. Так адбываецца ў драматычнай паэме «Сон на кургане», дзе сапраўднае вяселле, распачаўшыся шчасліва, вяртаецца ў разбуранае стыхій гняздо, а на змену яму прыходзіць другое – фальшыва-парадыйнае – вяселле Вар'яткі і прыдуркаватага Падростка, якія прысвойваюць сабе атрыбуты і сімвалы (вянок, хвастач) сапраўдных маладых і сапраўднага вяселля. (Праз два гады, у 1913 годзе, у камедыі «Паўлінка» Купала зноў вернецца да тэмы двух вяселляў).

А зараз звернемся да рэальных падзей таго часу. Для станаўлення беларускага нацыянальнага руху, гэтак жа як і нацыянальных рухаў іншых паняволеных народаў Расіі, руская рэвалюцыя 1905 года мела агромністае значэнне. У выніку яе царскі ўрад мусіў пайсці на ўступкі ў сацыяльнай, культурнай і асветнай галінах. 30 ліпеня 1905 года быў абвешчаны маніфест аб рэлігійнай вольнасці і грамадзянскіх свабодах, з якога, паводле меркавання навукоўцаў, *беларусы найбольш скарысталі*<sup>14</sup>. Маецца на ўвазе і легальны беларускі друк, і актывізацыя дзейнасці грамадскіх рухаў і палітычных партый, што пачалі адкрыта ставіць пытанне пра нацыянальнае самавызначэнне Беларусі. Так, другі з'езд Беларускай Сацыялістычнай Грамады ўжо на пачатку 1906 года пастанавіў, што Беларусь павінна быць аўтаномнай рэспублікай. Усё гэта давала падставы спадзявацца, што Бацькаўшчына ўрэшце зможа вызваліцца з векавой няволі, альбо, кажучы сімваліка-алегарычнымі словамі Купалы, Маладая (Беларусь), дачакаўшыся свайго Жаніха (нацыянальна-вызваленчых сіл), зможа справіць сваё вяселле (стаць незалежнай). На жаль, неўзабаве высветлілася, што спадзяванні гэтыя аказаліся марнымі. Амаль адразу пасля задушэння рэвалюцыі пачынаецца актыўны наступ шавіністычных імперскіх колаў на малады беларускі нацыянальны рух. Прынцыпы новай расійскай палітыкі на Беларусі выразна акрэсліў тагачасны старшыня Саве-

<sup>14</sup> Язэп Найдзюк, Іван Касяк, *Беларусь учора і сям'яныя. Папулярныя нарысы з гісторыі Беларусі*, Мінск 1993, с. 142.

та Міністраў Расіі П. А. Сталыпін, які ў сваіх прамовах у Дзяржаўнай Думе 7 мая 1910 і 27 красавіка 1911 гадоў заявіў наступнае: *Мэта наша – паставіць крэст стагодняй племянной палітычнай барацьбе, якая тут вядзецца, і абараніць тут уладарным і рашучым словам расійскія дзяржаўныя асновы. (...) Заходні край ёсць і будзе краем рускім назаўсёды, навек*<sup>15</sup>. Ажыццяўленне гэтай палітыкі выявілася ў дзяржаўнай падтрымцы і актывізацыі «западно-русского» руху на беларускіх землях, у разнастайных адміністрацыйных бар’ерах, што ставіліся перад усялякім праяўленнем беларускай нацыянальнай адметнасці. Так, паводле сведчанняў аднаго з сучаснікаў Купалы, *міністэрскі загад забараніў ужыванне беларускае мовы на неафіцыйных мерапрыемствах, а салдатам было забаронена атрымоўваць лісты з дому на роднай мове. Вучняў, якія гаварылі на матчынай мове, выключалі са школы*<sup>16</sup>.

Такім чынам часовая дэмакратызацыя расійскай палітычнай сістэмы, што падтрымлівала надзеі на спрыяльнае вырашэнне беларускага нацыянальнага пытання, аказалася ні больш, ні менш як фарсам, жорсткім і цынічным падманам шматвяковых спадзяванняў беларускага народа. Таму і ў купалаўскай драматычнай паэме ўзнікае тэма другога, падманнага вяселля, якое выклікае ў чытача і смех, і слёзы адначасова.

Менавіта такое прачытанне матыву вяселля ў «Сне на кургане» пацвярджаюць пазнейшыя творы Янкі Купалы, дзе выразна захоўваецца і празрыста прачытваецца сімваліка паняццяў *маладая* (Беларусь) і *вяселле* (нацыянальная незалежнасць). Гэта паэма «Безназоўнае» (1924), дзе адбываецца паяднанне двух блізказначных вобразаў – сімвалаў *маладой* і *гаспадыні*, і дзе матыў вяселля гучыць як падагульненне ідэальных мар і спадзяванняў паэта:

Беларусь на куце  
 Ў хаце сваёй села, –  
 Чарка мёду ў руцэ,  
 Пазірае смела.

Сядзіць важна сама  
 Сабе гаспадыня... [13]

<sup>15</sup> А. Цьвікевіч, «Западно-русизм». Нарысы з гісторыі грамадзкай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX в., Мінск 1993, с. 306–307.

<sup>16</sup> Янка Запруднік, *Беларусь на гістарычных скрыжаваннях*, рэд. У. Арлоў, пер. з англ. М. Раманоўскага, Мінск 1996, с. 79.

Далей паводле тэксту высвятляецца, што яна не толькі гаспадыня сама сабе і гаспадыня гучнай бяседы, але яшчэ і маладая.

Трагічныя палітычныя падзеі беларускай нацыянальнай гісторыі 20-х гадоў, якія складаюць падтэкст твора, сталіся прычынай яго фактычнай забароны. Больш за паўстагоддзе: з 1932 па 1997 год, гэты верш не ўключаўся ў перавыданні купалаўскіх твораў.

Пасля пажару дзеянне драматычнай паэмы пераносіцца ў шынкаўню, традыцыйнае для рэгіянальнай польскамоўнай літаратуры месца агульнанародных сустрэч, не толькі дзеля адпачынку, але і для абмеркавання набалелых праблем – месца своеасаблівага народнага веча. Сімволіка-палітычным зместам прасякнута і сцэна побыту купалаўскага Сама ў шынкаўні. Тэма чацвёртага (IV) заключнага абраза – ўсё тая ж: Беларусь, яе лёс і яе шляхі да вызвалення. Але тут на першы план выносіцца матыў беларускага патрыятызму: радзіма, Беларусь і адносіны да яе яе народа, яе дзяцей, беларускіх сыноў.

Сцэна прадстаўляе ў пэўным сэнсе сацыяльны зрэд тагачаснага грамадства, людзей розных сацыяльных пластоў, рознай долі, якіх ў адрозненне ад ранейшых рамантычных наведнікаў карчмы, не аднае ніякая супольная ідэя, апроч нараканняў на цяжкі лёс і холад, апроч жадання адмежавацца ад рэальнасці.

У канцы XIX і на пачатку XX стагоддзяў беларуская нацыянальная ідэя зарадзілася ў свядомасці нацыянальнай інтэлігенцыі, і ў выніку разбежнасці ўяўленняў пра далейшыя гістарычныя шляхі свайго краю (аўтаномнасць у складзе Расіі, вяртанне ў склад Польшчы, нацыянальная самастойнасць) не магла выконваць кансалідуючую ролю. Гэтая нацыянальна-палітычная нявызначанасць адбілася і ў стасунку людзей да Бацькаўшчыны. У грамадстве з'явіўся сіндром, кажучы словамі Купалы, так званых *беларускіх сыноў* – людзей, якія з розных меркаванняў, гатовы былі адмовіцца ад сваёй нацыянальнай прыналежнасці, выракчыся Бацькаўшчыны. Такім чынам, бескампрамісна-безаглядны патрыятызм колішніх літоўска-польскіх (беларускіх) патрыётаў у XX стагоддзі набыў сваю процілеглую крайнасць, такое ж бескампрамісна-безагляднае адрачэнне ад родных каранёў. У купалаўскай драматычнай паэме гэтая нацыянальная праблема пазначана ў вобразе сына Сама – Стражніка, які гаворыць у творы толькі адну-адзіную, але затое вызначальную (бо рускамоўную!) фразу: *Моя мамаша*.

Праблема нацыянальнага вырачэнства хвалявала Купалу заўсёды, што выявілася ў яго творах розных гадоў: вершах «Над калыскай» (1906), «Забраны край» (1912), «Беларускія сыны» (1919), драме «Ту-

тэйшыя» (1922) і інш. Але не менш хвалявала паэта і праблема нацыянальна-вызваленчага руху. Многія даследчыкі на гэтую ролю прызначаюць Сама, які *вярнуўся, надзелены немалым духоўным досведам, вярнуўся з думкай пра Бацькаўшчыну* [П. Васючэнка, с. 83]. Паводле нашага меркавання, гэтаму супярэчыць публіцыстычны маналог Сама ў апошнім IV абразе – яго песня пра лірніка Лазара. Істотнае значэнне для разумення купалаўскай пазіцыі маюць тры радкі, дзе герой выказвае сваё разуменне шляхоў будучага вызвалення роднага краю:

А калі ж к нам рыцар важны  
Прыплыве Дунаем з княжнай?  
Нас падыме, заахвоціць  
К лепшай славе і рабоце? [270]

*Важны рыцар* і Дунай, якія двойчы згадваюцца ў апошнім абразе, маюць пад сабой гістарычную падаснову. Гаворка тут, відаць, ідзе пра легендарнага ўкраінскага лірніка і прарока Вернігору, які ў XIX стагоддзі карыстаўся велізарнай папулярнасцю на тэрыторыях былога ВКЛ і Польшчы. Ён прарочыў адбудову Польшчы пасля падзелаў і няволі ў ранейшых гістарычных межах да 1772 года, еднасць шматлікіх народаў, што ўваходзілі ў яе склад. Прароцтвы Вернігоры выкарыстоўвалі польскія палітыкі, і ў першую чаргу І. Лялебель, які апублікаваў гэтую гістарычную легенду. Купалаўская згадка пра *рыцара важнага* магла мець дзве крыніцы паходжання: літаратурную (драма С. Высянскага «Вяселле», якой паэт захапляўся), і грамадскую, бо ідэя яднання ўсіх народаў у межах агульнай польскай дзяржавы і адпаведна гістарычная легенда пра Вернігору былі яшчэ актуальнымі для беларускага грамадства на пачатку XX стагоддзя.

Сам – абагулены партрэт беларуса на мяжы двух стагоддзяў, калі, з аднаго боку, яшчэ жывыя традыцыі агульнага беларуска-польскага змагання за незалежнасць і супольную айчыну-маці-Польшчу, а з другога – усё больш актывізуецца беларуская ідэя, мара пра самастойную беларускую дзяржаўнасць (схаваны скарб, які можна і трэба здабыць). У гэтых умовах асаблівае значэнне набывала ідэя яднання беларускага грамадства, адмаўленне як ад старых (надзея на аднаўленне Польшчы), так і новых (аўтаномія ў складзе Расіі) палітычных ілюзій. Заключная сцэна драматычнай паэмы выразна падкрэслівае гэты момант. У той час, калі прадстаўнік пакалення бацькоў Сам спадзяецца на вяртанне былога (з'яўленне дунайскага важнага рыцара), а прадстаўнік новага пакалення (сын Сама Стражнік) прымае

прарасійскую арыентацыю, іх агульная айчына Беларусь застаецца забытай і пакінутай. Яна гіне на іх вачах, як гіне пад вокнамі шынкоўні жонка Сама і маці Стражніка.

Такім чынам, купалаўская драматычная паэма «Сон на кургане», адлюстроўваючы складаную грамадска-палітычную сітуацыю на Беларусі напрыканцы XIX пачатку – XX стагоддзяў, у сімвалічных вобразях і сцэнах сцвярджала ідэю палітычнай актывізацыі ўсіх пластоў тагачаснага грамадства і адначасова ідэю нацыянальнага яднання – палітычную патрэбу стварэння ўласнай самастойнай дзяржавы, незалежнай як ад Польшчы, так і ад Расіі.

#### L I T E R A T U R A

- Antalogiâ belaruskaj praèziï*: U 3 t., Minsk 1993–1995, t. 1. 1993 [*Анталогія беларускай паэзіі*: У 3 т., Мінск 1993–1995. – Т. 1. 1993].
- Ароўка М., *Belaruskâ saveckaâ praëta*, Minsk 1979 [М. Ароўка, *Беларуская савецкая паэма*, Мінск 1979].
- Bagdanovič Ī., *Ânka Kupala i ramantyzm*, Minsk 1989 [І. Багдановіч, *Янка Купала і рамантызм*, Мінск 1989].
- Vasûčënka P., *Dramaturgičnaâ Spadčyna Ânkì Kupaly. Vopyt sučasnaga pračytan-nâ*, Minsk 1994 [П. Васючэнка, *Драматургічная спадчына Янкі Купалы. Вопыт сучаснага прачытання*, Мінск 1994].
- Garèckì M., *Gìstoryâ belaruskaj litaratury*, Minsk 1992 [М. Гарэцкі, *Гісторыя беларускай літаратуры*, Мінск 1992].
- Gìstoryâ belaruskaj litaratury XX stagoddzâ*: U 4 t. / Nac. akad. navuk Belarusi. Ìn-t lit., T. 1: Minsk 1999 [*Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*: У 4 т. / Нац. акад. навук Беларусі. Ін-т літ., т. 1: Мінск 1999].
- Zaprudnik Ânka, *Belarus na gìstaryčnyh skryžavannâh*, Minsk 1996 [Янка Запруднік, *Беларусь на гістарычных скрыжаваннях*, Мінск 1996].
- Kupala Ânka, *Zbor tvoraŭ*: U 7 t. / Akad. navuk Belarusi. Ìn-t lit., T. 7: Peraklady p'es. Publicystyka. Pismy. Letapis žyccâ i tvorčasci, Minsk 1976 [Янка Купала, *Збор твораў*: У 7 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., т. 7: *Пераклады п'ес. Публіцыстыка. Пісьмы. Летаніс жыцця і творчасці*, Мінск 1976].
- Kupala Ânka, *Raëtu. Dramatyčnyâ tvory*, Minsk 1989 [Янка Купала, *Паэмы. Драматычныя творы*, Мінск 1989].
- Kupala Ânka, *Poŭny zbor tvoraŭ*: U 9 t. / Akad. navuk Belarusi. Ìn-t lit., t. 4. Veršy, peraklady 1915–1929, Minsk 1997 [Янка Купала, *Поўны збор твораў*: У 9 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., т. 4. Вершы, пераклады 1915–1929, Мінск 1997].

- Kupala Ānka, *Poŭny zbor tvoraŭ*. U 9 t. / Akad. navuk Belarusi. Īn-t lit., t. 6. Raèmy, peraklady, Minsk 1999 [Янка Купала, *Поўны збор твораў*: У 9 т. / Акад. навук Беларусі. Ін-т літ., т. 6. Паэмы, пераклады, Мінск 1999].
- Najdzŭk Āzèp, Kasàk Īvan, *Belarus uçora i sànnà. Papulàrny narys z gìstoryi Belarusi*, Minsk 1993 [Язэп Найдзюк, Иван Касяк, *Беларусь учора і сянья*. Папулярны нарыс з гісторыі Беларусі, Мінск 1993].
- Cvìkevìç A., «*Zapadno-russizm*». *Narysy z gìstoryi gramadzkaŭ mysli na Belarusi ŭ XIX i raçatku XX v.*, Minsk 1993 [А. Цьвікевіч, «Западно-руссизм». Нарысы з гісторыі грамадзкай мыслі на Беларусі ў XIX і пачатку XX в., Мінск 1993].
- Ānka Kupala. *Èncyklapedyçny davednik*, Minsk 1986 [Янка Купала. *Энцыклапедычны даведнік*, Мінск 1986].
- Klotz Y., *Geschlossene und offene Form im Drama*, München 1960.
- Mickiewicz A., *Dzieła wszystkie. Wydanie sejmowe*, t. XVI. Rozmowy z Adamem Mickiewiczem. Zebrał i opracował T. Pigoń, Warszawa 1955.

## РЭЗЮМЭ

ПАЭМА ЯНКІ КУПАЛЫ «СОН НА КУРГАНЕ»  
Ў КАНТЭКСЦЕ ЕЎРАПЕЙСКОЙ РАМАНТЫЧНАЙ ТРАДЫЦЫІ

Сімваліка-алегарычная паэма Янкі Купалы «Сон на кургане» мае сінкрэтычны характар. У творы прадстаўлены два светы: рэальны і містычны – створаныя на аснове паяднання элементаў народнай міфалогіі і культуры з вобразамі і сімваламі сусветнай мастацкай практыкі. Паэма Янкі Купалы паводле будовы адпавядае прынцыпам драмы «адкрытай формы», якая карыстаецца тэхнікай зменных пунктаў бачання, фрагментарнымі сценамі без выразнай прычынна-выніковай сувязі. Галоўны герой твора Сам – выключная асоба, гіпатэтычны Збаўца – адзін (сам) спрабуе вярнуць агульнанародны страчаны скарб – незалежнасць краіны і свабоду народа. Асаблівасцю нацыянальнай літаратуры пачатку XX ст. была асацыятыўная павязь вобраза жанчыны-маці з вобразам Беларусі. У творчасці Купалы гэты вобраз паяднаны з хрысціянскім матывам – Маладой (царквы), што чакае свайго Жаніха (Хрыста) і вяселля (другое прышэсце). У Купалы Маладая – гэта Беларусь, а Жаніх – тая вызвольная сіла, што прынясуць ёй доўгачаканую незалежнасць. Асаблівасць адлюстравання вяселля ў творах Янкі Купалы – яго няскончанасць і дваістасць.

**Ключавыя словы:** сімваліка-алегарычная паэма, драма “адкрытай формы”, страчаны скарб, незалежнасць, вобраз Беларусі, матыў вяселля, хрысціянская інтэрпрэтацыя.

## STRESZCZENIE

POEMAT JANKA KUPAŁY „SON NA KURHANIE”  
W KONTEKŚCIE EUROPEJSKIEJ TRADYCJI ROMANTYCZNEJ

Symboliczno-alegoryczny poemat Janka Kupały „Son na kurhanie” posiada charakter synkretyczny. W utworze przedstawiono dwa światy – realny i mistyczny, utworzone na podstawie połączenia elementów narodowej mitologii i kultury z obrazami i symbolami światowej praktyki twórczej. Poemat Kupały pod względem kompozycyjnym odpowiada zasadom dramatycznej „formy otwartej”, która korzysta z techniki zmiennych punktów widzenia, fragmentarycznych scen bez dokładnej więzi przyczynowo-skutkowej. Główny bohater utworu Sam – postać wyjątkowa, hipotetyczny Zbawca – sam (samodzielnie) próbuje zwrócić ogólnonarodowy utracony skarb, jakim jest niepodległość kraju i wolność narodu. Cechą szczególną narodowej literatury na początku XX wieku była więź asocjacyjna obrazu kobiety – matki z obrazem Białorusi. W twórczości Kupały obraz ten związany jest z chrześcijańskim motywem Narzeczonej (cerkwi) czekającej na Narzeczonego (Chrystusa) i ślubem (drugie przyjście). U Kupały Narzeczone to Białoruś, a Narzeczoney – siły wyzwolenicze, które przyniosą jej długo oczekiwaną niepodległość. Ceremonia ślubna w utworach Kupały jest dwoista i nieskończona.

**Słowa kluczowe:** symbolizm, utwór alegoryczny, „forma otwarta”, dramat, utracony skarb, niepodległość, obraz Białorusi, motyw weselny, chrześcijańska interpretacja.

## SUMMARY

YANKA KUPALA'S POEM "THE DREAM ON THE MOUND"  
IN THE CONTEXT OF EUROPEAN ROMANTIC TRADITION

The symbolic-allegorical poem by Yanka Kupala "The Dream on the Mound" has a syncretic character. The work presents two worlds: the real and the mystical – created on the basis of combining elements of folk mythology and culture with images and symbols of world art practice. The poem of Yanka Kupala in terms of composition complies with the principles of the drama "open form", which uses the technique of variable points of view, fragmentary scenes without a clear causal connection. The protagonist of the work Sam is an exceptional person, the hypothetical Savior – alone (he) is trying to return the nationwide lost treasure – the independence of the country and the freedom of the people. The associative relationship of the image of a woman mother and the image of Belarus was a special feature of the early 20th century national literature. In the work of Kupala, this image is connected with the Christian motif – Bride (church), waiting for her Bridegroom (Christ) and wedding (second coming). For Kupala, the Bride is Belarus, and the Groom is represented by liberation forces that will bring her long-awaited independence. The peculiarity of the reflection of the wedding in the works of Yanka Kupala is shown in its incompleteness and duality.

**Key words:** symbolism – an allegorical poem, "open form" drama, lost treasure, independence, image of Belarus, wedding motive, Christian interpretation.





*Valery Maksimovich*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.05

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-9062-6984>

## Літаратурны канон Максіма Багдановіча ў эстэтычнай самаідэнтыфікацыі нацыянальнай літаратуры

Літаратурная класіка ўяўляе сабой адмысловы культурастваральны і каштоўнасны кангламерат, які валодае невычэрпным кагнітыўным, эўрыстычным, эстэтычным патэнцыялам, задае пэўны алгарытм светаўспрымання, акрэслівае магчымыя кірункі развіцця сацыякультурных сфер грамадства. Гэта асабліва важна ў сітуацыі перажывання крызіса каштоўнасцей, дэвальвацыі маральных імператываў, якія павінны складаць аснову грамадскай жыццядзейнасці. У класічных мастацкіх творах пазачасавыя эстэтычныя каштоўнасці знайшлі сваё найбольш змястоўнае ўвасабленне. Яны закліканы выражаць універсальныя сэнсы, глыбінныя духоўныя асновы чалавечага быцця, што забяспечвае іх патэнцыйна магчымае і рэальнае ўспрыманне і разуменне ў кантэксце функцыянавання знакава-сімвалічных комплексаў і камунікатыўных асяроддзяў.

Пераканаўчым сведчаннем умацавання светапоглядных і духоўна-маральных асноў сучаснага грамадства можа служыць паэтычная спадчына класіка беларускай літаратуры Максіма Багдановіч. Паэт стаў заканадаўцам эстэтычнага паэтычнага канона дзякуючы акумулятацыі сусветнага мастацкага і філасофскага вопыту з апорай на нацыянальны культурны кантэкст. М. Багдановіч, калі меркаваць па фармальна-зместавай скіраванасці яго творчасці, з'яўляецца прыхільнікам сімвалічнага паэтычнага канона, створанага на аснове мастацкага сінтэзу розных культурных светаў, узораў светабачання і светаад-

чування. Мастацкія карціны, створаныя яго творчай фантазіяй, маюць у аснове сваёй містычную, сімвалічную накіраванасць і нагадваюць паэтычнае адкрыццё, у якім увасоблены духоўны свет быцця. Для Багдановіча не мае вялікага значэння, што становіцца прадметам яго мастацкіх рэфлексій, – свет прадметны, рэальны або выдуманы, створаны яго фантазіяй ці запазычаны з розных кніжных крыніц. Абодва яны валодаюць аднолькавай ступенню рэальнай прадстаўленасці, унутрышнасці з прычыны таго, што маюць суб'ектыўную прыроду свайго паходжання.

Паэт творыць пераважна па законах ікананічнай традыцыі, у якой няма нічога выпадковага, і кожны вобраз, нават драбнютка дэталі, заключаюць у сабе пэўны сімвалічны сэнс. Вось чаму для яго сутнасна важнае значэнне набывае ідэя сінтэзу, аб'яднальнай арганічнай сувязі пазнавальнага ўніверсуму культуры, які для паэта існуе рэальна. І сама кніга М. Багдановіча «Вянок» будзеца па прынцеце адкрыцця, дзе кожны спрактыкаваны чытач як бы ідэнтыфікуе свой духоўны вопыт, выварае яго па ім і папаўняе страчаныя і адсутныя звёны з дапамогай апошняга. Можна меркаваць, што Багдановіч ставіў сабе ўтапічную задачу стварыць саборны паэтычны канон розных культур і цывілізацый, які ў сваёй сукупнасці мог бы сведчыць аб адзіным «каранёвым» пачатку станаўлення сусветнай духоўнай культуры. Тым самым ён падкрэсліваў ідэю *духоўнага адзінства* чалавечых культур і святых гісторыка-культурных сімвалаў, застылых у кананічных формах. Вось чаму і ў самой кнізе «Вянок» даволі моцны кананічны пачатак, праз які выразна праступае жаданне паэта стварыць паэтычны «канон канонаў», што заключае ў сабе тэзаўрус ўсёй культуры і замыкае на сябе ўвесь яе сэнс, здольны бясконца ўзбагачацца новымі інтэрпрэтацыямі.

Зварот М. Багдановіча да кананічных форм верша мае сваю і псіхалагічную, і культуралагічную, і гісторыка-культурную абумоўленасць. Нямецкі даследчык Ян Асман у сваёй кнізе «Культурная памяць: Письмо, память о прошлом и политическая идентификация в высших культурах древности», аналізуючы праявы канона ў старажытным мастацтве, звяртае ўвагу на фармальную напружанасць канона як інструмента пабудовы выверанай формы і яго арыентаванасць на ідэальны ўзор, на стварэнне дасканалага тэкста: *У якасці інструмента канон служыць арыентацыі, ён дапамагае будаваць дакладна, гэта значыць прама і суразмерна, у пераносным сэнсе – дзейнічаць у адпаведнасці з нормай. Канон – нарматыўны інструмент, які не толькі ўстанаўлівае, што ёсць, але і прадпісвае, што павінна быць<sup>1</sup>.*

Адно са значэнняў слова канон – узор, таму ў пэўных кантэкстах канон і класіка – сінонімы. Канон прадугледжвае вернасць не столькі тэксту-ўзору, колькі той сутнасці прыгожага, якую ён выражае. Як вядома, тэарэтычныя праблемы прыгожага («красы і мастацтва») М. Багдановіч зрабіў прадметам сваёй паэтычнай творчасці. Яго надзвычай засяроджаная ўвага на мастацкай форме верша стала надзейнай асновай для звароту да філасофскіх ідэй, звязаных з вытлумачэннем парадксаў прыгожага: ператварэнне пачварнага ў прыгожае і, наадварот, прыгожага ў пачварнае, сутнасць антыномій прыгожага і этычнага (прыгажосці і добра), вечнага мастацтва і трагічнай місіі мастака. Пры гэтым Багдановіч не прапануе нейкіх строга аформленых, рацыянальна вывераных філасофскіх высноў. Наадварот, сваімі творамі ён ставіць мноства пытанняў, застаючыся адкрытым для шматлікіх альтэрнатыўных інтэрпрэтацый, тлумачэнняў іх мастацкай змястоўнасці.

Прыгожае Багдановіч перш за ўсё звязвае з формай, пры гэтым апошняя паўстае як рухомая і адносная. Паэт аддае перавагу сталым формам верша, якія падпарадкоўваюцца асобым правілам – канону. Найбольш вядомыя сярод іх – рандо, рандэль, трыялет, рытурнель, санет, тэрцыны, пентаметр, гекзаметр. Чым жа вабіла паэта кананічная форма? Для адказу на гэтае пытанне трэба звярнуцца да сведчанняў раней згаданага намі Я. Асмана, які разумее пад канонам *такую форму традыцыі, у якой яна дасягае вышэйшай унутранай абавязковасці і надзвычайнай фармальнай ўстойлівасці*. Пры гэтым ён падкрэслівае, што канону ўласціва

связь паміж строгаасцю формы і адкрытасцю да працягу. Гэта дакладна для ўсіх твораў мастацтва, якія сталі ўзорам у сваім жанры і таму класікай. Толькі праз класіцыстычнае, якое імітуе зварот, праз *mimesis* можа прынцып канона ажыццяўляць сваю функцыю формы культурнага ўспаміну, як прыстанішча рэтраспектыўных пошукаў арыентацыі. (...)

Кананізацыя – гэта не капрыз гісторыі рэцэпцыі, а выкананне або ажыццяўленне патэнцыі, заключанай у самім творы дзякуючы строгаасці яго формы і падпарадкаванню правілам<sup>2</sup>.

Я. Асман надае асаблівую ўвагу сучасным суадносінам паняццяў канона і класікі. На думку даследчыка, класіка злучае ў сабе антычнае

<sup>1</sup> Я. Асман, *Культурная памяць: Письмо, память о прошлом и политическая идентификация в высших культурах древности*, Москва 2004, с. 138.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 115–116.

разуменне канона як правіла пабудовы і сярэднявечнае ўяўленне аб сакральным аўтарытэце. Менавіта ў сілу апошняй акалічнасці паняцце класікі ў Новы час выразна сакралізуецца і міфалагізуецца. Слушняй уяўляецца заўвага аб звароце да класічнага канона як да *ацэначнай меркі, крытэрыя як для самой дзейнасці, так і, перадусім, для ацэнкі вынікаў дзейнасці мастака*<sup>3</sup>. Класіка задае каштоўнасныя арыенціры творчасці, *паказваючы на творы, у якіх гэтыя каштоўнасці ўзорна ўвасоблены. Паняцце класікі прымяняецца не толькі рэтраспектыўна да рэцэпцыі таго, што ўваходзіць у склад адборных аўтарытэтаў, але і праспектыўна да адкрываемага адсюль гарызонту магчымасцей законнага працягу*<sup>4</sup>. Варта заўважыць, што творчасць у мастацкім каноне мае на ўвазе не механічнае ўзнаўленне ўзору, але строгае прытрымліванне эстэтычных прынцыпаў і нормаў, якія ён у сабе спалучае. Гэта адбываецца з той прычыны, што *класічныя творы ўвасабляюць у самай чыстай форме пазачасавыя нормы. Таму яны з'яўляюцца меркай і мерай як для эстэтычнага меркавання, так і для мастацкай творчасці*<sup>5</sup>.

Падкрэслім думку: літаратурная класіка з'яўляецца прыкладам узорнага ўвасаблення вышэйшых, пазачасавых эстэтычных каштоўнасцей, задае каштоўнасныя арыенціры творчасці, што з цягам часу могуць набыць якасць і адзнаку мастацкага канона дзякуючы ўстойлівай мастацкай камунікацыі ў межах пэўнага культурнага кантэксту (іерархіі кодаў культуры). У сваім сумарным выражэнні класічныя творы ўяўляюць адметную нацыянальную мастацкую карціну свету, якая падзяляецца, успрымаецца, прысвойваецца ўсімі і становіцца арганічнай часткай нацыянальнай мастацкай традыцыі, аб'ектыўна фарміруючы каштоўнасна-нарматыўныя ўяўленні і задаючы кардынаты значнага, першаступеннага, эталоннага ў полі чалавечага вопыту. Эталонныя характарыстыкі ўзнікаюць у працэсе культурнага адбору, гісторыка-культурнай камунікацыі, рацыянальнай адрэфлексаванасці мастацкага вопыту з улікам аксіялагічных дамінант культуры. Адабраныя такім чынам этыка-нарматыўныя ўяўленні, стандарты, стэрэатыпы ўспрымання садзейнічаюць наданню каштоўнасна-значнаму статусу ўніверсальнага, агульнапрымальнага. З цягам часу кансерватыўнае, замацаванае традыцыяй набывае сталы характар і ўваходзіць у разрад базіснага знакава-сімвалічнага капіталу, што

<sup>3</sup> Тамсама, с. 126.

<sup>4</sup> Тамсама, с. 127.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 118.

аказвае ўплыў на ўсе сферы чалавечай дзейнасці і рэгульнае адносіны чалавека да сябе, да іншых людзей, да навакольнага асяроддзя, фарміруючы такім чынам уяўленні аб маральна-этычным імператыве і спрыяючы выпрацоўцы жыццёвай стратэгіі, агульнага алгарытму кагнітыўнай дзейнасці.

Па сутнасці, размова ідзе пра літаратурны канон як першаўзор, эталон нацыянальнага стылю, які адпачатна быў закліканы сцвярджаць, замацоўваць сталыя формы мастацтва, культываваць нацыянальны відарыс, надаючы розным праявам жыццядзейнасці культуратворчы характар. Прадметна-рэчавы свет канона ў такім разе набывае шматфункцыянальнае значэнне, становіцца асновай лірычнай эмоцыі, пачуцця, настрою, выконвае важную асацыятыўна-псіхалагічную функцыю. Менавіта ў межах канона – сталай, узорнай формы – разнастайныя дэталі, вобразы, сімвалы пераходзяць у разрад сакраментальных сутнасцей – адухаўлёных, ачалавечаных, здольных напоўніць жыццё сэнсам, значнасцю. Яны набываюць рысы сувязных часу, жытых сведкаў дзён, падзей, узаемаадносін, перажыванняў, пачуццяў і такім чынам утрымліваюць у сабе жыццёвую і каштоўнасную філасофію, пераходзяць у разрад актуальных, запатрабаваных, надзённых – сакральных знакаў культуры.

Прыкладам культуратворчага звароту да канона можа служыць літаратурная спадчына Максіма Багдановіча: за кожным словаабразам у паэта стаіць пэўнае сімвалічнае паняцце, замацаваны філасофскі сэнс, які мае аксіялагічную афарбоўку. Вобразны лад вершаў паэта набывае статус універсальных, агульнанацыянальных, агульнакультурных каштоўнасна-сэнсавых мастацкіх канцэптаў. У ім яскрава ўвасобіліся традыцыі рэнесанснага гуманізму, ідэі самакаштоўнасці асобы, культ гармоніі, прыгажосці, імкненне паэта ўзнавіць мадэль свету ў яго найбольш характэрных праявах.

М. Багдановіча прыводзілі ў захваленне шэдэўральныя творы антычнасці, Адраджэння, Новага часу. Ён нязменна імкнуўся акунуцца ў тыя далёкія часы, спрабуючы ўбачыць гісторыю менавіта праз прызму прэвалюючых духоўна-каштоўнасных рэалій і ўніверсальных свядомасці, каб наблізіцца да разумення адметных рыс светабачання людзей у надзвычай важныя перыяды гісторыі. З дапамогай кананічных мастацкіх форм паэт імкнуўся спасцігнуць тыя ўніверсальныя характарыстыкі разумення свету, якія былі па-асабліваму эксплікаваныя ў самых разнастайных еўрапейскіх мастацкіх формах, сімвалічных сістэмах. Канон у дадзеным выпадку выступае адной з рэпрэзентатыўных форм універсальных культуры, своеасаблівай мастацкай матрыцай, якая

не толькі адлюстроўвае, але і задае ракурс светабачання, светаадчування, сэнсаспасціжэння, адметнага спосабу мыслення ў кантэксте ўласна нацыянальнай культурнай парадыгмы.

Мастацкія канстанты, якія склаліся яшчэ ў перыяд антычнасці, у эпоху Адраджэння і Асветы, абіраюцца Багдановічам у якасці ідэальнага эталона, згодна з якім ён ацэньвае і сучасны яму літаратурны працэс. Гэта дае паэту магчымасць убачыць верагодныя адхіленні ад зададзенага ўзору, песна суаднесенага ім з гармоніяй, вытанчанацю формы і лаканізмам зместу. І, наадварот, Багдановіч непрыхільна ставіўся да тых мастацкіх вынаходніцтваў, да таго змястоўнага мастацкага канструкту, у якім выдае сябе працэс адчужанасці ад свету, працэс светастраты, звязаныя са сцвярджаннем манаполіі сацыяльнай сферы. Ён усё больш пераконваўся ў тым, што літаратура за гэты час не стала бліжэй да чалавека, а створаныя цывілізацый тэхнічныя вынаходніцтвы яшчэ больш аддалілі яго ад жыццёвых даброт і жаданай гармоніі. Паэт прыкладаў усе намаганні для таго, каб пазбегнуць адчужанасці свету, захаваць інтымныя адносіны да быцця, акаляючай яго рэальнасці. У адваротным выпадку гэта магло б прывесці да «самаадчужанасці», «бяздомнасці», пра якую пазней гаварыў М. Хайдэгер.

З улікам адзначанага становіцца больш зразумелым і творча матываваным той факт, што М. Багдановіч стаў заканадаўцам эстэтычнага паэтычнага канона менавіта дзякуючы акультурацыі сусветнага мастацкага і філасофскага вопыту з апорай на нацыянальны культурны кантэкст. Зварот паэта да класічнага канона сведчыць аб яго жаданні мастацкімі жанрава-стылявымі сродкамі ўзнавіць гістарычны шлях, пройдзены эстэтычнай свядомасцю, зафіксаваць «сляды», «коды», якія складаюць у сукупнасці генетычную памяць, «прааснову» сусветных літаратурна-мастацкіх помнікаў. Падобны зварот меў велізарны культурастваральны сэнс. Гэта дазваляла, па-першае, раскрыць, прадэманстраваць вобразна-паэтычныя магчымасці сваёй роднай мовы, па-другое, прадставіць панарамнае бачанне культурна-гістарычнага працэсу ў яго вяршынных дасягненнях, па-трэцяе, з дапамогай асаблівай «сістэмы прызмаў» рэканструяваць, сфакусаваць, звесці ў адно ўзорныя, высокатэхнічныя мастацкія формы, віды, жанры. Тым самым паэт як бы сцвярджаў думку, што нягледзячы на відавочныя адрозненні кожнай сацыякультурнай супольнасці, – народаў, эпох, цывілізацый, – аб'ектыўна мае месца адзінства, падабенства ў засваенні людзьмі прасторы жыццёвага свету з дапамогай звароту да мастацкіх сімвалічных форм. І менавіта класічныя тэксты захоўваюць

і перадаюць культурную традыцыю, сімвалічны код культуры дзякуючы творчаму задзейнічанню ў іх кодаў культуры папярэдніх эпох.

Прызнаючы свядомы, рэфлексійны характар творчасці, Багдановіч тым самым ускосна ўказваў і на філасофска-абагульненую скіраванасць уласных паэтычных вобразаў і карцін, на імкненне стварыць пэўную мадэль, універсум значэнняў, якія дазваляюць, па словах Ю. Лотмана, *узнаўляць мадэль свету ў яе самых агульных абрысах*<sup>6</sup>. Гэта адбываецца з той прычыны, што ў літаратурна-мастацкіх вобразах, канцэптах, архетыпах утрымліваюцца разнастайныя інтэлектуальныя, псіхалагічныя, пачуццёвыя спосабы асваення жыцця, прадстаўлена змястоўна шматгранная карціна духоўных памкненняў часу, вызначаюцца важныя сацыякультурныя праблемы грамадства і прапануецца іх вырашэнне праз трансфармацыю, перастварэнне *пасіянарна-эстэтычнай энергетыкі* (А. М. Рауцкая), закладзенай у тэксце. Важнае значэнне набываюць тэкстапараджальныя складнікі творчасці, якія выяўляюць сябе праз інтэграцыю пераважных тэм, жанраў, сродкаў і прыёмаў, неабходных для пабудовы тэксту і перадачы як інфарматыўных, так і эматыўна-экспрэсіўных кампанентаў. Мастацкі вопыт пісьменніка, у такім разе, становіцца мадэлюючым тыпам нацыянальнай гісторыі, яе духоўным забеспячэннем, прадугадваннем і арыенцірам будучай культуры.

Канон ў дадзеным выпадку выступае ў ролі вызначальнай культурнай формы, першаўзору, «кода», які ўтрымлівае і захоўвае ў сабе ўсе ўласцівасці цэлага, універсальную каштоўнасную аснову, якая спрыяе мастацкаму, а разам з тым і духоўнаму асваенню свету. Мастацкая творчасць (мастацкае вымярэнне) выступала для Багдановіча вышэйшай праявай чалавечага духу, што імкнецца да гармоніі, пераемнасці, да стварэння ўніверсальнай культуры, якая мае роўнавялікае значэнне для ўсіх суб'ектаў творчасці. Па сутнасці, культывуючы кананічныя ўзоры, праводзячы генеалагічны зрэз перш за ўсё еўрапейскай мастацкай традыцыі, Багдановіч культываваў ідэю адзінай культурнай прасторы як заканамернага выніку культурна-гістарычнага развіцця, дзе выяўляецца падабенства, блізкасць экзістэнцыяльна-герменеўтычных сэнсаў, паняццяў, ідэй. З дапамогай звароту да сусветнай мастацкай спадчыны паэт імкнуўся выявіць і зафіксаваць механізм камунікатыўнага кадзіравання каштоўнасцей і сэнсаў культуры, глыбока перакананы ў тым, што ўсе шэдэўральныя куль-

<sup>6</sup> Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, С.-Петербург 1998, с. 30.

турныя артэфакты, створаныя шляхам сумеснага культурастваральнага дзеяння і камунікацыі, з прычыны дзеяння аб'ектыўных законаў маюць агульныя карані. Падобнае перакананне адкрывала шлях да пераадолення супярэчнасцей у сферы духоўнай вытворчасці, давала магчымасць для дасягнення пэўнага адзінства поглядаў, падыходаў, памкненняў у рэалізацыі эстэтычнага ідэалу.

Актыўна эксплуатаючы мастацкія кананічныя формы ў сваёй творчай практыцы, М. Багдановіч як бы дэманстраваў на ўласным вопыце здольнасць духу пераадольваць час і адлегласць, тым самым адважваючыся падняцца над пloidмай абставін і апынуцца ў вымярэнні вечнай сучаснасці. Вось чаму для паэта важным складнікам творчасці заставаўся розум, думка, графічна выяўленая лініяй, якая сягае ў бясконцасць. Творчая фантазія паэта, яго відавочна свядомая прыхільнасць да мінулага як цэнтру жаданага прымірэння, ідэальнай спарадкаванасці, суразмернасці маюць, да таго ж, унутраную, псіхалагічную матывацыю, звязаную з абставінамі асабістага жыцця. Як вядома, для паэта заставаўся рэальна прадказальным фінал уласнай смерці з прычыны невылечнай на той час хваробы. Боязь будучыні, жаданне адтэрмінаваць яе набліжэнне вабіла паэта назад да «заспакоенасці ў мінулым», нараджала настальгію ў адносінах да адзінай рэальнасці, у якой ён мог быць упэўнены, дзе знаходзіў сабе прытулак ад марнасці тленых будняў. Менавіта ў дыялогу з мастацкімі творамі мінуўшчыны, пераймаючы, наследуючы іх сутнасную, «генетычную» прыроду, эстэтычныя складнікі, Багдановіч стварае ўласны мастацкі свет, фарміруе сваё бачанне творчасці, сваю канцэпцыю асобы.

Пераканаўчае пацвярджэнне таму знаходзім у вершы «У старым садзе», якое дае ўяўленне пра асаблівасці аўтарскага мастацкага бачання і ўяўлення, прасэнсастваральную актыўнасць яго мастакоўскай думкі, якая імкнецца да аднаўлення ўмоўнай рэальнасці, да культывавання сведчанняў мінулага:

Прыгожы сад, які любіў Вато:  
Між дрэў зялёных статуі паўсталі,  
Вось грот, гадзіннік сонечны, а далі  
Фантан... Напэўна, саду год са сто.

Стаю я, сню пра знікнуўшыя дні  
І кніжку новага пісьменніка трымаю.  
Яе я разгарнуў... і закрываю,  
Здзіўлены ўкрай, што гэта не Парні<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> М. Багдановіч, *Поўны зб. тв.: У 3 т., т. 1*. Вершы, паэмы, пераклады, наследванні, чарнавыя накіды, 2-е выд., Мінск 2001, с. 262.



Прыцягненне ў тэкст імёнаў уласных, вядомых гістарычных рэалій, культурных артэфактаў з'яўляецца адной з формаў выражэння *другаснай трансцэндэнтнасці* (Н. Худалей), калі гэтыя артэфакты з зоны пазатэкставай, перыферыйнай пераходзяць у зону стратэгічных сэнсавых кодаў, укаранёных у прастору тэкста для ўзмацнення, падваення, сімвалізацыі (універсалізацыі) яго кантэкстуальных значэнняў, суадносячыся, такім чынам, з планам выражэння.

Думаецца, паэт кіраваўся самымі высокімі мастацкімі прынцыпамі і памкненнямі, паставіўшы перад сабой мэту вывесці беларускую літаратуру на ўзровень літаратур сусветных. Гэта архіскаладаная задача да таго ж звязвалася з неабходнасцю абагульнення, сістэматызацыі сусветнага мастацкага вопыту, у тым ліку ў плане сцвярджэння паэтычнага канона (кананічнай формы) як знака вышэйшай якасці і мастацкай дасканаласці, «свядчонага прынцыпу», які закліканы служыць меркай і крытэрыем для творчасці, эстэтычных пошукаў з апорай на агульнаабавязковыя традыцыі. Культывуючы класічныя формы і віды верша (пентаметр, гекзаметр, александрыйскі верш, санет, трыялет, рандо, элегія і г.д.), Багдановіч, па сутнасці, не толькі прызнаваў іх узорны характар, што служыў крытэрыем мастацкасці, але і прымаў сістэму каштоўнасцей, якая імі культывавалася, з нязменнай (адкрытай або прыхаванай) спасылкай на канкрэтныя ўзоры (імёны, творы), дзякуючы якім былі паспяхова ўвасоблены гэтыя каштоўнасці. Тым самым паэт пераканаўча дэманстраваў культурастваральныя магчымасці беларускай мовы, яе здольнасць «працаваць у каноне», адпавядаць асобым, самым строгім структурным патрабаванням. Пры гэтым ён дапускаў магчымасць перайначвання канона, прыўнясення ў яго неабходных змястоўных і фармальных канатацый, адступленняў, прызнаючы за ім права быць адкрытай традыцыяй. І сапраўды, канон не пакладаецца адно на фармальна-змястоўны паўтор ужо вядомага, але дазваляе ў межах прынятага генерыраваць новыя сэнсы, прадстаўляць новую шматмерную быццёва-сэнсавую канфігурацыю. Менавіта ў каноне, як падаецца, найбольш яскрава праяўляецца інтэнцыя да ўтварэння множнасці гетэрагенных сэнсавых перспектыв.

Доказам таму з'яўляецца і прызнанне Багдановічам творчага акта як акта свядомага, рацыянальнага. Паэт у яго ўяўленні – не спараджэнне шчаслівай выпадковасці, а вынік глыбокіх рэфлексій, упартай і знясільваючай працы. Гэтая ідэя выразна праступае ў вершы «Ліст да п. Ластоўскага», дзе паэт выкладае сваё бачанне творчага працэсу, раскрывае ролю ў ім рацыянальнага складніка, рэабілітуе асобу вядомага італьянскага і аўстрыйскага кампазітара Антонія Салье-

ры (1750–1825), які, згодна паэтычнай версіі Пушкіна, з-за зайздрасці атруціў Моцарта. Багдановіч, наадварот, абвяргае гэтае сцвярджэнне, падкрэсліваючы неверагодную працавітасць, «халодны розум», празмерную засяроджанасць майстра падчас працэсу творчасці:

Сальеры ў творчасці усё хацеў паяць,  
 Ва ўсім упэўніцца, усё абмеркаваць,  
 Абдумаць спосабы, и матар’ял, и мэту  
 И горача любіў сваю свядомасць гэту.  
 У творчасці яго раптоўнага няма:  
 Аснова да яе – спакойная дума<sup>8</sup>.

Як сцвярджае А. Лойка, *па сутнасці вобраз Сальеры ў “Лісце” – своеасаблівы аўтапартрэт Багдановіча, а “Ліст” у цэлым – паэтызацыя разважанняў, “спакойнай думы” і працы – паэтычнага майстэрства як асноўнага, што з’яўляецца адным з пачаткаў паэзіі Багдановіча*<sup>9</sup>.

Прысутнасць шматлікіх кантэкстаў і культурных эпох у творчасці М. Багдановіча відавочная. Антычная і нацыянальная міфалогія, класічныя традыцыі сусветнай паэзіі, новыя этыка-філасофскія адкрыцці літаратуры памежжа XIX–XX стагоддзяў – усё гэта (і шмат што іншае) фарміравала агульную светапоглядную і эстэтычную сістэму беларускага паэта. Можна адназначна сцвярджаць, што паэзія Багдановіча ўся са свету культуры: яна сілкуецца яе сокамі, дыхае яе водарам. Своеасабліва трансфармуючы і камбінуючы вядомыя і малавядомыя матывы, сюжэты, тэмы, далучаючы іх да патрэбаў уласнай літаратуры, Багдановіч пакідае за сабой права на суб’ектыўнае ўспрыманне і трактоўку іх сэнсу, робячы ледзь улоўныя зашыфраваныя ўказанні на першакрыніцы.

Пэўным застаецца адно: у вобразах і карцінах Багдановіча своеасабліва ўвасобіўся шматвяковы культурны вопыт еўрапейскай традыцыі, каштоўнасці і экзистэнцыйна-герменеўтычныя сэнсы сусветнай мастацкай спадчыны. У гэтай сувязі мае падставу размова не пра фармальную, а пра генетычную культурастваральную пераемнасць, наследаванне, духоўныя прэзавы ў кірунку рэалізацыі эстэтычнага ідэалу і механізмаў камунікатыўнага кадзіравання ўніверсальных

<sup>8</sup> М. Багдановіч, *Поўны зб. тв.: У 3 т., т. 1*. Вершы, паэмы, пераклады, наследванні, чарнавыя накіды, 2-е выд., Мінск 2001, с. 263–264.

<sup>9</sup> А. Лойка, *Максім Багдановіч*, Мінск 1966, с. 104.

каштоўнасцей і сэнсаў культуры, культывавання сведчанняў мінулага, пераведзеных у разрад «гістарычнага сягоння» – вечнага цяперашняга. Мастацкія архетыпы М. Багдановіча з зоны гістарычна аддаленай, перыферыйнай дзякуючы рэцэпцыйнай свядомасці спакваля пераходзяць у зону стратэгічных сэнсавых і каштоўнасных кодаў, прыўнесеных у прастору тэкста для ўзмацнення, падваення, сімвалізацыі яго кантэкстуальных значэнняў, для ўніверсалізацыі зместу. Натуральна, прызнаючы ў якасці ўзорных класічныя кананічныя мастацкія шэдэўры, Багдановіч тым самым пераймаў, засвойваў і сістэму каштоўнасцей, якая імі культывавалася. Варта мець на ўвазе тое, што глыбінны сэнс канона заключаецца ў тым, што ён нармалізуе, упарадкоўвае не толькі знешнія, візуальна ўспрымаемыя формы, але і замацоўвае пэўныя стэрэатыпы свядомасці як саміх твораў, так і рэцыпіентаў, чытачоў. У дадзеным выпадку мы сутыкаемся не проста з феноменам інтэртэкстуальнасці як спецыфічнай формы саманасычэння літаратуры, прывівання наватарства пры звароце да іншанацыянальных кантэкстаў. Гэта той выпадак, калі дзякуючы свядомым эстэтычным камунікацыям створае ў межах лакальнага мастацкага канона набывае функцыю кода, матрыцы, нацыянальнага мастацкага ўзору, мадэлі, што пашырае і абагачае ўласную культурную прастору. Іншародныя ўкарункаванні пры гэтым набываюць якасць сігналаў кодаў, з'яўляюцца ключом да дэкадзіравання. У якасці «расшыфравальных кодаў» могуць выступаць эпіграфы з сусветнай класікі, літаратурныя і гістарычныя імёны і прозвішчы, прыём цытавання, крылатыя выразы, кантэкстуальныя алюзіі, рэмінісцэнцыі і г.д.

Наяўнасць адсылак (відавочных і латэнтных), указанне на першакрыніцы творчага акта дае падставу для гаворкі пра міжкультурны статус творчасці Багдановіча, адначасовую прысутнасць у ёй некалькіх мастацкіх камунікатыўных сістэм. Адзначанае сведчыць пра факт аўтарскага ініцыявання полісеміі, унутранай дыялагічнасці твораў, закадзіраванасці ў іх структуры ўніверсальных значэнняў і сэнсаў. Па сутнасці, мы маем справу з феноменам інтэртэкстуальнасці як спецыфічнай формы саманасычэння літаратуры, ініцыяваннем наватарства пры звароце да іншанацыянальнага кантэксту. Гэта дае нам права прызнаць высокую змястоўнасць багдановічаўскіх фармальных інтэнцый і пошукаў. Кажучы інакш, фармальна-стылістычныя элементы яго твораў семантызуюцца ў працэсе дэшыфроўкі мастацкага кода і набываюць выразныя індывідуальна-аўтарскія рысы па прынцыпе *ad hoc*. У працэсе працяглых эстэтычных камунікацый створае ў межах лакальнага мастацкага канона набывае функцыю кода,

матрыцы, якая бярэ на сябе ролю нацыянальнага мастацкага ўзору, мадэлі, што пастаянна пашырае і ўзбагачае культурную прастору.

Літаратурны канон, які ўяўляе сабой гістарычна і культурна асвечаны набор тэкстаў, правіл і каштоўнасцей, фарміруе калектыўную ідэнтычнасць, выступае ў якасці стратэгіі культурнай ідэнтычнасці. Больш за тое, ён не толькі адточвае эстэтычны густ, прывівае ўшанавальнае стаўленне да шэдэўральных узораў творчасці, але і сцвярджае неабвержнасць, абавязковасць тых прынцыпаў, якіх павінны прытрымлівацца ўсе прадстаўнікі нацыянальнай супольнасці, каб грунтоўна сцвердзіць сябе ў агульнай сацыякультурнай прасторы. Пры гэтым вялікую ролю адыгрываюць падзеі мінулага. Для таго ж Багдановіча памяць пра мінулае мае канцэптазместавае значэнне. Галоўнае, што памяць спрыяе фарміраванню культурнага «сімвалічнага свету сэнсаў» – агульнага светаўладкаванага кантэксту, які закліканы актыўна ўплываць на кагнітыўныя структуры асобы, яго пацудоўва-эмацыянальны вопыт, унутранае самапачуванне.

Канон, сталыя культурныя коды і адносіны ў дадзеным выпадку служаць дзейнымі інтэнсіфікатарамі гэтага працэсу. Менавіта праз спасціжэнне культурных форм, зместавай глыбіні літаратурных артэфактаў, у тым ліку і літаратурнага канона, адбываецца засваенне норм, каштоўнасцей, уяўленняў кожным носьбітам сацыякультурнага кода. Гэта, у сваю чаргу, служаць усведамленню ўключанасці ў «сэнсавы гарызонт» інтэрсуб'ектыўнага ўзаемадзеяння і камунікацыі, робіць магчымым *узаемнасць перспектыв* (Х. Плеснер), якія ляжаць у аснове любога фарміравання ідэнтычнасці, а таксама прадвызначае свабоду дзеяння, дзе толькі і можа чалавек напоўніцу спазнаваць сябе.

Не варта забывацца і пра тое, што канон сімвалізуе сабой увабленне ў мастацкай форме гармоніі, прыгажосці, сувымернасці, якія служаць для таго, каб, гаворачы словамі Вільяма Вуда, *дзякуючы пачуццю захатіць, здзівіць, узвысіць або зачараваць душы*. З-за адсутнасці іншых форм кансалідуючай дзейнасці канон як увабленне характа і прыгажосці быў закліканы фарміраваць калектыўную свядомасць, прывіваць пачуццё агульнага эстэтызаванага этнакультурнага адзінства. Гэта лішні раз апраўдвае аднясенне Багдановіча да ліку паэтаў-эстэтаў, «паэтаў чыстай красы». Як вядома, паняццем «чыстая краса» ў эстэтыцы І. Канта абазначаецца эстэтычная катэгорыя, незалежная ад утылітарных, этычных і прыватных меркаванняў. Эстэтызм (панэстэтызм) ляжыць у аснове мастацкай сістэмы і беларускага паэта. Пры гэтым, на што ўжо звярталася ўвага, паэзія Багдановіча пакладаецца на гістарычна сцверджаныя, «свяшчэнныя» формы су-

светнай мастацкай культуры, гэта значыць, пазначана «таўром» гістарычнай пераемнасці, узорнасці, цесна карэлюючы з сусветным мастацкім тэзаўрусам. Іншымі словамі, яна мае непасрэдную сувязь з вялікай Традыцыяй, з'яўляючыся яе заканамерным працягам у новых гістарычных умовах.

Звяртаючыся да канона, актыўна задзейнічаючы кананічныя формы ў сваёй мастацкай практыцы, Багдановіч праследаваў архізадачу па выпрацоўцы новых стратэгий не толькі ўласна мастацкага, але і скарэктаванага сацыяльнага дзеяння, інтэграцыі суб'ектаў нацыякультурнай прасторы. Паэт ясна ўсведамляў, што анталагічныя каштоўнасці, якія культывуюцца «класічным» канонам, нараджаюць пачуццё далучанасці да агульных базісных каштоўнасцей, што падзяляюцца ўсімі. Тым самым ён падтрымліваў ідэю надзвычайнай значнасці, каштоўнасці творчай асобы, падкрэсліваў яе асновасутнасную ролю ў працэсах культуратварэння. Канон, такім чынам, ва ўспрыманні паэта выступае ў якасці сродку духоўнай інтэграцыі, згуртавання, аб'яднання людзей, культуры, цывілізацыйных матрыц. Менавіта кананічны статус паэтычных форм, культывуемых Багдановічам, з'яўляўся адным з дзейсных механізмаў інтэрырызаванні быццёвых агульначалавечых каштоўнасцей, спосабам крышталізацыі іх у сацыяльнай практыцы. Гэта тыя каштоўнасці, якія утрымліваюць сталыя, сутнасныя ўласцівасці і характарыстыкі, што дае ім права складаць базіс культуры і грамадства. Вось чаму ўсе магчымыя спробы іх рэінкультурацыі, актуалізацыі на стадыі фарміравання новай культурнай парадыгмы ў пачатку XX века спрыялі, па задуме паэта, аб'яднанню, кансалідацыі грамадства праз прапагандаванне нацыянальных вобразаў-канцэптаў, вобразаў-сімвалаў. Пры адсутнасці іншых культурных узораў і арыенціраў зварот да правяраных, спраўджаных, «кадыфікаваных» каштоўнасцей даваў магчымасць стаць ім культурастваральным падмуркам, увайсці ў інстытуцыйнае культурнае поле, узмацніўшы яго інтэркультуральны патэнцыял. Пры гэтым кананічная форма дазваляла па-новаму насычаць яе змест нацыянальным «кантэнтам», праблематызаваць яго з улікам нацыянальнай спецыфікі жыццядзейнасці. У працэсе засваення (абсарбіравання) іншакультурных стэрэатыпаў і адаптацыі іх да ўмоў уласнай культурнай прасторы змест паэтычных форм у межах канона ўніверсалаваўся, набываў рысы мастацкага ўзору, ідэала – эстэтычнай кадыфікаванай (прыведзенай у пэўную сістэму) каштоўнасці, вартай пераймання, наследавання, засваення. Духоўнасць тут паўстае як рэальнасць, творчая сіла, здольная палепшыць, а то і змяніць унут-

раны свет чалавека, скарэктаваць яго адносіны з рэальнасцю. Нацыянальная гісторыя і сучаснасць, выяўленыя праз кананічны формазмест, набывалі іншы быццёвы статус, становіліся фактам інстытуцыйным, «заканадаўчым», здольным скласці жывую тканіну культуры.

Менавіта канону, як ён паўставаў у мастацкай практыцы паэта, адводзілася роля сімвалічнага кансалідуючага знака-рэферэнта, закліканага служыць фарміраванню «культурнай свядомасці» і быць арганічнай часткай сусветнага мастацкага вопыту. Канон служыў выпрацоўцы адзінага сэнсавага ядра, фундаванага агульнакультурнымі каштоўнасцямі чалавецтва. Тым самым утвараўся метаўзровень культурнай рэфлексіі, дзякуючы чаму адкрывалася магчымасць для эстэтычнага сцвярджэння нацыянальнай літаратуры, уключэння яе ў полікультурны сусветны кантэкст. У гэтай сувязі Ю. Лотман заўважыў, што *не толькі асобныя тэксты, але і цэлыя культуры могуць асэнсоўваць сябе як арыентаваныя на канон*<sup>10</sup>, у выніку чаго яны становяцца больш структурна арганізаванымі, упарадкаванымі, здольнымі на прадудыраванне новых культурных артэфактаў. Адзначаючы вялікую ролю канона ў гісторыі мастацкага вопыту чалавецтва, вучоны робіць наступнае заключэнне: *Наўрад ці мае сэнс разглядаць яго (кананічнае мастацтва – В.М.) як у некаторай ступені ніжэйшую або ўжо пройдзеную стадыю. І тым больш істотна паставіць пытанне аб неабходнасці вывучаць не толькі яго ўнутраную сінтагматычную структуру, але і скрытыя ў ім крыніцы інфарматыўнасці, якія дазваляюць тэксту, у якім усё, здавалася б, загадзя вядома, становіцца магучым рэгулятарам і будаўніком чалавечай асобы і культуры*<sup>11</sup>.

Думка пра аксіялагічную зададзенасць канона мае важнае значэнне для ўстанаўлення яго зместава-канцэптуальных асноў. Творчасць паэта дае падставы меркаваць, што яго зварот да кананічных формаў меў на мэце не проста прытрымліванне нормы, узора, мадэлі, а мастацкае выяўленне пэўнай сістэмы *правіл сацыяльнай камунікацыі і сэнсайтварэння*<sup>12</sup>, – гэта значыць, заключаў у сабе каштоўнасную, аксіялагічную характарыстыку. Ва ўяўленні майстра слова канон не проста выступаў формай падначалення чужародным, устаноўленым кімсьці кадыфікаваным нормам або прадпісанням. Праўдападобна, ён

<sup>10</sup> Ю.М. Лотман, *Об искусстве*, с. 441.

<sup>11</sup> Тамсама.

<sup>12</sup> Я. Асман, *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентификация в высших культурах древности*, с. 124.

успрымаўся ў якасці культура- і сэнсаўтваральнага прынцыпу, які садзейнічае сцвярджэнню і развіццю культурнай пераемнасці, нацыянальнай культурнай «кананічнай» аўтаноміі, вылучэнню спецыфічных дыскурсаў з агульнага кантэксту культуры.

Такім чынам, на падставе праведзенага даследавання мы прышлі да высновы, што канон у творчай практыцы М. Багдановіча служыў культывацці і сцвярджэнню базісных нацыянальна-культурных каштоўнасцей, станаўленню светапоглядных і маральна-этычных арыенціраў асобы, фарміраванню грамадскіх каштоўнасцей увагуле. Канон даваў права на мастацкую рэканструкцыю гісторыі і рэальнасці, на прыўнясенне ў іх новых сэнсавых дэтэрмінантаў, на ідэалізацыю з мэтай падкрэсліць іх непрамінальную каштоўнасць для кожнага суб'екта. Усведамленне гэтага дазваляла аднесці інфармацыю, што ўтрымлівалася ў каноне, да ўсеагульна важнай, бясспрэчнай, што адкрывала шлях для дасягнення светапогляднага кансэнсусу ў вычуванні сваіх гістарычных вытокаў і каранёў. Гісторыка-культурныя, мастацкія, анталагічныя, быццёвыя каштоўнасці і сэнсы, прадукаваныя ў паэтычным каноне Максіма Багдановіча, станавіліся важкай часткай кансэнсуснай асновы, духоўнага вымярэння, культурнай інтэграцыі, гарманізацыі сацыяльных адносін.

Велізарны патэнцыял літаратурнай класікі ва ўмовах сацыякультурных трансфармацый уяўляе магутны рэсурс для пабудовы нацыянальнай аксіялогіі, складвання сістэмы ўніверсальных каштоўнасцей, што пераадольвае як правінцыялісцкае, так і глабалісцкае светабачанне. Эстэтычныя каштоўнасці выступаюць найважнейшым кампанентам сацыякультурнай прасторы, спрыяюць паспяховаму ажыццяўленню стратэгіі сацыяльнага дзеяння, задаюць накіраванасць і матываванасць чалавечаму жыццю, дзейнасці і канкрэтным дзеянням і ўчынкам, служаць дзейным фактарам сацыяльнай кансалідацыі і згуртаванню нацыі.

#### L I T E R A T U R A

- Assman Â., *Kul'turnaâ pamât': Pis'mo, pamât' o prošlom i politiĉeskaâ identičnost' v vysokih kul'turah drevnosti*, Moskva: «Azyki slavânskoj kul'tury», 2004 [Ассман Я., *Культурная память: Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности*, Москва: «Языки славянской культуры», 2004].
- Lotman Ū.M., *Ob iskusstve*, S.-Peterburg: «Iskusstvo-SPB», 1998 [Лотман Ю.М., *Об искусстве*, С.-Петербург: «Искусство-СПБ», 1998].

Bagdanovič M., *Poŭny zb. tv.: U 3 t., t. 1. Veršy, paëmy, peraklady, nasledvanni, čarnavyâ nakidy*, 2-e vyd., Minsk: Bel. navuka, 2001 [Багдановіч М., *Поўны зб. тв.: У 3 т., т. 1. Вершы, паэмы, пераклады, наследванні, чарнавыя накіды*, 2-е выд., Мінск: Бел. навука, 2001].

Lojka A., *Maksim Bagdanovič*, Minsk: Navuka i tehnik, 1966 [Лойка А., *Максім Багдановіч*, Мінск: Навука і тэхніка, 1966].

## Р Э З Ю М Э

### ЛІТАРАТУРНЫ КАНОН МАКСІМА БАГДАНОВІЧА Ў ЭСТЭТЫЧНАЙ САМАІДЭНТЫФІКАЦЫІ НАЦЫЯНАЛЬНАЙ ЛІТАРАТУРЫ

На прыкладзе творчасці класіка беларускай літаратуры Максіма Багдановіча даследуецца роля літаратурнага канона ў эстэтычнай самаідэнтыфікацыі нацыянальнай літаратуры. Адзначаецца, што літаратурны канон выступае ў якасці стратэгіі культурнай ідэнтнасці, адной з дзейных форм і важнай умовай складання культурнага сімвалічнага свету сэнсаў, фундзіруемага агульнакультурнымі каштоўнасцямі чалавецтва. Сцвярджаецца, што гісторыка-культурныя, мастацкія, анталагічныя, быццёвыя каштоўнасці і сэнсы, экспліціраваныя ў паэтычным каноне Максіма Багдановіча, ставаліся важнай часткай духоўнага вымярэння, культурнай інтэграцыі, гарманізацыі сацыяльных адносін. Адметнай асаблівасцю звароту паэта да кананічнай мастацкай формы прызнаецца замацаванне за ёй ролі сімвалічнага кансалідзіруючага знака-рэферэнта, які мусіць фарміраваць «культурную свядомасць», прывіваць пачуццё агульнага эстэтызававанага этнакультурнага адзінства, служыць сродкам духоўнай інтэграцыі і нацыянальнай кансалідацыі грамадства.

**Ключавыя словы:** літаратурны канон, эстэтычны ідэал, эталон, культурная матрыца, культурная ідэнтнасць, соцыякультурны код, інтэртэкстуальнасць.

## STRESZCZENIE

### KANON LITERACKI MAKSYMA BOGDANOWICZA W ESTETYCZNEJ SAMOIDENTYFIKACJI LITERATURY NARODOWEJ

W artykule omówiono rolę kanonu literackiego w estetycznej samoidentyfikacji narodowej. Posłużono się przykładem twórczości klasyka literatury białoruskiej Maksyma Bogdanowicza. Autor zwrócił uwagę na fakt, iż kanon literacki funkcjonuje jako strategia tożsamości kulturowej, jednej z najbardziej skutecznych form i ważnych warunków budowania symbolicznego świata zmysłów z wykorzystaniem wartości wyznawanych przez ludzi. Stwierdził również, że znacze-



nia historyczno-kulturowe, twórcze, ontologiczne, egzystencjalne objaśniane w poetyckim kanonie Maksyma Bogdanowicza były ważną częścią wymiaru duchowego, interpretacji kulturowej, koordynowania relacji społecznych. Szczególną cechą zwrócenia się poety w kierunku kanonicznej formie twórczej jest powierzenie jej roli symbolicznego znaku referencyjnego, którego celem jest tworzenie „świadomości kulturowej”, rozwijanie poczucia jedności etnokulturowej, służenie jako środek interpretacji duchowej i narodowej konsolidacji społeczeństwa.

**Słowa kluczowe:** kanon literacki, ideał estetyczny, standard, matrix kulturowy, kulturowa tożsamość, kod socjalno-kulturowy, intertekstualność.

## S U M M A R Y

### LITERARY CANON IN MAKSIM BOGDANOVICH'S POETIC HERITAGE: GENEALOGY, RECEPTION, SEMIOSIS

On the example of works of the classic of Belarusian literature Maksim Bogdanovich, the role of literary canon in aesthetic self-identification of national literature has been investigated. It is emphasized that the literary canon acts as a strategy of cultural identity, one of the effective forms, and important conditions of formation of the cultural symbolic world of meanings established by the general cultural values of humankind. It is stated that historical, cultural, artistic, ontological, existential values and meanings explicated in the poetic canon of Maksim Bogdanovich became an important part of spiritual dimension, cultural integration, coordination of social relations. A distinctive feature of the poet's appeal to the canonical art form is represented by the role of a symbolic consolidating referential sign designed to form a "cultural consciousness", to instill the sense of general aesthetized ethnocultural unity, to serve as a means of spiritual integration and national consolidation of society.

**Key words:** literary canon, aesthetic ideal, standard, cultural matrix, cultural identity, sociocultural code, intertextuality.



*Anatol Trafimczyk*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.06

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0001-7246-3870>

**Лірычныя адступленні як элемент жыццятворчасці  
ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля”:  
філасофскія матывы**

З улікам таго, што аўтарскае “я” вельмі рэдка ўкрапляецца ў тканіну твора (часам ствараецца ўражанне, што толькі тады, калі аўтару не выдзеліцца як лірычнаму суб’екту паэмы папросту не ўдалося), урыўкам прамаўлення ад першай асобы – а тут гэта праяўляецца на ўзроўні тэндэнцыі – варта надаваць прыярытэтнае значэнне ў літаратуразнаўчай і крытычнай, публіцыстычнай і нават палітычнай герменеўтыцы “Новай зямлі”. Якуб Колас не хавае, што выказаныя перажыванні належаць яму асабіста, а не героям, хоць і арганічна ўплецены ў тканіну твора. Як слушна мяркуе пра такую сітуацыю Яўген Гарадніцкі, апавядальнік фармальна знаходзіцца па-за межамі выяўленага свету, але ментальна неадлучны ад яго, паколькі гэта менавіта *ягоны свет*, хоць цяпер і ўспрымаецца звонку як свет *мастацкі*<sup>1</sup>.

Такі прыём Якуб Колас выкарыстоўваў і ў іншых сваіх творах (паэма “На шляхах волі”, прыкладам). Гэта можна з поўным правам расцаніць як элемент паэтыкі. Натуральна, творца падчас напісання паэмы не задумваўся, чаму ён скарыстаў той ці іншы прыём. Да таго ж тыя мастацкія крокі, як правіла, здзяйсняюцца міжвольні. Тым не менш адзначым дзіўную рэакцыю Якуба Коласа, калі ў яго запыталі пра лірычныя адступленні. Ён у прыватнасці адказаў: *Гэта ўжо мая*

---

<sup>1</sup> Я. Гарадніцкі, *Дзве паэмы*, “Польмя” 2019, № 11, с. 116.

*такая манера*, – і гэтымі словамі адказ мог быць вычарпаны. Аднак аўтар не стрымаўся і дадаў даволі рэзкавата: *і пытаць пра гэта не варта было б*<sup>2</sup>. Такая інтанацыя, відавочна, пэўным чынам сведчыць пра свядомае прымяненне лірычных адступленняў паэтам. Аднак пры адкрыць сваю таямніцу аўтар на той час не толькі не рашыўся, але і даў адпор своеасабліваму “допыту”. Між тым лірычныя адступленні з’яўляюцца вельмі важным мастацкім элементам твора і вартыя таго, каб быць разгледжанымі пад літаратуразнаўчым “павелічальным шклом”, а менавіта – пад вуглом так званай жыццятворчасці. Якуб Колас выступае ў гэтых адступленнях ад імя першай асобы, больш таго, калі звяртае з біяграфічным і гістарычным кантэкстамі – ад сябе самога, Канстанціна Міцкевіча.

Варта правесці ідэйна-тэматычную дыферэнцыяцыю лірычных адступленняў у “Новай зямлі”. Натуральна – толькі на ўзроўні тэндэнцыі, таму што многія паэтычныя думкі маюць сінкрэтычна-паліфанічны характар.

Адступленні ад першай асобы ў “Новай зямлі” размяркоўваюцца галоўным чынам паводле трох кірункаў думак і пачуццяў:

- філасафічныя матывы,
- патрыятычныя перажыванні,
- функцыя апавядальніка, староннега, нейтральнага, па магчымасці аб’ектыўнага.

Яны часта пераплятаюцца, сумяшчаюцца. Прычым яны настолькі парытэтныя, што аддаць перавагу нейкаму з іх немагчыма ні па колькасці, ні па якасці. У гэтым артыкуле рэпрэзентуем аналіз філасофскай лініі. Аўтар шэдэўра з яе пачынае і яе найбольш трымаецца.

Што ж трывожыць найбольш паэта? Ён такім чынам таксама становіцца адной з дзеючых асобаў – так бы мовіць, пазбаўляецца свайго псеўданіма і фактычна выступае пад пашпартнымі імем і прозвішчам – і гэтага нават не прыхоўвае, хоць фармальна і не называе.

Аднак аб усім – па парадку. Не будзем цалкам цытаваць і без гэтага ўсім вядомы ўступ да “Новай зямлі”. Яго першыя радкі пра родны кут сталі крылатымі – і тым самым... перабілі свой лейтматыў. Пад ім звычайна маюць на ўвазе тэму настальгіі. Насамрэч “родны кут” з’яўляецца фонам і для іншых перажыванняў. Перадусім – пра сэнс чалавечага існавання і найперш – лірычнага героя, але і кожнага з нас:

<sup>2</sup> Я. Колас, *Збор твораў*. У 20 т., Мінск 2007–2012, т. 20, с. 34. Тут і далей спасылкі на творы Якуба Коласа робяцца па гэтым выданні (за выключэннем асобна ўказаных выпадкаў) у дужках з пазначэннем тома і старонкі.

*Не раз, утомлены дарогай, / Жыццём вясны мае убогай, / К табе я ў думках залятаю / І там душою спачываю. / О, як бы я хацеў спачатку / Дарогу жыцця па парадку/Прайсці яшчэ раз, азірнуцца, / Сабраць з дарог каменні твая, / Што губяць сілы маладыя, – / К вясне б маёй хацеў вярнуцца [т. 8, с. 6].*

Тэма развіваецца ў далейшых радках, у якіх сум толькі нарастае: *Вясна, вясна! не для мяне ты! / Не я, табою абагрэты, / Прыход твой радасны спаткаю, – / Цябе навек, вясна, хаваю. / Назад не прыйдзе хваля тая, / Што з быстрой рэчкай уплывае [т. 8, с. 6].*

Гэтыя перажыванні маюць архетыповы характар і іх выяўленне сінанімічнае тэзісу з прытчы пра цара Саламона: *Усё мінае, –* было выгравіравана на яго пярсцёнку, з вонкавага боку.

Урэшце лірычны герой выходзіць на абагульненне, датычнае таксама ўсіх, бадай, кожнага: *Ніхто з граніц сваіх не выйдзе, / З законаў, жыццём напісаных...* [т. 8, с. 6]. І гэта мінецца, – трактуе згаданая прытча, адкрываючы фразу Саламона з вонкавага боку, кінутага ў распачы пярсцёнка, нібы такім антытэзісам і суцяшаючы (бо зняволенне і – адпаведна – дэпрэсіўны стан нявечныя), і расчароўваючы адначасова (бо мімалётнасць гэтым самым даводзіцца да абсалюту).

Навідавоку тут нібыта пэўны парадокс, але ён мае дыялектычную прыроду, абумоўленую антынамічнасцю гэтага свету, яго, здавалася б, узаемавыключальнымі бакамі. Тым не менш без іх не існуе ні быцця, ні небыцця. Іх прымірэнне хіба немагчыма толькі ў рацыянальнай плоскасці. Затое мастацтва якраз і з'яўляецца глебай і сродкам для падобнай канвергенцыі і канвенцыі. Выйсце знаходзіцца праз сублімаванне, у выніку якога адбываецца некаторая кампенсацыя перажыванняў: *Вось як цяпер, перада мною / Ўстае куточак той прыгожа...* [т. 8, с. 6].

Характэрна, але і вышэйзгаданая прытча (у адным са сваіх варыянтаў) заканчваецца прыадкрываннем другога боку жыццёвага медаля: *Нічога не мінае, –* сінтэзуе папярэднія тэзісы ледзь бачны надпіс на пярсцёнкавым канце Саламона.

Такія пачуцці, безумоўна, патэнцыяльна ўласцівыя кожнаму. Таму радкі і сталі культавымі.

Аднак узнікненне вышэйазначанага глыбокага жалю-шкадавання звязана не проста з адлегласцю ад роднага кута лірычнага героя. Аўтар “Новай зямлі” тым часам знаходзіцца ў зняволенні. Ён цалкам пазбаўлены магчымасці пераадолець тую адлегласць. Гэты факт узмацняе ступень сублімацыі, спрычыняючыся да павелічэння мастацкага ўздзеяння радкоў. Праз уступ да паэмы пачалося завяршэнне ту-

рэмнага гешталту Канстанціна Міцкевіча. Фактычна маем зліццё лірычнага героя і аўтара ў яго рэалістычнай іпастасі чалавека з усімі яго традыцыйнымі, нават банальнымі перажываннямі. Апошняга вольніца дзяцінства асабліва прыцягвала ва ўмовах зняволення, спараджаючы невымерны боль. Значна пазней (у 1947 г.) сам паэт прызнаваўся: *Калі я сядзеў у астрозе, перада мной вельмі ярка паўсталі малюнкi маленства, прыроды. Я не думаю тады яшчэ аб напісанні паэмы. Хацелася проста сказаць аб тым, што так маляўніча паўстала ў маёй памяці. Я апісаў леснікову пасаду. Затым з'явілася жаданне напісаць большае. Так паступова вырасталася паэма "Новая зямля"*<sup>3</sup>. Узяўшы гэту тэзу за аснову, за арыенцір, даследчыкі ў далейшым пашыралі і паглыблялі яе. Так, М. Мушынскі пісаў:

Працяглае знаходжанне за астрожнымі кратамі паўплывала на творчую дзейнасць, светаадчуванне Коласа, на пафас ягоных вершаў. (...) Астрожная паўсядзённасць, змрочная атмасфера паднявольнага жыцця наглядна высветлілі сутнасныя рысы характару беларускага песняра. За час, калі пісьменнік адбываў несправядлівае пакаранне, ён не ачарсцвеў душой, не расчараваўся ў тых высокіх гуманістычных ідэалах, якія сцвярджаў у ранейшых творах. Якуб Колас здолеў узняцца над асабістай крыўдай, бо пры самых неспрыяльных жыццёвых умовах адчуваў непарыўнае адзінства з роднай глебай і за аснову твораў нязменна браў маральна-этычныя ўяўленні, выпрацаваныя народам<sup>4</sup>.

Паэт з турэмнага акна ўглядаўся ў вясновае неба, пэўна, удыхаў жыватворнае красавіцкае паветра, нутром адчуваў бруенне жыцця па ўсім свеце і... не мог задаволіцца сузіраннем гэтага жыцця, бо ён, маляды, дужы, поўны жаданняў, кінуты ў вязніцу, жорстка абмежаваны як у вясновых перажываннях, так і па жыцці ўвогуле. ...*Аўтар-апавядальнік, разважаючы над сваім незайздросным становішчам, звяртаецца да вясны як сімвалу недасяжнасці, выяўляюцца, вядома, не толькі сацыяльныя калізій. Аўтарская медытацыя скіравана тут і да пытанняў анталогічнага характару. ...Роздум паэта кранаецца праблем натурфіласофскага асэнсавання быцця*<sup>5</sup>. Вясна, вясна! не для мяне

<sup>3</sup> Паводле: М. І. Мушынскі, *Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа*, Мінск 2012, с. 790.

<sup>4</sup> М. Мушынскі, *Свайму часу і вечнасці*, [у:] Колас Я., *Збор твораў*. У 20 т, *Вершы (1908–1910)*, Мінск 2007, т. I, с. 17.

<sup>5</sup> Я. А. Гарадніцкі, *Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыйнасць, наратыўнасць*, Мінск 2014, с. 316.

ты!.. – шэпча паэт, пераплаўляючы тым самым свой невымерны патэнцыял генія ў радкі гімна. Турма, аднак, абмежавала чалавека фізічна. Затое яго дух гэтым абмежаваннем быў каталізаваны – і вырваўся на волю. Нястрымны, ён падаўся ў краіну, у якую ніхто і ніколі з людзей не вяртаўся фізічна, – у пару свайго дзяцінства.

У прынцеце тут можна працытаваць увесь першы раздзел, бо яго лірыка ад першых радкоў да заключных кангеніяльна перадае турэмнае настальгіраванне паэта, спектр і галоўныя матывы гэтага пачуцця. Менавіта вачыма канкрэтнага чалавека мы маем магчымасць *скінуць вокам зялёны луг* [т. 8, с. 8], *вокам мыслі* азіраць *цябе, мой луг і бераг родны* [т. 8, с. 9], перажыць напоўненасць душы смуткам, *Што ў прашласць канулі гадочкі, / Мае шчаслівыя дзянёчкі, – / Прайшла, вясна ты маладая!* [т. 8, с. 12].

Самыя славутыя радкі беларускай літаратуры – пачатак паэмы “Новая зямля” – хіба маглі напісацца на волі? *Мой родны кут, як ты мне мілы!* – такія простыя словы склаліся ў глыбокую да шчымлівасці фразу менавіта ў адарванасці ад месца, да якога, як заўважыў Францыск Скарына, *людзі... великую ласку имають*<sup>6</sup>, а менавіта – за кратамі, у зняволенні. Апошняя акалічнасць, аднак, не становіцца мастацкім фактам. Гэта было б лішнім, бо вяло б да страты ўніверсальнасці радкоў. Яны, між тым, захоўваюць толькі тыповую прыватнасць індывідуума, што і знаходзіць эстэтычнае выяўленне. Такім чынам Якуб Колас вельмі ўмела адсарбіраваў свой жыццёвы матэрыял для мастацкай рэпрэзентацыі, што забяспечыла ёй гучанне не толькі ў часе з’яўлення на *свет бурлівы* [т. 8, с. 281], але і ў далейшым – у так званай вечнасці (хоць і абмежаванай існаваннем актуальнай чалавечай цывілізацыяй).

*У турэмнай самоце, можа, як ніколі раней, адчуў Якуб Колас любасць, замілаванасць і да тых, хто быў яму родны і блізкі, каго ён так добра ведаў і шчыра любіў. Бацькі, браты і сёстры, родзічы і аднавяскоўцы, іх лёс, характары, твары, фігуры, звычкі, наводзіны, гаворка – усё гэта ўсплывала ў памяці паэта ва ўсёй цяпер ужо зразумелай для паэта красе, драматычнасці і трагічнасці, – разважаў А. Лойка*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Францыск Скарына і яго час: *Энцыкл. давед.*, Мінск 1988, с. 94.

<sup>7</sup> А.А. Лойка, “Новая зямля” Якуба Коласа: *Вытокі, веліч, хараство*, Мінск 1961, с. 18.

У далейшым, іншым разам з прычыны тыповасці апісанняў, аўтар нават быццам збіваецца з разважанняў ад першай асобы на абагульнена-асабовую ці безасабовую форму наратыву. Асабліва, калі гаворыцца пра лета або вясну: *...Улетку, добраю пагодкай, / Касьбой утомлены, спачынеш / І думкі клопату пакінеш, / Заснуўшы крэпка і салодка* [т. 8, с. 9]; *І на душы нейк весялела, / І сэрца радасці хацела, / А думкі цяжкія і мары / На душу клалі свае чары. / Хацелась жыць, ушыр разняцца, / За долю лепшую змагацца; / Ўзнімалісь грудзі: чулісь сілы, / І Божы свет здаваўся мілы* [т. 8, с. 51].

У дадзеных выпадках пераважае мажорны тон. Рэч у тым, што на ўвазе маюцца поры года, якія былі ў рэчаіснасці канкрэтным часам для герояў эпічнай лініі паэмы, у тым ліку для Костуся, прататыпа самога аўтара ў далёкім дзяцінстве – таксама ў пэўным сэнсе вясне, чалавечай. Менавіта да яе і хацеў бы вярнуцца лірычны герой, каб *спачатку дарогу жыцця па парадку прайсці яшчэ раз*. Ён ужо мае пэўны жыццёвы досвед і таму пастараўся б не паўтараць памылак – *сбраць з дарог каменні тья, / што губяць сілы маладыя*. Што маецца на ўвазе? Відаць, тья акалічнасці, што прывялі да турмы. Расчараванне спасцігла Якуба Коласа ва ўсёй яго глыбіні менавіта ў зняволенні. Да яго ён быў весялуном. Вось як яго, маладога паэта і супрацоўніка “Нашай Нівы” ўспамінае рэдактар газеты Аляксандр Уласаў: *Колас унёс многа гумару ў рэдакцыю: чалавек ён быў жыццярадасны, у жыццё нашае “багемы” уносіў у вольныя хвіліны многа вяселья*<sup>8</sup>.

Тры гады зняволення змянілі чалавека. Вось якім яго ўбачыў той жа А. Уласаў падчас наведвання ў вязніцы: *Помню, як у Менску хадзіў у турму да Коласа. (...) З нутра турмы выходзіць нейк бязліва наш паэт*<sup>9</sup>. Жартаўнік стаў маўчуном і як выключэнне на яго твары магла прамільгнуць усмешка.

Дык якія ж каменні-акалічнасці ў думках-марах прыбіраў паэт? Агульна кажучы, мелася на ўвазе грамадская дзейнасць. Канкрэтна – настаўнічанне і творчасць. І калі прыбраць іх, застаецца сялянскі лёс. Яго меў ад нараджэння Костусь Міцкевіч. *Прыбраць з дарог каменні тья, / што губяць сілы маладыя*, вырашана было праз гештальт. Ім і стала эпічная лінія мастацкага твора. У ёй апяваецца сялянская доля, якая ўяўлялася лепшай за долю мастака. Таму паэт абстрагуецца, дыстанцыруецца ад жыццятворчых матываў і адбываецца пераклучэнне

<sup>8</sup> А.М. Уласаў, *Якуб Колас і “Наша Ніва”*, “Наша Слова” 2008, 26 лістапада, с. 3.

<sup>9</sup> Тамсама, с. 3.



на абставіны аўтабіяграфічныя: *Цяпер разгорнем часаў шаты, / Бліжэй прыгледзімся да хаты, / Да Міхася і да Антося, / Як там вялося, як жылося* [т. 8, с. 12].

Не заглыбляючыся ў эпічны пласт паэмы, адзначым, што “энцыклапедычную” лінію твора аўтар пачынае... са святочнага дня – II раздзела “Раніца ў нядзельку”. Хаця, зразумела, не такія дні пераважалі ў сялянскай штодзённасці. Наадварот. Ужо ў другой палове XX стагоддзя Іван Мележ затыпізе маладых сялянскіх нашчадкаў, якімі з’яўляліся і палескі Васіль, і наднёманскі Костусь, наступнай тэмай: *Зялёны гэты хлопец ужо з найпершага маленства адчуў, што жыццё – не вясёлае, бесклапотнае свята, а найбольш доўгі і клопатны будзень, што трэба цярпець. З усіх мудрасцей жыцця, ён, як адну з найпершых, уведаў – трывай, цярпі! Усім цяжка бывае, усе церпяць, цярпі і ты!*<sup>10</sup>.

Ды душа пішчалаўскага вязня прагла не проста вясны – свята. Таму не dziўна, што найбольш прыемнае прарвалася ва ўспамінах наперад. Дарэчы, менавіта гэты раздзел і напісаўся першым. Аднак быў адсунуты лірычным зачынам, які ў якасці лірычна-філасофскай рэфлексіі ўжо тады, несумненна, сядзеў калі не ў галаве, дык у сэрцы аўтара, бо перш чым напісаць пра канкрэтыку святочнай раніцы свайго дзяцінства, трэ было паглыбіцца ў душэўна-абстрактную стыхію роднага кута. Усё гэта з’яўляецца даволі паказальным для разгляду паэмы “Новая зямля” ў ракурсе жыццятворчасці.

У наступных некалькіх раздзелах Якуб Колас уводзіць чытача ў тэму эпічнага боку твора: апісвае клопаты сялянства – і дробныя, бытавыя, і шырэйшага, сэнсажыццёвага маштабу. Тэарэтычнае рэфлексаванне над імі адбываецца праз наступны ўрывац філасофска-жыццятворчага плану, якім становіцца ўступ да VI раздзела “Каля зямлянкі”. Ізноў-такі аўтар не б’е ў лоб цяжкім одумам (хаця ў цэлым адступленне пранізана трагізмам). Быццам паддобраваючыся да чытача і апраўдваючыся перад ім, кажа: *Я буду рады, калі ўдасца / Маім людцам у вашай ласцы / Хоць на кароценькі часочак / Заняць хоць цесненькі куточак. / Жыццё іх, праўда, нецікава, / Пра іх нідзе не ходзіць слава, / Аб іх гісторый не складаюць, / Пра іх і песень не спяваюць...* [т. 8, с. 47]

Лірычны герой непрыкметна ўвайшоў у давер да чытача. Настолькі, што чытач, магчыма, не адразу і заўважае, што ён ужо суперажывае

<sup>10</sup> І. Мележ, *Людзі на балоце, Збор твораў*. У 10-ці т., Мінск 1981, т. 5, с. 20.

дзеючым асобам паэмы – *бедным людзям, жыццю, іх долі пахілай*, пра якую адны вятры плачуць-стогнуць. Чаму, з якой прычыны суперажывае? Таму што *І бацьку скора сын забудзе – / Каротка памятка аб людзе, / Аб простым людзе. І такая / Ўсім бедным доля выпадае...* [т. 8, с. 47].

Лірычны герой не хавае, што гэта яго моцна трывожыць, аб чым ён і прамаўляе ад першай асобы (хоць напачатку прыхоўвае, трохі маскіруе): *І мне заўсёды горка стане, / Калі я ўбачу на кургане / Пад шэрым прыкладам драўляным / Прыпынак вечны селяніна. / (...) / А хто пахован, я не знаю / І смутак моцны ў сэрцы маю. / А тут закопаны навекі / Надзеі, радасць чалавека / І гора схована ліхое – / Жыццё бядачае людское* [т. 8, с. 48].

Паэтаў смутак скіраваны ў бок, па-першае, *простага людю*, які нясе *вякамі сваімі ўласнымі гарбамі крыўду тую і здраду, добра не бачачы з-за ліха* [т. 8, с. 48]. Па-другое, у дадзеным выпадку *просты люд* – кола канкрэтнае, не чужое лірычнаму герою – яно складаецца з родных, сямейнікаў. І па-трэцяе, сярод іх знаходзіцца той, чым прататыпам выступае сам аўтар у далёкім, незваротным, недасяжным дзяцінстве. Таму з боку лірычнага героя маем не толькі і, магчыма, не столькі эмпатыю, колькі перажыванне і за самога сябе, сваю долю. Заўважым, пісаліся гэтыя радкі таксама яшчэ ў зняволенні (летам 1911 г.), таму не толькі з мінорам першай кнігі паэта “Песні-жальбы” (1910) супадае іх танальнасць але і тэматыка (маецца на ўвазе асабістасць матываў), калі не супадае, дык пераклікаецца і знаходзіць прынцыповыя кропкі судакранання<sup>11</sup>. Тая доля, між іншым, па-чалавечы (не блытаць з вузка пісьменніцкім накіраваннем) такая самая, як і ва ўсіх, калі не горшая. Таму і выклікае шкадаванне ў паэта яго актуальнае становішча – вязня, дакладней, і яго асабіста, і яго таварышаў па няшчасці: *Дзень добры, новая мясіна! / Спаткай ты нас, як маці сына / Па часе доўгае разлукі, / І разгарні прыветна рукі / Для тых, хто змушаны ў няволі / Жывіцца хлебам твайго поля; / Зірні ты светлым вокам ласкі, / Авей крылом прыгожай казкі, / Каб гэта жыцце-пуцявіна / Была нам светлая часіна; / Узброй надзеямі нам грудзі, / Бо мы твае, зямелька, людзі!* [т. 8, с. 49]

У дадзеным выпадку выступленне ад першай асобы аўтар нібы растварае ў матэрыяле эпічным, выступае не толькі за сябе актуаль-

<sup>11</sup> Гл. падрабязней пра жыццятворчы аспект “Песень-жальбаў”: А. Трафімчык, *Мастацкі свет першай кнігі Якуба Коласа “Песні-жальбы”*: Новае прачытанне, “Дзеяслоў” 2017, № 5, с. 288–304.

нага, але і за герояў паэмы. Такім спалучэннем паэт у сваёй рэальнай іпастасі быццам ужываецца у сябе самога тагачаснага. Прынамсі, так адбываецца, канечне, у фармаце ўяўлення і сублімацыі. Дзякуючы такому прыёму суперажыванне чытача ўзмацняецца, паглыбляецца – і героям (сям’і Міхала), і падсвядома асобе, ад якой зыходзіць выказванне (вязню К. Міцкевічу).

Паказальна, што па вялікім рахунку аўтар застаецца верным каштоўнасным арыенцірам пры кардынальных зменах сваіх жыццёвых сітуацый. Так, будучы ў 1917–1921 гадах у бежанстве на Куршчыне, дзе таксама напісалася пару раздзелаў “Новай зямлі”, ён па-ранейшаму ўздыхае па светлай пары дзяцінства, па той самай роднай зямельцы і блізкіх, дарагіх: *О добры час дзянькоў прыгожых! / Ты знік у хвалях часоў божых / І толькі ў думках і ўспамінах / Жывеш-гарыш у днях дзяціных. / (...) / Благаслаўлены час той будзе, / Калі я ў родным сваім людзе / Куточак бацькаў прывітаю / І радасць жыцця там пазнаю* [т. 8, с. 159–160].

У гэты час гуманістычныя матывы ў творчасці Якуба Коласа пашыраюць свой абсяг за кошт ўвагі паэта да бесчалавечнасці ваенных падзей, якія адбываліся на Беларусі і гэтым самым спрычыніліся да яго вострых перажыванняў: *І ў час вялікі разбурэння / Не сцерпіць нават і каменне / Тваіх палёў, глухіх абшараў, / Дзе след вайны агнём пажараў / Пранёсся дзіка і няшчадна, / Каб не заплакаць з таго здзеку, / Што чалавек – звер чалавеку – / Так злосна чыніць, неўспагадна!..* [т. 8, с. 160]

Важна, што такія думкі ўкрапляюцца ў жыццятворчы кантэкст. Канечне, яны маглі гучаць у якасці слоў абстрактнага аўтара, але паэт выразна падкрэслівае, як менавіта яму баліць боль Радзімы. На столькі, што гэты боль уваходзіць ў “сялянскую энцыклапедыю”.

Філасофскія лірычныя адступленні ад першай асобы ў “Новай зямлі” збольшага размешчаны ў храналагічнай паслядоўнасці іх стварэння. За выключэннем раздзела XXVII “Па дарозе ў Вільню”, напісанага ў 1918 годзе на Куршчыне. Але ён як нельга лепей прыдаўся ў якасці адной з апошніх частак твора. Дый матыў дарог, вандроўніцтва – адзін з самых папулярных і канцэптуальных у Якуба Коласа і праходзіць праз усю яго творчасць. Так, лірычны герой тужыць з прычыны канцовасці дарог – самых розных, перадусім жыццёвых. Чарговы раз ён задумваецца пра іх сэнс: *Дарогі, цёмныя дарогі! / Вы так майклівы, вы так строгі! / Хто вас аблічыць? Хто вас змерыць? / Хто вашы звівы ўсе праверыць? / Хто вашы ходы абшукае? / Бо ўсё сваю дарогу мае!* [т. 8, с. 249]

Фактычна лірычны герой прыходзіць да таго, з чаго падаў свой голас у творы. Як заўважае беларуска-ўкраінская даследчыца Лідзія Дарошка, пачынаецца аповед з адроджанай у памяці паэта вясны як пары года і вясны жыцця, часу першапачатковай цэласнасці і паўнаты, а заканчваецца крахам чалавечых надзей і спадзяванняў, смерцю Міхала зімовай заснежанай парой, смерцю, якая адкрывала ісціну, новы пачатак<sup>12</sup>. Прычым найбольшае расчараванне выклікана не столькі канцовасцю існавання, колькі недасягальнасцю гуманістычнага ідэала – свабоды, роўнасці, братэрства: *Дрыжалі струны гаваркія, / Ў агульны тон суладдзя гралі / І на нявідных скрыжалі / Трох неажыццеўленых слоў / Пісалі напісы вякоў...* [т. 8, с. 282]

Аднак непасрэдна кропка ў філасофскіх разважаннях ставіцца толькі апошнімі акордамі твора – усім вядомым фіналам *У полі, у полі / Пры дарожачцы...* [т. 8, с. 296]. Так, тут няма прысутнасці першай асобы, як у іншых адступленнях. Але з імі існуе выразная пераклічка – як тэматычная, так і настраёвая. Гэта заўважаюць таксама іншыя даследчыкі, але некалькі па-свойму, што аднак толькі дапаўняе нашу думку: *...Узаемазвязаныя матывы роднага кута і вясны жыцця апавядальніка, якімі пачынаецца першы раздзел паэмы, паўтараюцца пры яго заканчэнні, утвараючы кальцавую кампазіцыю. Абазначанае ў пачатку жаданне вярнуцца да вясны свайго жыцця, устрымаецца затым як неажыццеўленая мара*<sup>13</sup>. У фінале голас лірычнага героя і галасы персанажаў паэмы быццам бы зліваюцца. Канцоўка “Новай зямлі” – нібы кода ў музычным творы, якая гучыць у галоўнай танальнасці твора і змяшчае асноўныя яго тэмы. Лірычны герой, як і дзеючыя асобы эпічнай часткі, не змог *заспакаенне сэрцу даць і разгнаць яго трывогі* [т. 8, с. 297]. Больш таго – не знайшоў адказу на пытанне: *Прасторны шлях! калі ж, калі / Ты закрасуеш на зямлі / І злучыш нашы ўсе дарогі?* [т. 8, с. 297]

Тым не меней сам пошук (у дадзеным выпадку літаратурна-жыццятворчы), нягледзячы на некаторае падабенства да Сізіфавага кону, стаў пэўнай кампенсацияй згаданага заспакаення сэрцу, дый жаданым адказам на працытаванае з добрым налётам рытарычнасці пытанне

<sup>12</sup> Л. С. Дарошка, *Гістарычнае і міфалагічнае вымярэнні ў паэме Якуба Коласа «Новая зямля»*, “Навуковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць”. Чернівці 2010, Вип. 496–497: Слов’янська філологія, с. 11.

<sup>13</sup> Я. А. Гарадніцкі, *Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, наратыўнасць*, Мінск 2014, с. 317.

і на шэраг праблем, абазначаных у іншых філасофскіх адступленнях твора: *Я не зайздросчу тым з вас, брацці, / Каго спрадвечныя заклічці / Не парушалі, не тамілі / І цяжкім каменем не білі... / (...) / Не! духу волі плынь жывая / Такого ладу не прымае / І не прыхіліцца ніколі / Да гэтай лішне простаі долі, / Бо свет і жыцце мнагалучны / І мнагавобразны, выключны.* [т. 8, с. 250].

Назіраецца дыялектыка перажыванняў. З аднаго боку, Якуба Коласа гняце яго доля. З іншага боку (калі так фатальна склалася), ён прымае яе, бачыць вартасці таго патаемнага боку жыцця, што яму адкрыўся, лепей сказаць – ПРЬАдкрыўся. Так, гэта не прынесла шчасця зямнога, нават, як можа падацца, спарадзіла “незадавальненне культурай” (З. Фрэйд). Гэта паставіла чалавека па-за ім, надзяліла творчым патэнцыялам генія. Адбылося дакладна, як пазней будзе тэрэтызаваць З. Фрэйд:

Такое удовлетворение, как, например, радость творчества художника при воплощении образов своей фантазии или радость ученого при решении проблем и познании истины, обладают особым качеством, которое нам, наверное, удастся когда-нибудь охарактеризовать с точки зрения метапсихологии. Сейчас мы можем лишь образно сказать, что они кажутся нам самыми “утонченными и возвышенными”, но их интенсивность невысока в сравнении с грубыми первичными влечениями; они не потрясают нашу плоть. Слабость этого метода состоит в том, что его применимость не универсальна. Он доступен лишь немногим людям, предполагает наличие особых, не слишком часто встречающихся способностей и дарований. Но и этим немногим избранным он не обеспечивает совершенной защиты от страданий: он не одевает их в латы, непроницаемые для стрел судьбы, и отказывает, как только источником страданий оказывается собственная плоть. (...) На самой вершине такого рода фантастических удовлетворений стоит наслаждение произведениями искусства; посредством художника это наслаждение становится доступным и для нетворческой личности. (...) Но легкий наркоз, в который нас погружает искусство, дает не больше, чем мимолетное отвлечение от тягот жизни. Он недостаточно силен, чтобы заставить нас забыть о реальных бедах<sup>14</sup>.

Выключнасць аўтара паэмы “Новая зямля” абумоўлівае з’яўленне ў творы наступных жыццятворчых радкоў, адрасаваных непасрэдна яму – *апавяданню* (і разам з тым пацвярджаецца імі): *І ты, маё апавяданне, / Жыцця адбітак, разважання, / Нязжыты след прасцяжкай долі, / Адвечны водгук праўды, волі, / Ёжо бачыш дзень свайго змяркання.*

<sup>14</sup> З. Фрэйд, *Психоанализ. Религия. Культура*, Москва 2014, с. 289–290.

Як бачым, Якуб Колас шляхам самааналізу фактычна фармулюе (толькі ў мастацкім ключы) тое самае, да чаго прыйшоў аўстрыйскі вучоны. У той жа час – пацвярджае і нашу аналітыку:

па-першае, адносна сапраўднасці жыцця, якога паэма і ўвогуле творчасць з’яўляецца адно адбіткам;

па-другое, але ў працяг першаму, *апавяданне* – гэта і роздум над нераскрытым патэнцыялам селяніна, які прысутнічаў у зародку К. Міцкевіча і застаўся *нязжытым следам*;

па-трэцяе, спараджэнне паэмы пошукам ісціны, *водгукам праўды, волі*.

Сублімацыйнасць сваёй творчасці паэт разумеў, у тым ліку ў трывяльным разуменні: *Ведь когда заканчиваешь большую работу, то всегда испытываешь какую-то сладкую грусть. Потому что с окончанием своего труда, в котором воплощаешь свои мысли, чувства, ощущается, быть может, неуловимое чувство грусти, словно ты расстаешься с любимой женщиной...*, – напіша Якуб Колас нашмат пазней неяк у лісце пасля заканчэння яшчэ адной паэмы [т. 19, с. 248]. *Post coitum omne animal triste est.*

У заключным раздзеле “Новай зямлі” наступнымі радкамі яшчэ раз падкрэсліваецца кампенсатарная опцыя і функцыя мастацтва на яго прыватным і канкрэтным прыкладзе, у кантэксте якога цэнтральнае месца займае сам аўтар / лірычны герой: *І сцігне ліры звон тужлівы, / Бо блізак захад той маўклівы, / Апошні крок твайго блукання. / І смутна мне: я жыў з табою / Адной думкаю, душою, / Насіў цябе, як носіць маці / Нясны воблік той дзіцяці. / (...) / Як часта я жывіў табою / Ў разлуцы з роднаю зямлёю / Гадзіну смутку, летуцення / І момант радасці – натхнення!* [т. 8, с. 281–282]

Падсумоўваючы, трэба адзначыць, што філасофскія адступленні ад першай асобы ў паэме “Новая зямля” зводзяцца найперш да праблематыкі жыцця і смерці. Галоўныя тэзісы, да якіх прыходзіць Якуб Колас, наступныя:

- адсутнасць вялікага сэнсу ў чалавечым жыцці;
- мімалётнасць існавання, частая экзістэнцыялісцка-ірацыянальная несправядлівасць у ім;
- перманентная прысутнасць цяжару смерці ў свядомасці чалавека;
- забыццё пра чалавека пасля яго смерці, *каротка памятка аб людзе*;
- покліч дзяцінства як чынніка ўсяго далейшага жыцця, частае жаданне вярнуцца ў *досвітак маленства* пры незваротнасці гэтага.

Разам з тым прапануецца калі не выйсе, дык правільнасць жыццёвага шляху, што грунтуецца на дабрыні, працы, жыцці ў суладдзі з прыродай і – у вялікай ступені – на родным куточку. Акрамя таго, аўтар гэтых паэтычна-філасофскіх рэфлексій, якія маюць характар у цэлым нібы не самы жыццярэдасны і аптымістычны, наделены магчымасцю яшчэ аднаго віду адхлання – здольнасцямі да мастацкай творчасці, у якую ўвасабляюцца турботы філасофскага характару, чым чалавек-паэт паспяхова і карыстаецца. Якуб Колас пра гэта адзін раз кажа нават у адкрытую, але галоўным чынам дэманструе сваім жыццятворчым прыкладам, пераходзячы ў далейшым ад яго непасрэдна да творчасці – “энцыклапедычнай” часткі “Новай зямлі”. Заўважым, нават рэлігія не з’яўляецца панацэяй для паэта. Сімптаматычна, што аднымі з галоўных у тэматычным шэрагу філасофска-жыццятворчых адступленняў становяцца радкі менавіта з патрыстычнымі матывамі.

Для літаратуразнаўства і культуры ў цэлым на галоўнае месца ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля” выйшаў пласт эпічны. Так сталася перадусім дзякуючы яго відавочнасці, вобразна кажучы, адчувальнасці (*осязаемости*).

Аднак па вялікім рахунку адпачаткова чытачу прапануецца эпічны сюжэт у жыццятворчым кантэксте (хоць апошні і значна меншы па аб’ёме). Акцэнтуюем увагу: колькасна, аб’ёмна эпічны складнік несуразмерна большы, але па значнасці пераважае ідэйна-жыццятворча лірычны пласт, які з’яўляецца кантэкстам для эпічнага.

Гэты кантэкст бессюжэтны і вонкава бессістэмны (калі мець на ўвазе нейкі матэматычны разлік), сам ён (асобна), несумненна, твораў не з’яўляецца. Нават лірычным (нягледзячы на сваю лірычнасць), аднак прысутнічае ў тканіне паэмы рэгулярна. Дакладней, паэма выбудоўваецца вакол гэтых кантэкстуальных астраўкоў.

Дэтэрмінуючыя штуршкі для такіх увядзенняў відавочна спароджаны мастакоўска-мастацкай інтуіцыяй. Кажучы метафарычна, гэта ўздыхі, некантраляваныя розумам. Прадугадаць месца іх з’яўлення наўрад ці рашыўся б хіба і сам аўтар.

У той жа час да жыццятворчага кантэксту з філасофскімі матывамі аўтар прыбягае як да неабходнасці рэзюмавання (нават калі яно дэдуктыўна апярэджвае і папярэджвае мастацкія матэрыялы жыццёвых практык, як у выпадку з вышэйпрааналізаваным уступам). Ды ізноў-такі тое рэзюмаванне адбываецца не столькі ў выніку простага логічнага асноўнага дзейства, колькі з прычыны збліжэння-атаясамлення лірычнага героя і аўтара, які падае само дзейства адно як успамін.

Дзякуючы выяўленню жыццятворчага пласта ў прааналізаваным шэдэўры прыходзім да наступнай высновы – яшчэ аднаго канцэптуальнага боку гэтага шматграннага твора. У цэлым паэма “Новая зямля” ўяўляе з сябе дзве інтэгральныя часткі – жыццятворча-лірычную і рэалістычна-наратыўна-эпічную. Болей за тое, кожную з іх можна было б зрабіць (хоць і, натуральна, досыць умоўна) асобным творам. Апошняя з названых частак з’яўляецца “энцыклапедыяй жыцця беларускага сялянства”. Але аснова, КАНВА яе – лірычная. Менавіта ў лірычныя адступленні – як адхіленне – узрапляецца эпічны матэрыял. Ён з’яўляецца (пры ўсёй важнасці яго і значнасці для ўсяго беларускага мастацтва, культуры, гісторыі і нацыятворчасці) усяго толькі рэтраспектывай. Да меркавання пра дастатковую дыстанцыйнасць гэтых двух пластоў дзеля ўмоўнага ўспрымання іх асобнымі творамі (прынамсі, на ўзроўні літаратуразнаўчага мадэлявання з мэтай даследавання жыццятворчага аспекту) схіляе той факт, што яны між сабою (пры ўсёй метафізічнай знітаванасці, карэлізаванасці і інтэрферэнцыі) сюжэтна не перасякаюцца, толькі злёгка судакранаюцца, але знешне не адыгрываюць значнай ролі адзін для другога (хаця б мінімальна ідэйна-матыўнай) – і нават могуць існаваць паасобку. Іх ідэйнасць прынцыпова адрозная: лірычныя адступленні – гэта асэнсаванне і рэпрэзентацыя актуальнага аўтарскага “Я”, сваёй долі і свядомасці, у тым ліку ў параўнанні з колішнім жыццём беларускага сялянства і сваім патэнцыйным, якое, аднак, не раскрылася, пайшло іншым рэчышчам. Акрамя таго, эпічны пласт – другасны. Найперш паводле паслядоўнасці: у яго рэгулярна “ўнырвае”, збочвае лірычны герой з лірычнай лініі праз уключэнне опцыі памяці. Сувязі паміж названымі двума пластамі не гарызантальныя – вертыкальныя. Зверху знаходзіцца лірычная плоскасць, як неба. Зямлёй (калі далей адпавядаць метафары) – эпічны бок. Аднак і для аўтара існуе тая другаснасць (праўда, не ў сэнсе вартасцёвым, бо тут якраз наадварот). Ён шукае адказы на пытанні. Гэты пошук акумуляюецца менавіта ў лірычным пласце. Эпічны выступае як практычны матэрыял для пошуку. Прычым адказы знаходзяцца, прынамсі, часткова. Лірычнага героя вабяць вартасці сялянскага жыцця на Бацькаўшчыне, традыцыйны ўклад чалавечага існавання. Адметна, што і ў наканаванні творцы бачацца сэнс і каштоўнасць, але пры гэтым адсутнічае паўната адказаў.

У святле азначанай амбівалентнасці па-рознаму вырашаецца праблема пачатку і канца. Паводле метафізікі, усё, што мае пачатак, мае канец. Згодна з зямной (у выпадку з К. Міцкевічам сялянскай) рэчаі-



снасцю, усё, што існуе, мае працяг – у новым крузе. Бо – такі гадавы цыкл кожнага года, такі жыццёвы лёс смяротнага чалавека, які з’яўляецца ў гэтакім святле толькі з’яном экзістэнцыяльнага ланцужка паміж сваімі продкамі і нашчадкамі. Зрэшты, пра гэта па-мастацку выказваліся многія. Якуб Колас усё ж адметны, бо сваім жыццём і творчасцю, сумясціўшы іх, прадэманстраваў на асабістым прыкладзе і ўвасобіў яго ў сваім шэдэўры.

Якуб Колас, безумоўна, творца, але ж па жыцці, як выяўляецца, ён творчасцю не жыў, лепей сказаць, не творчасць для яго з’яўлялася першапланавай, хутчэй яна ўспрымалася крыжам, узваленым конам, за які сялянскі лёс багата лепшы, шчаслівейшы, а галоўнае – сапраўднейшы. Зрэшты, успрыманне, адчуванне часовасці, штучнасці і несапраўднасці жыцця (постмадэрністы казалі б, не раўнуючы сімулякра) па-за сялянскім родным кутом (гэта акалічнасць прынцыповая), пошуку “сена на асфальце”, характэрнае шырокаму колу беларускай творчай інтэлігенцыі. Лісты, дзённікі Якуба Коласа асведчаць аб пераважнай яго ўвазе рэчаіснасці, рэальнаму жыццю. І “Новая зямля”, можна сказаць, з’яўляецца метафарай жыцця яе аўтара. Канечне, ён быў філосафам, метафізікам – і рэалізуе гэту іпастась у так званых лірычных адступленнях. Аднак аўтар аддаваў прыярытэт зямному жыццю ці, больш правільна сфармуляваць, жыццю па-зямному. У такім фармаце чалавечага існавання паэту бачыўся большы сэнс і – галоўнае – натуральнасць, а не ў метафізічных адумах. Праўда, яны не адпускалі К. Міцкевіча, трымалі яго, як ва ўціхаміравальнай кашулі, у вобліку паэта Якуба Коласа. Адсюль – пастаяннае яго імкненне да фізічнай працы. Нават жывучы ў сталіцы, Якуб Колас рэгулярна завіхаўся па гаспадарцы: нарыхтоўваў дровы, прыбіраўся на панадворку, на зіму ствараў запасы любімых прадуктаў (збіраў, засольваў і сушыў грыбы, закладаў у кадушкі салёныя агуркі і шаткаваную капусту, рабіў каўбасы і паляндвіцы і г. д.), да вайны трымаў парсючка, пасля вайны сеяў жыта. Адным словам, маем перад сабой сапраўды ўнікальнае пісьменніцкае жыццё. І разам з тым, калі адкінуць пісьменніцкую іпастась, атрымаем жыццё звычайнае, часам трывіяльнае, але затое напоўненае прыродным сэнсам, якога не давала метафізіка, ствараючы адно некаторыю імітацыю – і сэнсу, і жыцця.

Такім чынам, можна з поўным правам сказаць, што паэма “Новая зямля” – візітоўка не толькі беларускай літаратуры, але і жыцця Якуба Коласа – у сімбіёзе паэта і чалавека, своеасаблівая канцэптуальная, алегарычная схема.

## L I T E R A T U R A

- Ja. A. Haradnicki, *Literatura jak mastactva: kamunikatyŭnasć, intermiedyjalnasć, paratyŭnasć*, Minsk 2014. [Я. А. Гарадніцкі, *Літаратура як мастацтва: камунікатыўнасць, інтэрмедыяльнасць, паратыўнасць*, Мінск 2014].
- Ja. Haradnicki, *Dzvie paemy*, "Polymia" 2019, № 11. [Я. Гарадніцкі, *Дзве паэмы*, "Полымя" 2019, № 11].
- L. S. Daroška, *Historyčnaje i mifalahičnaje vumiarenni ŭ paemie Jakuba Kolasa «Novaja ziamlia»*, "Naukovij visnik Čjerniviečkocho nacionalnoho univiersitetu imieni Jurija Fiedkoviča: zb. nauk. Prač". Čjernivci 2010, Vip. 496–497: Slovjanška filolohija. [Л. С. Дарошка, *Гістарычнае і міфалагічнае вымярэнні ў паэме Якуба Коласа «Новая зямля»*, "Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. Праць". Чернівці 2010, Вип. 496–497: Слов'янська філологія]
- Ja. Kolas, *Zbor tvoraŭ: u 20 t.*, Minsk 2007–2012. [Я. Колас, *Збор твораў: у 20 т.*, Мінск 2007–2012].
- A.A. Lojka, *"Novaja ziamlia" Jakuba Kolasa: Vytoki, velič, charastvo*, Minsk 1961. [А.А. Лойка, *"Новая зямля" Якуба Коласа: Вытокі, веліч, характво*, Мінск 1961].
- I. Mieliež, *Zbor tvoraŭ*. U 10-ci t. T. 5. *Liudzi na balocie*: Raman z "Palieskaj chroniki", Minsk 1981. [І. Мележ, *Збор твораў. У 10-ці т. Т. 5. Людзі на балоце: Раман з "Палескай хронікі"*, Мінск 1981].
- M. I. Mušynski, *Lietapis žuccia i tvorčasci Jakuba Kolasa*, Minsk 2012. [М. І. Мушыньскі, *Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа*, Мінск 2012].
- M. Mušynski, *Svajmu času i viečnasci*, [u:] Kolas Ja., *Zbor tvoraŭ. U 20 t. T. 1. Vieršy (1908–1910)*, Minsk 2007. [М. Мушыньскі, *Свайму часу і вечнасці*, [у:] Колас Я., *Збор твораў. У 20 т. Т. 1. Вершы (1908–1910)*, Мінск 2007].
- A. Trafimčyk, *Mastacki sviet pieršaj knihi Jakuba Kolasa "Piesni-žalby": Novaje pračytannie*, "Dziejaslou" 2017, № 5. [А. Трафімчык, *Мастацкі свет першай кнігі Якуба Коласа "Песні-жалбы": Новае прачытанне*, "Дзеяслоў" 2017, № 5].
- A.M. Ulasaŭ, *Jakub Kolas i "Naša Niva"*, "Naša Slova" 2008, 26 listapada [А.М. Уласаў. *Якуб Колас і "Наша Ніва"*, "Наша Слова" 2008, 26 лістапада].
- Francysk Skaryna i jaho čas: Encykl. davied.* Minsk 1988. [Францыск Скарына і яго час: Энцыкл. давед. Мінск 1988].
- Z. Freyd, *Psichoanaliz. Religija. Kul'tura*, Moskva 2014. [З. Фрейд, *Психоаналіз. Релігія. Культура*, Москва 2014].

## Р Э З Ю М Э

ЛІРЫЧНЫЯ АДСТУПЛЕННІ ЯК ЭЛЕМЕНТ ЖЫЦЦЯТВОРЧАСЦІ  
Ў ПАЭМЕ ЯКУБА КОЛАСА “НОВАЯ ЗЯМЛЯ”:  
ФІЛАСОФСКІЯ МАТЫВЫ

У артыкуле разглядаюцца лірычныя адступленні ў паэме Якуба Коласа “Новая зямля”. Непасрэдным прадметам аналізу стаў іх філасофскі змест. Прасочваецца іх жыццятворчы пачатак. У іх турбе паэта найбольш праблематыка жыцця і смерці. Гэтыя адум прасякнуты экзістэнцыйным сумаам. Аднак пэўнай кампенсацыяй становяцца жыццёвыя радасці: любімая праца, вузкая кола родных і блізкіх, – у гэтым бачыцца аўтару “Новай зямлі” сапраўднае жыццё. Для самога паэта такім адхланнем з’яўляецца яшчэ і творчасць. Сцвярджаецца, што асновай паэмы з’яўляюцца якраз лірычныя адступленні. Эпічная лінія ўводзіцца праз успаміны і падмацоўвае метафізічныя рэфлексіі.

**Ключавыя словы:** жыццё, смерць, жыццятворчы, філасофскі, вершы, адступленне, лірычны герой, першая асоба, перажыванні, смутак.

## S T R E S Z C Z E N I E

DYGRESJE LIRYCZNE W PIERWSZEJ OSOBIE JAKO ELEMENT  
TWORZENIA ŻYCIA W POEMACIE JAKUBA KOLASA „NOWA ZIEMIA”:  
MOTYWY FILOZOFICZNE

W artykule omówiono liryczne dygresje wypowiedziane w pierwszej osobie w poemacie Jakuba Kolasa „Nowa ziemia”. Bezpośrednim przedmiotem analizy jest ich treść filozoficzna, a w szczególności początki powstawania życia. Poecie najbardziej niepokoją zagadnienia dotyczące życia i śmierci. W jego rozważaniach pojawia się smutek egzystencjalny. Taki stan rekompensują życiowe radości, jak ulubiona praca, wąski krąg bliskich i przyjaciół. Na tym polega prawdziwe życie. Poeta spełnia się także w twórczości. Autor artykułu stwierdza, że podstawę poematu stanowią dygresje liryczne. Linia epicka prowadzona przy pomocy wspomnień pogłębia rozważania metafizyczne.

**Słowa kluczowe:** życie, śmierć, tworzenie życia, filozoficzny, poemat, dygresja, bohater liryczny, pierwsza osoba, emocje, smutek.

## S U M M A R Y

LYRICAL DIGRESSIONS IN THE FIRST PERSON AS AN ELEMENT  
OF LIFE CREATION IN YAKUB KOLAS’ POEM “THE NEW LAND”:  
PHILOSOPHICAL MOTIFS

The article discusses philosophical content of lyrical digressions in the first person in Yakub Kolas’ poem “The New Land” and traces its life-creating beginnings. In lyrical digressions the poet is most concerned about the problems of life

and death. This thought is saturated with existential sadness. However, life joys become a certain compensation: favourite work, native land, living among relatives and friends. All these things are seen as a real life. For the poet himself, creativity is also such a joy.

The author of the article argues that the so-called lyrical digressions present the basis of the poem. An epic line which reinforces metaphysical reflections has been introduced through memories.

**Key words:** life, death, life-creating, philosophical, poems, digression, lyrical hero, first person, emotions, sadness.

**Wanda Barouka**

DOI: 10.15290/bb.2020.12.07

*Witebski Uniwersytet Państwowy*

*im. P.M. Maszerowa*

<https://orcid.org/0000-0002-1838-7691>

## Мастацкае асэнсаванне літаратурнай творчасці і функцый літаратуры ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі

Уладзімір Дубоўка – пісьменнік высокай мастацкай культуры, які клапаціўся пра пашырэнне тэматычных абсягаў і вобразна-выяўленчай палітры беларускай літаратуры. Яго паэзія – паэзія арыгінальнай думкі і шчырага пачуцця. Творчы ўзлёт У. Дубоўкі адбыўся ў 1920-я гады, а потым быў перарваны дваццацісямгадовым вымушаным перапынкам. У артыкуле “О Беларусь, мая шыпшына...” народны паэт Беларусі Рыгор Барадулін слухна заўважыў: *Уладзімір Дубоўка – зорка першай велічыні на небасхіле паэзіі 20-х гадоў<sup>1</sup>, ён быў дадзены беларускай літаратуры на здзяйсненне вялікіх задум<sup>2</sup>*, і метафарычна назваў беларускім Авідзіем у адным з вершаў сталага перыяду творчасці.

Паэзія У. Дубоўкі 1920-х гадоў тэматычна разнастайная. Мастацкае асэнсаванне літаратуры, літаратурнай творчасці належыць да асноўных ліній яго паэзіі, асабліва самага плённага перыяду літаратурнай дзейнасці. Непасрэдны дыялог з аднадумцамі і апанентамі, літаратурнымі папярэднікамі і сучаснікамі ён вёў на старонках сваіх твораў. Пачатак літаратурнага шляху Дубоўкі супаў з часамі дыскусій наконт шляхоў развіцця, накіраванасці паэзіі, яе месца ў грамадскім жыцці. Тагачасныя афіцыйныя ідэалагічныя ўстаноўкі ў галіне

---

<sup>1</sup> Р. Барадулін, *Выбраныя творы*, Мінск 2008, с. 327.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 331.

савецкай культуры абапіраліся на прымат сацыяльных ідэй, касмапалітычных у сваёй аснове. Верш маладога паэта “Не трэба мне пяць на Беларусі” (1922) – абарона паэзіі, песна звязанай з нацыянальнай глебай. Гэта ўнутрана палемічны верш з празрыстай аўтарскай пазіцыяй: *Не трэба мне пяць на Беларусі? / Нас кліча рух, пякнюткае жыццё! / У песнях я – на Беларусь малюся, / Як моліцца на возера трысцё*<sup>3</sup>. Параўнанне патрыятычна настроенага паэта з трысцём, што моліцца на возера як натуральнае асяроддзе свайго існавання, арыгінальнае і свежае ў акцэнтаванні патрыятычных пачуццяў асобы. Родны край – крыніца яго натхнення, па прызнанні паэта: *Матулі спеў, шматмілая старонка, / Купалы край, край чараўніц-дзяўчат! / Люблю цябе, бы татачку старога, / Як дзеваньку люблю, / Як брата брата* (14). Дзеля акцэнтавання ўласнай эстэтычнай пазіцыі малады паэт па-майстэрску выкарыстоўваў іншасказанне. Паказальны ў гэтых адносінах трэці верш з вядомага цыкла “Паперкі” (1922), што мае палемічны пачатак: *Ну чаму ж не пяць кажаш мне, / Камі песні ліюцца крыніцай? / Камі ветразь мой вір страсяне, – / Дык чаму ж не пяць тады мне?* (15). У. Дубоўка ўжывае ў гэтым вершы кантэкстуальныя антонімы *Баян* і *зэгзіца*: *Чым Баянам быць дзе ў тумане, – / Ў Беларусі лепш быці зэгзіцай* (15). Вобразы Баяна і зегзіцы ў славянскіх літаратурах вядомыя з часоў Сярэднявечча, яны полісемантычныя. Баян – вяшчун, таленавіты пясняр, прыхільнік метафарычнага і дыдактычнага стылю ў выкладанні падзей і абмалёўцы асоб. Не выключана, што Баян быў прыдворным паэтам пры двары розных князёў, аўтарам хваласпеваў у гонар правіцеляў, якім служыў, і выкрывальнікам ворагаў сваіх правіцеляў. Зегзіца – зязюля, вяшчунка лёсу, вяшчунка вясны, нярэдка ўвасабленне суму. Умберта Эка слухна заўважыў: *Эксперыментаваць з мовай і культурай, для якой яна служыць сродкам зносін, азначае працаваць на два франты: камі мы гуляем са словамі, разбураем і зноў збіраем іх, мы перабудоўваем ідэі; камі мы гуляем з ідэямі, мы адкрываем для слоў шырокія далягляды*<sup>4</sup>.

Верш У. Дубоўкі заснаваны на сэнсавых апазіцыях: чужое – сваё, вялікае – малое, мінулае – сучаснае. Баян у дадзеным вершы – увасабленне паэта, які звернуты ў мінулае, зязюля – у будучае. Лірычнаму герою паэта бліжэй сціплая зегзіца з яе памкнёнасцю ў будучае,

<sup>3</sup> У. Дубоўка, *На ўзвышшы: вершы, паэмы*, Мінск 2007, с. 19. Далей усе спасылкі прыводзяцца па гэтым выданні, у дужках падаецца старонка.

<sup>4</sup> У. Эко, *О литературе: эссе*, Москва 2016, с. 145.

чым славыты Баян з яго песнямі “ў тумане”, недзе далёка ад сучаснасці роднай зямлі: *Лепш хай звонам аб новай Вясне / Разліюцца ў ёй песні крыніцай* (15). Малады Дубоўка – паэт-максіmalіст, які верыць у імператыўную сілу паэтычнага слова: *Калі скажа паэт, што прадвесне, – / дык пачне зелянець трава* (13).

1920-я гады былі перыядам вострай літаратурнай барацьбы паміж рознымі пісьменніцкімі групамі, а таксама перыядам, калі развіццё мастацтва і літаратуры вымушана было ўсё больш і больш падпарадкавацца афіцыйным ідэалагічным патрабаванням, прыстасоўвацца да задач сацыялістычнага будаўніцтва. У 1925 годзе Дубоўка метафарычна заўважаў пра сваё самапачуванне: *На дзіды, на востры шыпшынік / ці сэрца, ці дух мой узбілі. / Кальшыцца скаргі і моўкнучь, / разносяцца разам пялёсткі* (30). Разам з тым паэт у вершы “Часіна ды з сокам рабіны” на поўны голас эксплікаваў уласную пісьменніцкую пазіцыю: *Не хоча ўладзімір Дубоўка / спяваць пад зазубраны лёскат* (30). Паэт перакананы, што яго мастакоўскі выбар драматычны, але правільны: *Пачаў – хай канчаюць другія, / шляхі – адшукваю сабе я. / Загіну – няхай і загіну, / мне гімнамі будуць завеі* (30).

Уладзімір Дубоўка ўсведамляў значнасць класікі для нацыянальнай культуры і літаратуры. Не выпадковым быў яго зварот да такіх літаратурных папярэднікаў, як Алесь Гарун, Максім Багдановіч, Янка Купала, дзе прама ці ўскосна пазіцыянаваліся ўласныя эстэтычныя імператывы. Памяці Алеся Гаруна малады Дубоўка прысвяціў верш “Ад крывіцкіх балотаў да тундраў Сібіры...”. Твор пачынаўся з кароткага эпіграфа-тлумачэння “На свята Алеся Гаруна – у Маскве 2 красавіка 1922 г.”. Як вядома, Алесь Гарун – яркі прадстаўнік грамадзянскай лірыкі ў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя, паэт-змагар, што за сваю рэвалюцыйную дзейнасць па прыгаворы царскага суда адбываў ссылку ў Сібіры. Жыццёвы век яго быў кароткім: нарадзіўся ў 1887 годзе і памёр ад сухотаў у 1920 годзе. Алесь Гарун ва ўспрыманні многіх патрыятычна настроеных маладых беларускіх інтэлігентаў быў прыкладам паэта, у якога не разыходзіліся слова і справа. Верш Дубоўкі напісаны ў форме прамовы-звароту да Алеся Гаруна. У разуменні Дубоўкі Алесь Гарун – выдатны майстар мастацкага слова, паэт-барацьбіт. Да таго ж, гэта яшчэ і заснавальнік літаратурнай традыцыі, што пазіцыянавала самаахвярнае служэнне Радзіме. Уладзімір Дубоўка лічыў мэтазгодным нагадаць заслугі Алеся Гаруна перад суайчыннікамі: *Ад крывіцкіх балотаў да тундраў Сібіры, / Ад аковаў душы да цяжкіх ланцугоў, – / Ты паяў няўпынна, званіў сваёй лірай, / Заклікаў нас на родныя гоні,*

дамоў (19). Паэзія Гаруна сугестыўная ў лепшым значэнні гэтага слова, ён пакінуў суайчыннікам палымяныя заклікі і запаветы: *Беларус, схамяніся... Хутчэй прачынайся, Родны край свой кахай... Мовы ты не зракайся...* (19). Паэт-барацьбіт здолеў абудзіць нацыянальны гонар і гістарычную памяць у многіх сваіх суайчыннікаў. Алесь Гарун рэпрэзентаваны Дубоўкам надзвычай сціплым чалавекам, што пакінуў прыкметны след у беларускай культуры: *Раўнаваўшы сябе да зялёнага дубу, / Што да смерці кідае дубкоў маладых, / Цэлы лес абудзіў ты, але ж сваю згубу / Помніць ён і сумуе да дзён аж да тых. / Раўнаваўшы сябе да ручайкі малой, / Што звiніць па карэннях, цячэ цёмным борам, / Ты папраўдзе быў слаўнай, вялікай ракой, / І яна ў гэты час разліваецца морам...* (28).

У вершы “Людзям” Алесь Гаруна выказвалася нясмелае спадзяванне: *Скажу яшчэ чаго б хацеў: / З дзявочых вуст пачуць / Хаця б адзін мой бедны спеў, / Хаця б калі-нібудзь!*<sup>5</sup>. У Дубоўка ўспомніў гэтыя словы і запэўніў, што спадзяванне спраўдзілася: *Ты хацеў, славей наш, хацеў хоць калі, / Хоць адзін пачуць спеў свой і – з вуснаў дзяўчыны, / Устань, прыйдзі, наш Гаротны, з сцюдзёнай зямлі, / Твае спевы звiняць у твае вечарыны...* (19). Зместам верша Дубоўка акцэнтаваў ідэю важнасці ўшанавання нашчадкамі тых, хто набліжаў лепшую будучыню роднай зямлі. Рэмінісцэнцыі з вершаў Алесь Гаруна “Людзям”, “Брацця! Досьць нам цярпець і гнуцца...”, “Мае думкі”, “Браты! Дакуль мы будзем спаць?..”, “Nocturno” ў дадзеным творы ўказваюць на абазнанасць Уладзіміра Дубоўкі ў творчасці Алесь Гаруна. Да месца нагадаць, што таленавіты беларускі крытык 1920-х гадоў Адам Бабарэка аргументавана звярнуў увагу на ідэйна-эстэтычнае ўздзеянне паэзіі Алесь Гаруна на паэзію маладога Уладзіміра Дубоўкі, на сугучнасць паасобных мастацкіх вобразаў у лірыцы абодвух аўтараў.

Дубоўка высока цаніў змястоўнасць і мастацкую дасканаласць паэзіі Максіма Багдановіча. Па ўспамінах сучаснікаў, ён часта дэкламаваў творы Багдановіча. Верш-імпрэсія “Нават мора змяніла свой колер” (1924) меў эпіграф-тлумачэнне “На могільцы Максіма Багдановіча”. У трактоўцы У. Дубоўкі магіла Багдановіча на ўзвышшы прыцягвае ўвагу, яе сузіранне выклікае адчуванне самоты і непраўнай страты: *Плача сэрца, сціскаюцца грудзі, / Дзесь празрыста свiргочуць цыкады. / Горы крымскія неба хлудзяць / І ў блакіце змарамі кадзяць* (23).

<sup>5</sup> А. Гарун, *Матчын дар: вершы. Факсімільнае выданне*, Мінск 1988, с. 6.



Паўторам *Плач жа, сэрца, сціскайцеся, грудзі, / Не зязюля – свіргочуць цыкады. / Горы крымскія неба хлудзяць / І ў блакіце хмарамі кадзяць...* (23) паэтам артыкулявалася непапраўнасць вялікай страты для айчыннай літаратуры.

У 1925 годзе на Беларусі адзначалася дваццацігоддзе літаратурнай дзейнасці Янкі Купалы. Да гэтай падзеі быў прымеркаваны верш-прысвячэнне “Янку Купалу”, радкі якога *Не пісаў юбілейных я вершаў / ані разу яшчэ дагэтуль. / Юбілей, як сягоння, – першы! / дык вітанне паэта паэту* (35) утвараюць своеасаблівае кампазіцыйнае кола. Малады паэт як роўны з роўным імкнуўся гаварыць з класікам, але пры гэтым адзначаў, што Купала – *асілак-волат*, што *мастацкае слова ўзвёў на нязмерныя высі* (35). Рэмінісцэнцыя з паэмы “Безназоўнае” і алюзія на назву першага зборніка “Жалейка” дэманстравалі неабякавасць маладога творцы да Купалавай паэзіі: *Шалясцела калісьці нясмела, / пачынала жалейка... Годзе! / Цяпер перуном загрымела / і назову язык не знойдзе* (36). Надзвычай удала ў вершы ўжыта амаформа “варта”: *Дваццаць год працягнулася варта, / шлях жыцця свайго праглядаеш. / Варта жыць і змагацца варта, / калі песня твая маладая* (36). Янка Купала пазіцыянаваўся аўтарытэтным для маладых аўтараў пісьменнікам, што клапаціўся пра будучыню нацыянальнай літаратуры, пра літаратурную змену: *Ты адзін, ад усіх найвялікшы, / маладых гадаваў свайёй песняй. / Я стаю, галаву схіліўшы, / з абяцаннем твой заклік здзейсніць* (36). Трэба зазначыць, што Купалавы вобразы давалі матэрыял Дубоўку для напісання некаторых твораў. Так, да верша “А ты, сіраціна, жыві” (1925) Уладзімір Дубоўка абраў у якасці эпіграфа радок з Янкі Купалы “А ты, сіраціна, жыві” і аптымістычна яго пераасэнсаваў у адпаведнасці з узростам і духам часу: *Імкніся наперад – угрунь, / ніколі не гніся нядомі. / Вітай, што над краем, зару / з-пад цьмянасці золкай і золі*<sup>6</sup>.

Характэрнай праявай літаратурнага жыцця 1920-х гадоў стала барацьба паміж літаратурнымі аб’яднаннямі, абарона сваіх і зневажанне чужых. Дубоўкам узаемаадносіны літаратуры і крытыкі закраналіся ў спасылках да так званых “вершаў з заўвагамі” “Крыху восені і жменька кляновых лістоў” (1929) – паэтычнага цыкла пра суадносіны пачатку і канца, пра ўзаемапераход прыгожага і агіднага. Заўвага да першага верша гэтага цыкла “Журавы курлыкалі на поўдзень” закранала праблему аб’ектыўнасці ў працы крытыка: *Нядаўна кры-*

<sup>6</sup> У. Дубоўка, *Выбраныя творы*, Мінск 1959, с. 43.

тыж у мяне пытаў: / – А што вы пішаце цяпер, Дубоўка? / Даўно я  
 вашых вершаў не чытаў, / вію для іх крытычную вярхоўку (51). Для  
 крытыка-аглабельшчыка яго артыкулы, якія ён сам называе “лабу-  
 дой”, – магчымасць жыць з камфортам за чужы кошт: *Вясною, з той  
 вядомай лабуды, / якую трызнiў я на вашы творы, / гарнітур фай-  
 ны справiў, хоць куды, / і з’ездзiў на курорт, не быўшы хворым* (51).  
 Крывадушны крытык, бяспрэчна, выклікае ў паэта абурэнне: *Цябе  
 такога ў Свіслачы ўтапiць / за лабуду гарнітурную гэту. / Па-  
 весся лепш на той вярхоўцы сам, / што мне вiеш, вярвачных дзел  
 майстар* (51). Паэт прагне аб’ектыўнай ацэнкі сваіх твораў і пара-  
 даксальна спадзяецца яе атрымаць з боку тых, хто далёкі ад літа-  
 ратурных баталій, хто пераўтварае жыццё: *Свой твор на бесста-  
 ронні суд аддам, / на суд будаўнікоў-энтузіястаў* (51). Становіш-  
 ча, калі паэт можа быць абылганы, здаецца аўтару твора ненату-  
 ральным: *Без жаднай крыўды на брыду і злосць / пытаюся прытым  
 у людцаў мілых: няўжо і надалей падобны ягамосць / з паэтаў будзе  
 «выганяць ухілы»?!* (51). Неаб’ектыўнасць крытыкі – з’ява, на жаль,  
 пазачасавая, на думку паэта: *Цікава Лермантаў пра гэта / пісаў для  
 «выбранага свету»: / «В чернилах ваших, господа, / И желчи едкой  
 даже нету, / а просто грязная вода...»* (51). Іронія нярэдка супра-  
 ваджала дубоўкаўскую ацэнку адвольнай трактоўкі зместу літаратур-  
 ных твораў чытачамі і схематызму некаторых чужых пісьменніцкіх  
 хадоў. Так, пра маўклівыя і нерухомыя клёны ў вершы “Ізноў шумя-  
 ць і шастаюць кляновыя лісты...” іранічна заўважана: *Без пантэізму  
 гэты вобраз / прыняць належыць, мой чытальнік. / Калі паслухае-  
 це добра, / туга ў акордах развітальных. / І што сказаць павiнен  
 аўтар? / Жадаць вам сонечнага заўтра, / Без тых акордаў за плячы-  
 ма? / Усё немагчымае магчыма...* (55).

Адна з “вечных” праблем літаратурнай творчасці – пісьменнік  
 і мова. Яна асэнсоўвалася Дубоўкам у багдановічаўскім духу. Аўтар  
 верша “Песняру” на пачатку XX стагоддзя заклікаў увогуле клапаціц-  
 ца пра дасканаласць твораў, Уладзімір Дубоўка – пра высокую моўную  
 культуру. Санет “Прамерыць гоні шмат разоў араты” (1927) – ад-  
 метны на фоне беларускай лірыкі 1920-х гадоў, бо цэнтральнае месца  
 ў ім аддадзена пазіцыянаванню важнасці моўнага майстэрства пісь-  
 менніка. Уладзімір Дубоўка асацыятыўна супастаўляў паэта з ара-  
 тым, руплівым і дбайным земляробам: *Прамерыць гоні шмат разоў  
 араты, / пакуль даручыць зерне пухнай глебе; / не раз вачыма павар-  
 туе ў небе / збытэчнай хмары для засмяглай шаты. / Загоны ў ча-  
 се пiльна будуць зжаты: / ў тарпу не трапiць земле-непатрэб’е. /*

*Спажытак, слованы жыццём у хлебе, / для клёку атрымаем неза-  
кляты (46).*

Запарукай поспеху літаратурнага твора Дубоўка лічыў філігран-  
ную моўную абалонку пісьменніцкіх твораў: *Кіруючыся вечнаю ўмо-  
вай, / і ты, паэта, уладар над мовай, / рыхтуй уважна грунт і пра-  
цавіта. / Ё люд паспаліты перлам неймірушчым / яна зайльсніца,  
змірсямі спавіта, / калі ад слова шумавінне знішчым (46).* Дарэчы,  
для распрацоўкі эстэтычнай праблематыкі беларускі паэт абраў ва-  
рыянт французскага санета, якому аддавалі перавагу яго суайчынні-  
кі Максім Багдановіч, Янка Купала, Алесь Гарун, Уладзімір Жылка,  
але крыху парушыў канон выкарыстаннем у катрэнах толькі жаночай  
рыфмы.

Мастацкае асэнсаванне літаратурнай творчасці і функцый літара-  
туры было развіта Дубоўкам далей у паэмах канца 1920-х гадоў “Кру-  
гі”, “І пурпуровых ветразей узвівы...”, “Штурмуеце будучыні аванпо-  
сты!”. Жанр паэмы даваў больш шырокія магчымасці для мастацкага  
даследавання літаратуры. Паэму “Кругі” (1927) Уладзімір Дубоўка  
прысвяціў сябру і аднадумцу “ўзвышаўцу” Адаму Бабарэку: *За на-  
тхненне табе прысвяціў / гэты твор пераходны, ламаны. / У жыцці  
давялося ісці / да яснот / праз імглу і туманы (66).* Твор пачынаўся  
з канстатацыі: *Пасылаў свае думкі не раз, як дэпешы без адраса,  
ў далі. / У прасторах іх след не загас, / яны пошчак заўжды вы-  
клікалі (65).* Іншымі словамі, папярэднія творчыя высілкі не былі мар-  
нымі, але паэт прызнаваўся, што для яго наступіў момант пераацэнкі  
зробленага: *Я цяпер перагледзеў свой шлях: / вось памылкі, / а вось – /  
дасягненні (65),* аднак эстэтычны імператыў яго заставаўся ранейшым:  
*Творчы шлях мой нязменна адзін, / я шукаю для сіл сваіх выйсці (66).*  
Паэт сцвярджаў, што ён у развазе з кнігамі сябруе: *Творцаў даўніх  
музыка пульсачый / пайстае, / праносіцца, / чаруе! (67).* Сапраўдны  
паэт, у разуменні У. Дубоўкі, паважліва ставіцца да літаратурных  
папярэднікаў і прадчувае неабходнасць перамен у сваёй працы. Пе-  
раацэнкі зробленага ад паэта патрабавалі і чытачы. Сюжэтная лінія  
зацікаўленай чытачкі Насты Нарутавічанкі ўводзіцца аўтарам паэмы,  
каб глыбей раскрыць праблему ўзаемаадносін літаратуры і крытыкі,  
літаратуры і жыцця. Наста Нарутавічанка зняважліва атэставала лі-  
таратурную крытыку: *Канкрэтнага не кажучы, / яна / нагадвае ту-  
ман у цёмным лесе (68); Не крытыка, а нейкі самавар: / Усё залежыць  
ад старонняй ласкі. / І ўражанне ствараецца само: / Гуляе крытыка  
ў «лішкы-цотку», / замкнула аб’ектыўнасць на замок / і задаволена  
на сто адсоткаў (68).* Чытачку абурала аддаленасць паэзіі ад рэальна-

га чалавека, графарэтнасць тэм і вобразаў у літаратуры і ў творчасці самога Дубоўкі: *Чаму ў песнях вашых не стае / адной маленькай справы – / чалавека? / Хіба пачуцці ўсе яго / мае / не закранаюць вашыя навекі? / Знаходжу ў песнях кветкі, палыны, / рассыпаныя скрозь пялёсткі... / Любоў да нашай роднай стараны, / да саламяных стрэж і вёскі... / І так далей, / і так далей – адно, / або штодзённая прысяга Беларусі. / Ёй прысягамі шмат разоў даўно. / Навошта зноў? / Дзіўлюся я, дзіўлюся! / Калі чытаеш песні вашы ўсе, / здаецца, што бязлюддзе ў краіне, / што ветры буйныя паэта наш пасе / або на высце ў самоце гіне (69).*

Чытачку не задавальнялі надуманыя героі: *Калі ж людзіна ў песні мільгане, / дык так пададзена, што проста дзіва. / От, не раўнуючы, майляў, даўней / моладзь на коляды “казу” вадзіла. / Не то жыве, не то рыпіць “каза”, / гаворыць тое, што крычаць над вухам... / І хочацца такое вам сказаць, / што нават сорамна самой мне слушаць... (69–70).*

Наста дыдактычна заўважала: *Жабрацтва духу – не вялікі гонар. / Аджаж літаратура – не тартак, / не пагулянка з клёцкамі за горад (70).* Чытачка ў сваім лісце ўздымала надзвычай вострыя праблемы. Сярод іх вылучаліся праблема ўзаемадзеяння літаратуры і крытыкі, прызначэння літаратурнай творчасці, якая не павінна бласлаўляць жабрацтва духу. Пісьменнік, які, падобна да важнага пана, убачанага Цікаўным па дарозе да сонца, *піша, хваліць сябе сам (78)*, на думку аўтара, *пакараны (78)* лёсам, а крытыкі, што хваліць дрэнныя творы, параўноўваюцца з баранамі. Парада Цікаўнага пану выяўляла і Дубоўкава перакананне: *Адзнакі велічы ляжаць / У змесце добрым і вялікім (94).* Паэт не выступаў супраць фармальных эксперыментаў, ён артыкуляваў значнасць арыгінальнага зместу ў літаратурным творы.

На думку паэта, літаратура можа актыўна ўмешвацца ў жыццё і змяняць яго: *А жыццё, жыццё закрасавала, / закрасуе больш яшчэ вакол, / Здзейснена прадвесненне Купалы, / акавіта Коласавых слоў (99).* Уладзімір Дубоўка зазначаў, што новае ў літаратуры заўсёды ўспрымаецца насцярожана, але гэта не павінна палыхаць паэта: *Рытмы, вобразы: / канец... / пачатак... / Адышоў адзін, / другі прыйшоў... / Песні класікаў прымалі так жа, / як нервовасць ломаных радкоў (102).*

У лісце да Насты Нарутавічанкі, паэт паведаміў, што *казкі праглядаў. (...) Такія перлы ёсць між іх! (106)* і наракаў: *Бяда, / што новыя друкуюцца паволі (106).* Згаданая ў лісце да Насты казка пра

музыку, што іграў усё жыццё, а пасля смерці з цымбаламі пайшоў на той свет, дзе сваёй пранікнёнай іграй “ўквяліў” галоўнага “чына” і яго прагналі: *Ляцеў з цымбаламі музыка ўніз, / пашэнціла за хмару зачачніца. / З тае пары між неба і зямлі / вісіць і грае ў часе навальніцы* (106). Паэт з добрым веданнем літаратурна-грамадскай атмасферы свайго часу метафарычна падкрэсліў, што таленавіты аўтар у такіх умовах, як і музыка з казкі, найчасцей вымушаны завісаць паміж небам і зямлёй. Паэт дыпламатычна-іранічна заўважаў пры гэтым: *Бяда вось толькі ў чым: / я не люблю “туманных алегорый”. / За сімваламі рознымі сачыць – / ды гэта, трэба ведаць, / проста гора* (106).; *Цяпер, як роднай, абяцаю вам: / ніякіх сімвалаў, ніякіх алегорый* (107) і рытуальна-схематычна абяцаў: *Калі я новае у друк што дам, – / сапраўдны чалавек там загаловаць* (107).

Паэма “І пурпуровых ветразей узвівы...” (1929) пачыналася з аўтарскай заўвагі пра верагодную неадназначнасць успрымання яго твора: *Ідзі часінай добраю ў людзі / ты, вынік дум і творчага гарэння. / Адзін усцешыцца, другі асудзіць, і той, і той з цікавасцю сустрэне. / Табе не дай я рыфмы мілагучнай, – / ідзі, мой твор, кунегай апавіты. / Цябе без рыфмы думка добра лучыць, шукаючы для духа акавіты* (108).

Аўтар абураны тым, што людзі больш клапацяцца “аб шлунку”, а паэтычны *дух скарынкай эпігоннай сыты*. Ён глыбока перакананы, што *патрэбна духу акавіта* (109), што заўсёды *шукае выйсця творчая крыніца* (109). Канцэптуальныя ўстаноўкі аўтара выказаны ў наказе твору: *Будзі шуканні новага ў стылі, / пакліч на спрэчку думнае грамадства, / каб на здабытках даўніх не застылі, / каб не засцюжылі іх у мастацтве* (109). Сітуацыя ў літаратуры, паводле паэта, вымагае перамен, вымагае творчасці: *Занадта ціха стала на Парнасе / у сэнсе творчасці і дасягненняў. / Сядзяць у эпігоннай апранаце / прадстаўнікі абодвух пакаленняў. / Пакуль дайшлі – прытупаліся крышку. / Няхай у добры час адпачываюць! / Не трэба нам спыняцца ў зацішку, бо ў далі думка нас вядзе жывая. / Мае сябры, супольнікі ў працы, / штурмуйце будучыні аванпосты! / Мы звыклі перашкодаў не баяцца, – / яны спрыяюць нашаму узросту* (109).

Паэтава пакаленне выйшла ў дарогу ў нялёгкае час: *кагорту нашу ксцілі навальніцы* (110). Умовы творчага сталення спрыялі панаванню рамантычнага пафасу паэзіі: *А мы ішлі з імпэтам віратлівым, / а мы ішлі няспынна і ўпарта. / І пурпуровых ветразей узвівы / трымалі курс на сонечнае заўтра* (110). Новы твор, па прызнанні паэта, – *вынік дум і творчага гарэння* (110), не застрахаваны нават аўтарскай

замовай, як іранічна падкрэслена, *ад сустайўных зв'іхаў і несустайўных вывіхаў* (110). Галоўныя героі яго – Лірык і Матэматык, што па-рознаму ўспрымаюць час і ацэньваюць ролю літаратуры, але з'яўляюцца выхаванцамі свайго часу. Для Лірыка сучаснасць – *дні радасці і гора, дні руін і будаўніцтва* (112). Ён марыць пакінуць *вандроўным бесхацінцам* горад і пабываць на шляхах і крыжовых дарогах: *Паслухаць гаманы людскога мора, / разгневанага мора-акіяну... / Пазнаць тугу бяскрайнюю ў дарозе, / пабачыць шчасце без парфумы хцівай* (112). Для Матэматыка сучаснасць – *дні руін і будаўніцтва / і дыктатуры пралетарыяту* (113), *калі патрэбны нам паэты-змагары, – / не ліквідатары, не смутнаглядцы* (113), *калі паэт руйнаваць і будаваць павінен, / а не бадзяца нейкім дзеньдзівірам* (112). Пытаннем *Чаго глядзіш так пільна ты на Захад?* (113) Матэматык папракае Лірыка ў няправільных настроях: сонца садзіцца на захадзе, значыць, Лірыка прыцягвае момант замірання, а не паўнавартаснага жыцця, паводле Матэматыка. Лірык жа хоча пра радасць *новыя навеяць песні* і гатовы загінуць з тугою на вуснах. Матэматык абвінавачвае свайго апанента: *Ты адыходзіш ад жыцця, змагання, / ты хутка станеш ворагам працоўных / і дыктатуры пралетарыяту* (114). Лірык кпіць са схематычных думак, ён з гумарам апавядае пра тое, як Бог вылепіў чалавека з гліны, павесіў на сонейку падсохнуць, а сам пайшоў адпачыць. Чорт зацікавіўся работай Бога: *Форма голая пятрэе, / як мастацтва для мастацтва. / – Бог, няйначай, тут дурэе. / Трэба з крытыкаю ўзяцца!* (115). Чорт вырашыў напоўніць форму сваім зместам: *Сапраўды, ядроны шышкі, / а дзе змест у форме гэтай? / Хіба мала мае жыжкі / наша любая планета?* (116). Дробны чортаў плявок у гатовую форму сапсаваў Божую работу. Атрымліваецца, што дрэнны змест можа сапсаваць добрую форму. Іншасказальны аповед Лірыка абурў Матэматыка: *Ты не шукаеш вобразы рэальных, / даступных і карысных у змаганні. / Замест таго забраўся ў чартайшчыну / і выцягаеш барахло старое. / У нашы дні руін і будаўніцтва / паэт на фронце антырэлігійным / павінен быць, а не бадзяца недзе...* (117).

Вартай асновай літаратурнай творчасці Лірык лічыць фальклор: *Цудоўны скарб у творчасці народнай / для нас сабраны мудрымі дзядамі. / Яго адкінуць – значыць без пашаны / паставіцца да продакаў працавітых* (117). У Матэматыка іншы погляд: *Пара адмовіцца табе ад баек, / ад гэтай дробнабуржуазнай твані. / Павінны мы тварыць на грунце новым / сучаснае мастацтва для працоўных. / Табе даволі поркацца ў старызне* (118). Матэматык гатовы выкарыстаць лепшае з культурнай спадчыны мінулых часоў, Лірык – толькі фальк-

лор. Пры гэтым Лірык пафасна заўважае: *Ты ўважаеш, што культура ходзіць / у портках ката слаўнае Камуны / Парыжскае, у портах Галіфэ? / Або ў марынарцы ходзіць Фрэнча, / другога ката, ката нашых дзён? / Не веру я ў гэткія акрасы: / я ненавіжу іх, змагацца буду! / І ў імя змагання з рознай тванню / вось гэтае шляхетнае культуры – / я лепш вазьму акрасы Беларусі...* (119).

Фальклор Матэматык спачатку называе *браснелым барахло* (120). Калі Лірык прапанаваў расказаць казку, Матэматык заўважыў: *Імкніся лепш канкрэтнае суладзіць, / бо на выпадках будучыня вяне* (121). Аднак Матэматыку спадабалася ідэя народнага падання пра матчыны слёзы, ён прапанаваў Лірыку: *Вазьмі, прыдумай ты для гэтай думкі / сучасную і блізкую нам форму...* (130). Матэматык прызнаўся ў любові да паэзіі Дубоўкі: *Які запал, які настрой бадзёры!* Лірык сказаў, што задуменнасць, мройнасць ён узяў з паэзіі Дубоўкі. Тым самым паэт сцвердзіў, што яго творчасць не разлічана на адназначнае ўспрыманне. Лірык і Матэматык па-свойму педанты, яны вырашылі, што іх спрэчкі пра ролю паэта, аснову літаратурнай творчасці разважыць аўтар, аднак аўтар ухіліўся ад сустрэчы з імі: *Няхай ідуць да чытачоў гавораць, / супольна з імі вырашаюць крыўды... / Няхай нясе іх творчае гарэнне / і пурпуровых ветразей узвівы...* (132). Іншымі словамі, аўтар лічыць, што чытачы ды і сама літаратура павінны вырашыць будучыню літаратуры.

Паэма “Штурмуецца будучыні аванпосты!” (1929) пачыналася з прадмовы аўтара, дзе акцэнтавалася, што ў папярэднім творы ён расказаў, як, паводле яго пераканання, павінен *адбывацца працэс стварэння нацыянальнай формы да пралетарскага зместу: узяўшы лепшае з народнае творчасці, перапрацаваўшы яго, адкінуўшы непатрэбнае і шкоднае. Фактычна я ў гэтай паэме выступіў супраць сляпога захаплення старой спадчынай у імя спадчыны, супраць безраhubнага скарыстання яе, запрапанаваўшы замест гэтага крытычную перацэнку каштоўнасцей* (134).

У. Дубоўка выказаў перакананне, што *прышла ўжо такая часіна, што з формай старою далей / ісці мне ніяк немагчыма* (134). Яго турбаваў няпросты лёс дзвюх папярэдніх паэм: *Адзін сімпатычны суб’ект / і контррэвалюцыю вырыў* (134). Сучаснасць, як палемічна завострана сцвярджае паэт, вымагае новых паэтычных формаў: *Паэма, саната, санет – / асадкі мінулага часу! / У новыя ўправіць паэт / сучаснасці нашай акрасу. / У гэтым кірунку далей / пайду праз падзеі, прыгоды* (135). Паэты, як зазначаў аўтар, павінны быць *актыўнымі ўдзельнікамі нашага будаўніцтва* (139). Жанр новага тво-

ра Дубоўка абазначыў словам “камбайн” і перасцярог: *Ідзі, мой твор, ідзі, камбайн, у людзі. / Даю табе і рыфмы для акрасы, / і думкі папулярныя ў аснове. / Пра краскі ці якія перагасы / не дазваляю жаднае размовы. / Не кліч на спрэчкі думнае грамадства, / бо спакайней ты пражывеш на свеце. / Для справаздач хапае ў нас мастацтва...* (140).

З горкай іроніяй у звароце да твора ацэньвалася сітуацыя ў тагачаснай літаратуры і становішча самога паэта: *І не шукай ты новага ў стылі, / даволі ўсыпалі мне за мае шуканні. / Глядзі, каб вусны палкія не стылі, / як будзеш мець з паэзіяй спатканні. / І не кажы, што ціха на Парнасе, / «трашчыць і парашчыць, бы з скуры лезе», / што быццам ў нязнанай апранасе / сядзяць там гомо, быццам люпусы дзе ў лесе... / А скажаш – прыбягуць галавацэпы, / спрасуюць жарт у чыстую манету, / і гэтакі вэрхал справяць ультраляпы, / што на свайго забудзешся паэта...* (141).

На думку аўтара, літаратура павінна выпрацоўваць творчае стаўленне да жыцця: *На свеце жыць іначай і не варта, / як толькі ў творчым мклівячы ўздыме* (141). Суайчыннікам і калегам па пяру ён наказвае: *Сячэце ў камені трывалыя ўсходы, / да яснай мэты шлях кладзеце просты. / Нягледзячы на хібы, перашкоды, – / штурмуйце будучыні аванпосты!* (141).

Асэнсаванне Дубоўкам ролі літаратуры працягвалася і пасля звароту з Сібіры. Так, у вершы “Паходы” (1958) Дубоўка напамніў, што літаратурныя творы Джэка Лондана і Брэта Гарта папярэдзвалі пра небяспеку лёгкага ўзбагачэння любой цаной. Літаратурныя творы, як сведчыў змест верша “Палессе” з “Палескай рапсоды”, нярэдка ўтрымліваюць каштоўныя гісторыка-этнаграфічныя звесткі, даюць магчымасць супаставіць мінулае і сучаснае. Пры перакладзе санетаў Шэкспіра паэт надаў увагу і тым з іх, у якіх закраналася тэма ўвекавечання чалавека ў літаратурнай творчасці. Гэта санеты № 19, 54, 60, 63.

Мастацкае асэнсаванне літаратуры і яе ролі ў паэзіі У. Дубоўкі 1920-х гадоў было палемічным у дачыненні да афіцыйных ідэалагічных устаноў у сферы культуры, бо аўтар пазіцыянаваў неабходнасць актыўнай творчасці. У цэнтры ўвагі У. Дубоўкі знаходзіліся такія праблемы, як асновы літаратурнай творчасці, межы мастакоўскай свабоды, пісьменнік і крытыка, пісьменнік і мова. Для іх інтэрпрэтацыі паэт удала выкарыстоўваў форму лірычнага верша і ліра-эпічнай паэмы. На пачатку творчасці паэт лічыў важнай нацыястваральную і мнеманічную функцыі літаратуры, потым гэта функцыя стала дапаўняцца моватворчай, выцясненчай эстэтычнай і прагнастычнай.



L I T E R A T U R A

- Baradulin R., *Vybranyâ tvory*, Minsk 2008 [Барадулін Р., *Выбраныя творы*, Мінск 2008].
- Dubouka U., *Na ŭzvysšy: veršy, paemy*, Minsk 2007 [Дубоўка У., *На ўзвышшы: вершы, паэмы*, Мінск 2007].
- Eko U., *O literature: esse*, Moskva, 2016 [Эко У., *О литературе*, Москва 2016].
- Нарун А., *Matčyn dar: faksimilnaē vydane*, Minsk 1988 [Гарун А., *Матчын дар: факсімільнае выданне*, Мінск 1988].
- Dubouka U., *Vybranyâ tvory*, Minsk 1959 [У. Дубоўка, *Выбраныя творы*, Мінск, 1959].

Р Э З Ю М Э

МАСТАЦКАЕ АСЭНСАВАННЕ ЛІТАРАТУРНАЙ ТВОРЧАСЦІ І ФУНКЦЫЙ  
ЛІТАРАТУРЫ Ў ПАЭЗІІ УЛАДЗІМІРА ДУБОЎКІ

Мастацкае асэнсаванне творчага працэсу ў паэзіі Уладзіміра Дубоўкі 1920-х годоў было палемічным у адносінах да афіцыйных ідэалагічных устаноў у вобласці культуры. Поэт засяродзіў сваю ўвагу на такіх пытаннях, як асновы творчасці, літаратура і крытыка, паэт і мова, межы творчай свабоды. У. Дубоўка творча выкарыстоўваў для гэтага мастацкія магчымасці верша і паэмы, актыўна звяртаўся да іроніі. Паэт лічыў важнымі такія функцыі літаратуры, як актуалізацыя класікі, пазнанне свету і чалавека, выяўленне духоўных магчымасцей асобы і соцыуму, развіццё мыслення чытачоў, пазіцыяванне эксперымента. Апрача таго, ён разумеў літаратурную творчасць як самавыяўленне і самахарактарыстыку поэта.

**Ключавыя словы:** паэзія, мастацкае маўленне, верш, паэма, мастацкі вобраз, іронія.

S T R E S Z C Z E N I E

ARTYSTYCZNA INTERPRETACJA TWÓRCZOŚCI LITERACKIEJ I FUNKCJI  
LITERATURY W POEZJI U. DUBOUKI W LATACH DWUDZIESTYCH XX WIEKU

Artystyczna interpretacja literatury w poezji W. Dubouki w latach dwudziestych XX wieku miała charakter polemiczny w odniesieniu do oficjalnych warunków ideologicznych panujących w ówczesnej kulturze. Poeta koncentrował się na takich kwestiach, jak podstawy twórczości, literatura i krytyka, poeta i język, granice twórczej wolności. U. Dubouka twórczo wykorzystał artystyczne możliwości wiersza i poematu, aktywnie zwracał się ku ironii. Poeta analizował takie funkcje

literatury, jak aktualizowanie klasyki, zdobywanie wiedzy o świecie i człowieku, pokazywanie duchowych możliwości jednostki i społeczeństwa, rozwijanie wrażliwości czytelników i pozycjonowanie eksperymentu. Rozumiał twórczość literacką jako samoidentyfikację i autocharakteryzację poety.

**Słowa kluczowe:** poezja, artystyczna interpretacja, wiersz, poemat, wizerunek artystyczny, ironia.

#### S U M M A R Y

#### THE ARTISTIC INTERPRETATION OF LITERARY CREATION AND FUNCTIONS OF LITERATURE IN U. DUBOUKA'S POETRY OF THE 1920S

The artistic interpretation of literature in the poetry of U. Dubouka of the 1920s was polemical in reference to official ideological settings in the culture of that time. The poet's attention was focused on such questions as the foundations of creativity, literature and criticism, poet and language, the boundaries of creative freedom. U. Dubouka creatively used the artistic possibilities of poetic verses and poems, he actively turned to irony. The poet considered such important functions of literature as updating the classics, acquiring the knowledge of the world and the man, revealing the spiritual possibilities of an individual and society, developing the thinking of readers, and experiment positioning. In addition, he understood literary creativity as self-identification and self-characterization of the poet.

**Key words:** poetry, artistic interpretation, poetic verses, poem, artistic image, irony.

**Wolga Gubskaja**

DOI: 10.15290/bb.2020.12.08

*Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny  
Mińsk*<https://orcid.org/0000-0002-8066-4207>

**Рэканструкцыя архетыпа як сродак спасціжэння  
аўтарскага несвядомага (на прыкладзе твораў  
Максіма Гарэцкага вяцкага перыяду)**

Паняцце архетып увайшло ў навуковы дыскурс ў XIX стагоддзі праз даследаванні англійскага заолага Рычарда Оўэна, аднак трывала замацавалася як тэрмін толькі ў працах швейцарскага псіхолога Карла Густава Юнга ў першай палове XX стагоддзя.

Асобныя ідэі дактрыны Юнга аказалі шырокі ўплыў на характар літаратуразнаўчых даследаванняў прадстаўнікоў рытуальна-міфалагічнай літаратурнай крытыкі, сярод якіх былі Н. Фрай і М. Бодкін. Так, канадскі літаратуразнаўца Н. Фрай упершыню прымяніў у літаратуразнаўстве даследаванне Юнга пра калектыўнае несвядомае, што расчытваецца праз архетыпы, і выклаў свае першыя ідэі ў эсе “Архетыпы літаратуры”, якое папярэднічала яго асноўнай працы на гэту тэму “Анатомія крытыкі”. Як адзначае Е. Меляцінскі: *Фрай разглядае міф, архетып, рытуал не як крыніцу, а як сутнасць паэтычнага (у сэнсе – мастацкага) твора (...) Фрай выкарыстоўвае сімвалізм Бібліі і грэчаскай міфалогіі для канструявання “граматыкі літаратурных архетыпаў”*<sup>1</sup>. Англійскі даследчык М. Бодкін, па словах Е. Меляцінскага, прапаноўваў наступную гіпотэзу: *Метафары, па сутнасці, пастаянныя, паэзія нам дае вынікі эмацыянальнага жыцця, але жыцця звышперсанальнага, г. зн. якое ўзыходзіць да калектыўна-несвядомага. Яно вывучае ў міфах пераходы ад жыцця да смерці і ад смерці да*

---

<sup>1</sup> Е. Мелетинский, *От мифа к литературе. Курс лекций “Теория мифа и историческая поэтика”*, Москва 2000, с. 22.

жыцця, цікавіцца сімваламі саяцтва, вобразамі боскага, дэманічнага і герайчнага<sup>2</sup>.

Такім чынам паняцце архетып заняло сваё месца ў літаратуразнаўстве. У 90-я гады XX стагоддзя вывучэнне ўзаема сувязі міфа і літаратуры выклікае асаблівую цікавасць. Над пытаннем, чаму менавіта ў гэты гістарычны адрэзак часу сфарміравалася такая цікавасць да міфалогіі разважае Тацяна Шамякіна: *Узрастае цікавасць да духоўных праблем, да таямніц чалавечай псіхікі, а таксама адчуваецца тэндэнцыя набліжэння адна да адной навукі і рэлігіі. Апошняя тэндэнцыя, магчыма, стане вызначальнай менавіта ў XXI ст.*<sup>3</sup>

Так і сталася: XXI стагоддзе спарадзіла асаблівую цікавасць даследчыкаў да актуалізацыі архетыпа ў мастацкім творы. Поруч з метадалогіяй культурна-гістарычнага і кампаратыўнага літаратуразнаўства даследчыкі актуалізавалі традыцыі міфалагічнай школы. Новую ўвагу прыцягнуў іншы ўзровень успрыняцця літаратуры: неабходнасць разгледзець згорнуты тэкст (не падтэкст – В. Г.) унутры самога мастацкага тэксту.

Для ілюстрацыі вышэй акрэсленай думкі супаставім ідэі двух выбітных беларускіх літаратуразнаўцаў. Т. Шамякіна сцвярджае: *Многія пісьменнікі мадэлявалі і мадэлююць рэчаіснасць паводле законаў міфалагічнага мыслення*<sup>4</sup>. Пятро Васючэнка выказвае падобнае назіранне: *Літаратары канструююць не толькі лёсы цывілізацыі, але і свае ўласныя – праз тэксты*<sup>5</sup>.

На фоне даследавання літаратуры ў гістарычнай (рэальнай) прасторы і гістарычным часе фарміруецца тэндэнцыя вывучыць твор у межах унутрылітаратурнай прасторы, неабходнасць убачыць у творы прыватнае, асабістае, “нясвецкае” жыццё самога пісьменніка, яго ўтоеныя эмоцыі, яго “неафіцыйную” філасофію. Вось тут актуалізацыя архетыпа як адбітку пісьменніцкага несвядомага дазволіць убачыць сапраўднае “я” творцы і расчытаць у творы яго “alter” ідэю.

Творчасць Максіма Гарэцкага 1930-х гадоў якраз той выдатны матэрыял, праз які мы можам прадэманстраваць, як даследаванне архетыпаў, што актуалізуюцца ў творы, дапамагае ўбачыць утоне-

<sup>2</sup> Тамсама, с. 22.

<sup>3</sup> Т. Шамякіна, *Міфалогія і беларуская літаратура: нарысы і эсэ*, Мінск 2008, с. 8.

<sup>4</sup> Тамсама, с. 10.

<sup>5</sup> П. Васючэнка, *Ад тэксту да хранатопы*, Мінск 2009, с. 190.

ны змест тэксту, так бы мовіць, расчытаць тую інфармацыю, якую палітычная цэнзура 1930-х гадоў убачыць (у сілу розных абставін) не магла.

1930-я гады ў жыцці М. Гарэцкага – не самы спрыяльны час для творчасці. У 1931 годзе ён знаходзіўся ў мінскай турме ў якасці абвінавачанага ў прыналежнасці да нелегальнай контррэвалюцыйнай арганізацыі, а ў красавіку гэтага ж года быў сасланы на пяць гадоў у Вятку па сфабрыкаванай справе СВБ. Там ён працуе на раманам “Віленскія камунары”, спрабуе дапісаць “Камароўскую хроніку”, а таксама аўтабіяграфічныя творы “Лявоніус Задумекус” і “Скарбы жыцця” (апошнія, на жаль, засталіся незавершанымі). Актуалізацыі архетыпаў у творах “Віленскія камунары” і “Лявоніус Задумекус” і будзе прысвечана наша ўвага.

Філасофска-алегарычны твор “Лявоніус Задумекус” даваўся пісьменніку не вельмі лёгка. *Я пісаў пра Задумекуса, ды пакуль што адлажыў, бо не пішацца так, як хочацца*<sup>6</sup>, – шчыраваў пісьменнік у лістах да жонкі Леанілы Усцінаўны. Відавочна, што ён жадае апісаць сваё ўласнае адчуванне рэчаіснасці, раскрыць душэўны боль ад пачуцця несправялівасці, аднак гэта немагчыма было зрабіць у адкрытай дзённікавай форме з-за цэнзуры, у тым ліку ўнутранай. Менавіта па гэтай прычыне пісьменнік (канкрэтны аўтар) не дэманструе нам вобраз апавядальніка (наратар), не афармляе яго як нейкі мастацкі тып. Пры гэтым у чытача ўзнікае адчуванне, што апавядальнік у нейкім сэнсе прарок, дэміург, які вядзе дыялог з чытачом у паходлебіблейскай манеры, нібы аднекуль зверху, з вышыні перажытага прадракаючы яго жыццё. Наратар звяртаецца да чытача на “ты”, што адразу змяняе дыстанцыю паміж імі: *Будзеш ты стаяць, будзеш чакаць, хатылі свае на дол спусціш. І будзеш ты цяпер вельмі цярплівы. Жыццё цябе навучыла*<sup>7</sup>; *І прыйдзеш ты ў дом размовы на адлегласці, каб пачуць там блізкі голас* (473); *Будзеш ты ляжаць на падлозе як сабака* (474). Месцамі наратар звяртаецца да адрасата і называе яго імя: *Успомні, уздумай, прыгадай сабе, Лявоніус Янус, як сядзеў ты ў страшнай вежы, з забаронаю глядзець у вакно, і здалёк бачыў работу на пабудове* (500); часам дае ўласныя прозвішчы – “блазены”, “блазены імпатэнт цёмналескі”. Стыль апо-

<sup>6</sup> М. Гарэцкі, *Творы: Дзве душы: Аповесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч: П'еса. Літаратурная крытыка і публіцыстыка*, Мінск 1990, с. 436.

<sup>7</sup> М. Гарэцкі, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 472. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

веду месцамі мяняецца, і замест маналогу, аформленага ў будучым часе, чытач можа сутыкацца з нарацыяй-травелогам, дзе фіксуюцца дзеянні самога Лявоніуса Задумекуса: *Піша Лявоніус (Мізэрыус) адказную эпістолію Цярплівай Ласцы... І піша Лявоніус наведанне цёмналескаму дубу і белай бярозцы...* (473); *Блазены спыняецца, каўнер паставіў, рукі рукаў у рукаў, стаіць разважае...* (507). Такая варыятыўнасць нарацыі тлумачыцца, па-першае, незавершанасцю твора, па-другое, эмацыйнасцю рэальнага пісьменніка, які ў момант напісання твора перажываў вялікія жыццёвыя катастрофы. Зразумела, што ён ставіў за мэту апісаць гісторыю жыцця “блазенага імпатэнта цёмналескага”, Лявоніуса Задумекуса (= Мізэрыуса Монуса, Лявоніуса Януса). Аднак жаданне як мага хутчэй выказацца пра тыя цяжкасці, якія сустрэнуцца на шляху персанажа, змяняе структуру сюжэта, і замест гісторыі жыцця Лявоніуса Задумекуса мы атрымліваем своеасаблівы “травелог у перспектыве”, аформлены ў асаблівай аўтарскай стылістыцы.

Дамінанта паўтораў “І будзеш ты...”, “І пойдзеш ты...”, “І падумаеш ты...” нагадвае стылістыку рэлігійнага дыскурсу, дзе ў павучальнай, размеранай манеры распавядаецца пра этапы і заканамернасці жыцця. У нашым выпадку наратар, з улікам свайго жыццёвага досведу, распавядае чытачу пра перспектывы будучыні, наканаваня. Узнікае адчуванне, што ён, добра ведаючы абстрактнага чытача, яго лёс і патрэбы, чытае пропаведзь. Часам думаецца, што наратар распавядае пра сябе, таму што вельмі падрабязна апісвае перспектыву жыцця свайму адрасату. І гэта не выпадковае адчуванне, бо па словах С. В. Блувберга са спасылкай на В. І. Карасіка, *пропаведзь з’яўляецца “адваротным бокам” споведзі ў тым сэнсе, што пры споведзі камунікатыўны вектар накіраваны ў бок Бога, а пры пропаведзі – у бок чалавека. Але і ў тым, і ў іншым выпадку святар выступае ў ролі медыума*<sup>8</sup>.

Стыль маўлення наратара ў нейкай ступені падобны да стылістыкі “Нагорнай пропаведзі Ісуса Хрыста”, і гэта лішні раз падкрэслівае, што наратар у творы выступае ў якасці медыума, які набліжаны да нечага сакральнага, валодае звышінфармацыяй. Па сваім характары ён нагадвае персанажа трансфармаванага тыпу, які прыйшоў да сакральнага праз нейкі грэшны вопыт.

<sup>8</sup> С. Блувберг, *Религиозный дискурс*, “Социальная политика и социология” 2007, № 2, с. 228.

Можна выказаць меркаванне аб актуалізацыі ў творы архетыпа “раскаянага грэшніка”, прадстаўленага пэўнай сюжэтнай схемай, якую Ю. М. Лотман акрэслівае як *злачынства (сапраўднае ці ўяўнае) – высылка ў Сібір – уваскрасенне*<sup>9</sup>. Гэтую сюжэтную схему даследчык выкарыстоўвае ў дачыненні да рускага рамана XIX стагоддзя (да творчасці Тургенева, Дастаеўскага, Гоголя). Але яна адмыслова стасуецца і з творам беларускага класіка М. Гарэцкага “Лявоніус Задумекус”. Так, Ю. М. Лотман адзначае: *Тут персанаж “выратавальнік” ступае з персанажам, місія якога – у пераробцы сваёй уласнай сутнасці. Сюжэт гэты выразна аднаўляе міф пра грэшніка, які дайшоў да апагею злачынстваў і стаў пасля маральнага крызісу святым (Андрэй Крыцкі, бацька Рыгор і інш.), і пра смерць героя, сыходжанне яго ў пекла і новае адраджэнне*<sup>10</sup>.

Калі звязаць гэтую думку з творам М. Гарэцкага, то можна ўбачыць наступнае: наратар-выратавальнік дэманструе пазіцыю пісьменніка, вымушанага пад канец жыцця пераасэнсаваць сваю сістэму каштоўнасцей, змірыцца з наканаванасцю лёсу. Менавіта таму наратар выступае ў ролі месіі, які *цану рэчам пазнаў. Людзей да самых глыбінь уведаў. Жыццём даражыць навучыўся...* (550). Прадстаўнікі сталінскай сістэмы абвясцілі пісьменніка ворагам народа, па сутнасці, зрабілі злачынцам часу. Яго знаходжанне ў Сібіры было тым пеклам, з якога ўжо было немагчыма ўзняцца. Прайшоўшы ўсе магчымыя выпрабаванні, якія стварала сістэма на шляху варожага для дзяржаўнай ідэалогіі літаратара, пісьменнік “адрадзіўся нанова”, атрымаў свой досвед душэўнага змірэння і прыняцця існага быцця: *Жыццё трэба ведаць з усіх бакоў. Можна, яно так, можна, не зусім. Падумаеш потым* (490). Менавіта таму маўленне наратара і набліжана да пропаведзі.

У развагах М. Ю. Лотмана пра міфалагему “раскаянага грэшніка” ёсць вельмі тонкая заўвага:

Злачынца мог апынуцца ўяўным злачынцам, злачынцам у вачах злачыннага грамадства, ахвярай, узяць на сябе чужую віну і г.д. Важна, што ва ўсіх гэтых выпадках сустрэча з некаторым “настаўнікам жыцця”, прасвятленне, ператварэнне героя адбываюцца менавіта пасля яго грамадзянскай смерці і лакальна звязваюцца з Сібіру. У гэтых адносінах характэрны міф пра Фёдара Кузьміча [Фёдар Кузьміч – старац, які жыў

<sup>9</sup> Ю. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва 1988, с. 338.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 338.

у Сібіры ў XIX ст. Існуе легенда, быццам бы гэта быў імператар Аляксандр I, які інсцэніраваў сваю смерць і стаў скітальнікам – В.Г.]. У сюжэце адсутнічае канкрэтнае злачынства, якое заменена ўсведамленнем злачыннасці ўсяго жыцця як такога, як часта ў міфалагічных і міфа-казачных тэкстах рэальная смерць пазначана падменай. Але вельмі паказальна менавіта для рускага варыянту, што – і пры адсутнасці высылкі або катаргі – уваскрасенне адбываецца менавіта ў Сібіры<sup>11</sup>.

Апісаны феномен “уяўнага злачынства” як найлепей падыходзіць да гісторыі жыцця Лявоніуса Задумекуса, унутрытэкставага прадстаўніка аўтара. Апавядач з’яўляецца ўяўным злачынцам: у сюжэце твора няма апісання канкрэтнага ўчынку, што прывёў да бяды, дзеянне адразу адбываецца ў Сібіры, дзе персанаж твора адбывае пакаранне. За што пакараны Лявоніус Задумекус – чытачу не вядома, аднак апавядальнік дае нам падказку: *І апостал Навум доўга сядзеў у цямніцы, а потым падверглі яго баніцыі і астракізму* (521). Апелячыя да асобы прарока Навума, вядомага як заступніка людзей разумовай працы, не выпадковая. Як вядома, Старазапаветная кніга прарока Навума змяшчае прадказанне гібелі асірыйскага горада Ніневіі праз беззаконне, якое адбывалася ў ім. Выкажам меркаванне, што пісьменнік праз наратара спрабуе правесці паралель паміж асірыйскім мінулым і тагачаснай савецкай рэчаіснасцю, падчас якой з патрыёта быў ператвораны ў ворага народа і вымушаны быў адчуваць сябе “раскаяным грэшнікам” і прыводзіць да думкі, што любая імперыя калі-небудзь падзе праз беззаконне і несправядлівасць.

У гэты ж перыяд М. Гарэцкі працуе над раманам “Віленскія камунары”, у якім таксама актуалізуецца архетып, толькі не пакутлівага “раскаянага грэшніка”, а авантурнага, жвавага, а часам і смешнага “трыкстара”. Варта падкрэсліць, што нягледзячы на тое, што творы, пра якія вядзецца гаворка ў артыкуле, пісаліся прыблізна ў адзін час, у рамане пісьменнік усё ж стварае канкрэтны вобраз наратара – Мацея Мышкі. Адразу паўстае пытанне: чым выклікана адсутнасць канкрэтнага вобраза наратара ў адным творы і яго яскравая, дынамічная прысутнасць у другім? Тут варта звярнуцца да раскрыцця сутнасці архетыпа “трыкстара”.

Т. Шамякіна таксама сцвярджае, што

міфалагічны трыкстар – далёкі папярэднік сярэднявечных блазанаў, махляроў, хітруганаў, герояў авантурна-махлярскіх раманаў, розных ка-

<sup>11</sup> Ю. Лотман, *В школе поэтического слова*, с. 340.



мічных двайнікоў. (...) У беларускай літаратуры рысы трыкстараў маюць багі ў травесційных паэмах “Энеіда навыварат” і “Тарас на Парнасе” (XIX ст.); да трыкстара падобны Кручкоў з “Пінскай шляхты” Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча (XIX ст.), а Юрась Братчык з рамана “Хрыстос прыямліўся ў Гародні” Уладзіміра Караткевіча (XX ст.) выяўляе сябе то як культурны герой, то як трыкстар<sup>12</sup>.

Відавочна, што феномен трыкстара зафіксаваны ў авантурных раманах. Гэты вобраз прыйшоў у літаратуру з міфалогіі, па сутнасці сваёй ён з’яўляецца супрацьлеглым вобразу культурнага героя, таго міфічнага персанажа, які прымае непасрэдны ўдзел у стварэнні свету, а потым і ва ўладкаванні жыцця. Е. Меляцінскі адзначае:

Дэманічна-камічнаму дублёру культурнага героя надаюцца рысы прайдзісвета-гарэзы (трыкстара). Культурныя героі часта карыстаюцца хітрым штукарствам дзеля дасягнення поспеху ў самых сур’ёзных справах (так Праметэй падманвае багоў пры дзяльбе мяса) (...) У тыпе трыкстара быццам бы заключаны нейкі ўніверсальны камізм, які распаўсюджваецца і на абдураных ахвяр прайдзісвета, і на высокія рытуалы, і на асацыяльнасць і нястрыманасць самога прайдзісвета...<sup>13</sup>.

Ю. Лотман прыходзіць у сваіх разважаннях да высновы, што

розныя гістарычныя эпохі і тыпы культуры вылучаюць розныя падзеі, асобы і тэксты як міфагенныя. Найбольш выразнай (хоць і найбольш знешняй) прыкметай такой міфанараджаючай ролі з’яўляецца ўзнікненне цыклаў тэкстаў, якія распадаюцца на ізаморфныя эпізоды, якія маюць магчымасць нарошчвання. Міфалагічная сутнасць падобных тэкстаў у тым, што абраны імі герой аказваецца дэміургам пэўнага ўмоўнага свету, які, аднак, навязваецца аўдыторыі ў якасці мадэлі рэальнага свету<sup>14</sup>.

Гістарычны перыяд 1905–1917 гадоў, перыяд рэвалюцыйных перамен і з’яўляецца той міфагеннай падзеяй, якая адыграла «міфанараджаючую» ролю не толькі для беларускай, але і для ўсёй савецкай літаратуры. У сувязі з вышэйпрыведзеным выказваннем Ю. Лотмана можна адзначыць, што раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» – цыкл невялічкіх «абразкоў» (як называў іх пісьменнік), гісторый пра тое, як

<sup>12</sup> Т. Шамякіна, *Міфалогія і беларуская літаратура: нарысы і эсэ*, с. 188–190.

<sup>13</sup> Е. Мелетинский, *Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т.*, Москва 1994, с. 26–27.

<sup>14</sup> Ю. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 735.

беларускаму народу даводзілася выжываць у час лёсавызначальных перамен, рэвалюцыйнай барацьбы. Нягледзячы на тое, што героя рамана М. Гарэцкага нельга ў поўнай ступені назваць «дэміургам пэўнага ўмоўнага свету», у вобразе Мацея Мышкі выразна праяўляюцца рысы культурнага архетыпа трыкстара. Аднак пры ўжыванні паняцця «трыкстар» у дачыненні да персанажа рамана ХХ стагоддзя трэба добра ўсведамляць, што сувязь з міфалогіяй тут даволі ўмоўная, а само паняцце «трыкстар» дастаткова трансфармаванае, хоць у сучасным літаратуразнаўстве яно і зрабілася апэратыўным.

Паняцце мае некаторыя адрозненні не толькі ад сфарміраванага ў міфалогіі, замацаванага ў псіхалогіі, але і ад увасобленага ў авантурным рамане праз вобраз пікаро. Тут хутчэй трэба апеляваць да паняцця “савецкі трыкстар” – у пэўным сэнсе нашчадка архаічнага “трыкстара”. Пра такі літаратурны тып пісаў М. Ліпавецкі, прафесар універсітэта Каларада:

Савецкі трыкстар, нягледзячы на блізкасць да махляра, усё ж такі не махляр: ад махляра ён адрозніваецца, па-першае, тым, што нават калі ў яго (ці ў яе) і ёсць меркантильны інтарэс, то ён яўна гасне перад артыстызмам і тэатральнасцю ўчынкі героя. Па-другое, – і гэта, бадай, больш важна, – пікаро, як правіла, залежыць ад гаспадара, і яго мабільнасць вызначаецца зменай гаспадароў, тады як трыкстар – абсалютна незалежны персанаж<sup>15</sup>.

Такім чынам, вобраз Мацея Мышкі не з’яўляецца прамым увасабленнем архетыпа трыкстара, а рэпрэзентуе яго ў трансфармаваным выглядзе, прадиктаваным зменай гістарычных эпох. Мацей Мышка – не махляр, не прайдзісвет, у яго няма наўмыснага жадання падмануць, скрасці або здрадзіць, а калі ён, часам, і рашаецца на дробныя, асуджальныя з пункту гледжання традыцыйнай маралі, учынкi, то робіць гэта з такой непасрэднасцю і шчырай матываванасцю, што нават не ўзнікае жадання дакараць яго. Так, у адным з эпизодаў рамана паказваецца, што Мацей забірае дровы для сугрэву, якія належаў яго бацьку, але бацька – ідэалагічны вораг, меншавік; у іншым эпизодзе гаворыцца, што ён жыве з Юз’яй, якая мае мужа, Ромуся Рабэйку, але пры гэтым Мышка даглядае яе сына Напалеона і дапамагае па гаспадарцы ў эканамічна складаны перыяд. Такія нязнач-

<sup>15</sup> М. Липовецкий, *Трикстер и “закрытое общество”*, НЛЮ 2009, № 100 [online], <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html>, [доступ: 04.04.2020].

ныя, дробныя ўчынкі галоўны герой здзяйсняе на працягу ўсяго твора, пры гэтым М. Гарэцкі стварае вакол яго такую мастацкую прастору, у якой Мацей Мышка не падаецца ашуканцам, махляром, цынікам, а, наадварот, выклікае станоўчыя эмоцыі, спачуванне свайму няпростаму лёсу.

З улікам вышэйсказага можна адказаць на пытанне, чаму ў рамане «Віленскія камунары», напісаным у адзін час з творам «Лявоніус Задумекус» М. Гарэцкі стварае менавіта такі вобраз, звяртаецца менавіта да такога спосабу адлюстравання рэчаіснасці? Таму што «савецкі трыкстар», на думку М. Ліпавецкага *найбольш адэкватна ўвасобіў сілу цынізму, неабходнага для выжывання ў незразумелых і непразрыстых сацыяльных умовах савецкага грамадства, якія пастаянна мяняюцца, адлюстроўваючы – у камічнай, займальнай форме – тую рэальную сацыяльнасць, якая ўзнікла ў выніку бальшавіцкага эксперыменту і якая не ўпісалася ў бінарныя структуры як афіцыйнага савецкага, так і неафіцыйнага дыскурсаў*<sup>16</sup>.

М. Гарэцкі, як непасрэдна відавочца рэвалюцыйных падзей і ахвяра рэпрэсій, дакладна перадаў у рамане тую атмасферу, у якой вымушаны быў жыць. Нягледзячы на тое, што раман «Віленскія камунары» пісаўся для друку, аўтар знайшоў магчымасць не толькі перадаць дух эпохі, але і ў сацыяльна-бытавых і палітычных «абразках» стварыць такі мастацкі шматгранны вобраз, які, з аднаго боку, рэпрэзентаваў героя рэвалюцыі, а з другога боку, праз свае наўнасць і непасрэднасць паказваў рэальную гістарычную сітуацыю, выяўляў увесь цынізм эпохі.

Такім чынам, літаратурны трыкстар савецкага часу адрозніваецца ад міфалагічнага, аднак існуюць пэўныя рысы, якія падкрэсліваюць агульную прыроду вобраза. Прымаючы пад увагу вынікі сучасных даследаванняў пра трыкстара, можна вылучыць наступныя найбольш важныя характарыстыкі, якія праяўляюцца ў савецкай літаратуры: «савецкі трыкстар» амбівалентны, выконвае функцыю медыятара, ён лімінальны, схільны да тэатральнасці, прама або ўскосна звязаны з сакральным кантэкстам. У той ці іншай ступені гэтыя рысы ўласцівыя і вобразу Мацея Мышкі.

У падобным адлюстраванні гістарычных рэалій выразна адчуваецца прысутнасць дзвюх свядомасцей – свядомасці пісьменніка, сведкі рэвалюцыйных падзей, і Мацея Мышкі, героя-апавядальніка, той мас-

<sup>16</sup> Тамсама.

кі, якой дазволена парушаць агульнапрынятыя парадкі. Два галасы, дзве свядомасці, гарманічна ўплеценыя ў гістарычны кантэкст твора – той інструмент, які зрабіў магчымым існаванне аднаго з першых савецкіх трыкстараў у беларускай літаратуры. Можна сцвярджаць, што голас М. Гарэцкага – гэта голас недалёкай паслярэвалюцыйнай гісторыі, а голас Мацея Мышкі – голас рэальнага «маленькага чалавека», народжанага ў хаосе рэвалюцыі і вымушанага пры гэтым жыць.

Дзякуючы элементам смехавой культуры ў рамане пэўным чынам зніжаецца і залішня пафаснасць у адлюстраванні рэвалюцыйных падзей. Магчыма, у гэтым заключаецца адказ на пытанне: чаму М. Гарэцкі часам іранізуе і над сваім героем, і над гістарычнай сітуацыяй увогуле? Іранізуе над героем не столькі аўтар, колькі сам час, што вымушае людзей дзейнічаць нестандартна, нетрадыцыйна. Мацей Мышка спрабуе знайсці сябе ў новым жыцці, адкрыць у сабе «новага героя», пра якога так шмат пісалася ў раманах 1920–1930-х гадоў. Аднак стварыць літаратурны вобраз «новага чалавека» рэвалюцыі аказалася значна прасцей, чым сфарміраваць яго ў рэальным жыцці.

Мышка – дзіця рэвалюцыі, гэтым ён набліжаецца да трыкстара, бо паводзіны дзіцяці ў пэўным сэнсе падобныя да трыкстаравых. Мэта трыкстара – усведамленне сябе як асобы, пошук уласнага шляху, назапашанне вопыту, аддзяленне ад бацькоў (дарэчы, Мышка вельмі хацеў аддзяліцца ад маці і менавіта таму не надта перажываў, што трапіў у Белавежу), перадача вопыту наступным пакаленням. Усё гэта характэрна і для героя рамана М. Гарэцкага: ён шукае сябе ў жыцці, перабірае палітычныя партыі, займаецца самааналізам, разважае над уласным выбарам, хай часам і прымітыўна. Ён, сапраўды, нагадвае дзіця, якое робіць першыя крокі. Але апісанне такога становішча – гэта яшчэ і адлюстраванне “нясвецкага” жыцця, філасофіі ўспрыняцця рэчаіснасці і спосабу выжывання самога пісьменніка ў рэвалюцыйную пару.

Падчас высылкі ў Вятцы мы бачым іншага М. Гарэцкага: гэта ўжо філосаф, дыміург, прарок, чалавек, які “цану рэчам пазнаў”. Ён не імкнецца знайсці выйсце з ўзніклага становішча, не змагаецца за выжыванне сярод сабе падобных, не шукае лепшае вопраткі і смачнейшае ежы. Перад намі паўстае “раскаяны грэшнік”. Відавочна, што “пабочны глядзеннік і ціхі думаннік” Лявон Задума перамог авантурыста і аптыміста Мацею Мышку. У гэтым факце дамінантнага архетыпа заключаецца выніковая ідэя жыццёвай філасофіі Максіма Гарэцкага: *Трэба пабыць у розных становішчах, каб пазнаць жыццё* (522).

У выніку супастаўлення двух архетыпаў, актуалізаваных у творах Максіма Гарэцкага вяцкага перыяду, трэба адзначыць наступнае. Важна, што сам пісьменнік, па-першае, не імкнуўся наўмысна прывязаць літаратурныя вобразы да канкрэтных архетыпаў; і па-другое, нельга сцвярджаць таксама наяўнасць у творах М. Гарэцкага ўласна архетыповых сюжэтаў. Адметнасць “Лявоніуса Задумекуса” і “Віленскіх камунараў” заключаецца ў тым, што актуалізацыя архетыпаў у згаданых творах носіць несвядомы характар. Архетыпы тут *уяўляюць сабой адлюстраванне вопыту чалавецтва, які пастаянна паўтараецца*<sup>17</sup>.

Гэта значыць, што пісьменнік не мадэляваў учынкі літаратурных персанажаў твора свядома, падладкоўваючы пад стэрэатып паводзін паводле архетыпа. Дадзеныя характары – прыклад несвядомых паводзін чалавека (чалавецтва) ў канкрэтных жыццёвых сітуацыях. Пакуль ёсць сілы – чалавек, як можа, змагаецца за выжыванне; калі наступае момант расчаравання і бяссілля – ён аддаецца волі лёсу, становіцца філосафам, назіральнікам.

Такім чынам, аналіз архетыпаў, рэканструяваных у разгледжаных творах М. Гарэцкага, не толькі і не столькі дапамагае расчытаць характар эпохі, колькі дазваляе глыбей зразумець псіхалагічны стан пісьменніка, яго прыхаванае яго, што з’яўляецца каштоўным матэрыялам для разумення класічнай літаратурнай спадчыны ў цэлым.

#### L I T E R A T U R A

- S. Błuwbierng, *Religioznyi discours*, «Socjalnaja politika i socyologija» № 2, 2007 [С. Блувберг, *Религиозный дискурс*, “Социальная политика и социология” 2007, № 2].
- P. Wasiuczenka, *Ad tekstu da chranatopa*, Minsk 2009 [П. Васючэнка, *Ад тэксту да хранатопы*, Мінск 2009].
- M. Garecki, *Wybranyja twory*, Minsk 2009 [М. Гарэцкі, *Выбраныя творы*, Мінск 2009].
- M. Garecki, *Twory: Dzwie duszy: Apowiesc’. Apawiadanni. Żartauliwy Pisarewicz: P’jesa. Litaraturna krytyka i pubicystyka*, Minsk 1990 [М. Гарэцкі, *Творы: Дзве душы: Аповесць. Апавяданні. Жартаўлівы Пісарэвіч: Песа. Літаратурная крытыка і публіцыстыка*, Мінск 1990].

<sup>17</sup> К. Юнг, *Бог и бессознательное*, Москва 1998, с. 299.

- М. Lipowieckij, *Trikstier i "zakrytoje obszczestwo"*, NŁO 2009, № 100, [online], <http://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html>, data dostupu [04.04.2020] [М. Липовецкий, *Трикстер и "закрытое общество"*, НЛО 2009, № 100 [online], <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/trikster-i-zakrytoe-obshhestvo.html>, [доступ: 04.04.2020].
- Ю. Lotman, *W szkole poeticznego słowa*, Moskwa 1988 [Ю. Лотман, *В школе поэтического слова*, Москва 1988].
- Ю. Lotman, *Istorija i tipologija russkoj kultury*, Sankt-Pietierburg 2002 [Ю. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002].
- Е. Mielecinskij, *Ot mifa k literaturie*. Kurs lekcuj *Teorija mifa i istoriczeskaja poetika*, Moskwa 2000 [Е. Мелетинский, *От мифа к литературе*. Курс лекций *Теория мифа и историческая поэтика*, Москва 2000].
- Е. Mielecinskij, *Mify narodow mira: encyklopedija*: w 2 t., Moskwa 1994 [Е. Мелетинский, *Мифы народов мира: энциклопедия*: в 2 т., Москва 1994].
- К. Jung, *Bog i biessoznatielnoje*, Moskwa 1998 [К. Юнг, *Бог и бессознательное*, Москва 1998].
- Т. Szamiakina, *Mifatogija i bielaruskaja litaratura: narysy i ese*, Minsk 2008 [Т. Шамякина, *Мифология и беларуская литература: нарисы і эсэ*, Мінск 2008].

## РЭЗЮМЭ

РЭКАНСТРУКЦЫЯ АРХЕТЫПА ЯК СРОДАК СПАСЦІЖЭННЯ  
АЎТАРСКАГА НЕСВЯДОМАГА (НА ПРЫКЛАДЗЕ ТВОРАЎ  
МАКСІМА ГАРЭЦКАГА ВЯЦКАГА ПЕРЫЯДУ)

У артыкуле рэканструююцца архетыпы «раскаянага грэшніка» і «трыкстэра» у выбраных творах Максіма Гарэцкага Вяцкага перыяду. Падкрэсліваецца, што ў рамках унутрылітаратурнай прасторы аналіз вобразаў з канатацыямі архетыпаў у творах М. Гарэцкага дазваляе выявіць псіхалагічны стан пісьменніка, яго затоенае яго, што з'яўляецца каштоўным матэрыялам для разумення літаратурнай спадчыны як беларускага класіка, так і мастацкай літаратуры ў цэлым. Даказваецца, што пісьменнік не мадэліраваў учынкі літаратурных персанажаў твора свядома, падстройваючыся пад стэрэатып паводзін згодна архетыпу. Увага акцэнтуюцца і на адсутнасці архетыпічных сюжэтаў. Актуалізацыя архетыпаў у згаданых творах носіць несвядомае характар.

**Ключавыя словы:** архетып, наратар, рэлігіозны дыскурс, миф, несвядомае.

## STRESZCZENIE

REKONSTRUKCJA ARCHETYPU JAKO ŚRODKA POJMOWANIA  
AUTORSKIEJ NIEŚWIADOMOŚCI (NA PRZYKŁADZIE DZIEŁ  
M. GORECKIEGO Z OKRESU WIACKIEGO)

Artykuł rekonstruuje archetypy „pokutującego grzesznika” i „trickstera” w wybranych dziełach M. Goreckiego z okresu wiackiego. Autor artykułu podkreśla, że w ramach przestrzeni wewnątrzliterackiej analiza obrazów z konotacjami archetypów w twórczości M. Goreckiego ujawnia stan psychiczny pisarza, jego ukryte ego, które jest cennym materiałem do zrozumienia dziedzictwa literackiego zarówno białoruskiego klasyka, jak i fikcji w ogóle. Autor dowodzi, że pisarz nie modelował świadomie działań literackich bohaterów utworu, dostosowując się do stereotypu zachowania zgodnie z archetypem. Uwagę zwraca również brak wątków archetypowych. Aktualność archetypów w tych dziełach jest nieświadoma.

**Słowa kluczowe:** archetyp, narrator, dyskurs religijny, mit, nieświadomość.

## SUMMARY

RECONSTRUCTION OF THE ARCHETYPE AS A MEANS OF COMPREHENDING  
THE AUTHOR'S UNCONSCIOUSNESS (ON THE EXAMPLE  
OF M. GORETSKY'S WORKS OF THE VYATKA PERIOD)

The article reconstructs the archetypes of the “penitent sinner” and “trickster” in the selected works of M. Goretsky of the Vyatka period. It is emphasized that within the framework of the intra-literary space, the analysis of images with connotations of archetypes in the works of M. Goretsky reveals the psychological state of the writer, his hidden ego, which is a valuable material for understanding the literary heritage of both the Belarusian classic and fiction in general. It is proved that the writer did not model the actions of the literary characters of the work consciously, adjusting to the stereotype of behavior according to the archetype. The attention is also focused on the absence of archetypal plots. The actualization of archetypes is unconscious.

**Key words:** archetype, narator, religious discourse, myth, unconscious.





*Anna Naumowa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.09

*Białoruski Uniwersytet Państwowy  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-0515-0409>

### Іва Андрыч у Беларусі: культуралагічны і тыпалагічны аспекты рэцэпцыі

Гісторыя літаратуры вывучаецца не толькі праз яе факты, такія як з’яўленне новых твораў, іх выданняў і перавыданняў, або праз вывучэнне кола літаратурных напрамкаў і метадаў. Унутраная, прыхаваная ад вачэй назіральніка гісторыя літаратуры – гэта летапіс рэцэпцыі, аналіз гістарычнай дэтэрмінаванасці літаратурнага працэсу, іманентнай логікі, што, сярод іншага, дае магчымасць прадказаць яго верагодны рух. Вядома, на развіццё нацыянальнай літаратуры істотна ўплывае працэс яе ўзаемадзеяння з замежнымі літаратурамі, які звычайна працякае з той ці іншай інтэнсіўнасцю ў залежнасці ад розных фактараў. Гаворачы пра сувязі беларускай і сербскай культур, нельга абысці ўвагай самыя яркія феномены абедзвюх літаратур і іх успрыняцце ў дзвюх краінах на працягу ўсёй іх гісторыі. Адным з самых рэпрэзентатыўных сербскіх аўтараў з’яўляецца Іва Андрыч, Нобелеўскі лаўрэат па літаратуры 1961 года.

Іва Андрыч (1892–1975) – пісьменнік Югаславіі, чалавек, чыя нацыянальная прыналежнасць вызначаецца звычайна канструкцыямі накшталт *харват з Босніі, які стаў сербскім пісьменнікам*<sup>1</sup>. Ён нарадзіўся 9 кастрычніка 1892 года ў вёсцы Долац (цяпер у межах Траўніка) на тэрыторыі сучаснай Босніі і Герцагавіны. Дзяцінства

---

<sup>1</sup> М. Јенихен, *О “закону приватности”, или позив Иве Андрића на толеранцију у роману Травничка хроника*, “Свеске Задушбине Иве Андрића” 1996, № 12, с. 269.

і раннюю маладосць правёў у Вышаградзе і Сараеве. Вышэйшую адукацыю атрымліваў у Заграбе, Вене, Кракаве, але працэс навучання вымушаны быў перарваць з-за пачатку Першай сусветнай вайны. Справа ў тым, што Андрыч быў членам сусветна вядомай арганізацыі “Млада Босна”. Непасрэдны ўдзел яе членаў у падзеях, якія папярэднічалі пачатку вайны, выклікаў цікавасць каральных органаў Аўстра-Венгрыі, сярод іншага, і да Іва Андрыча. Письменнік праводзіць у турме і ссылцы некалькі гадоў. Пасля вайны Андрыч пачаў працаваць у сістэме дзяржаўнай службы новай краіны паўднёвых славян. Большую частку міжваеннага перыяду ён правёў на дыпламатычнай службе – у Ватыкане, Парыжы, Мадрыдзе, Марсэлі і іншых гарадах.

У 1924 годзе Іва Андрыч абараніў доктарскую дысертацыю на тэму “Развіццё духоўнага жыцця ў Босніі пад уплывам турэцкага панавання”. Вучоныя па-рознаму ацэньваюць месца гэтай дысертацыі ў межах спадчыны пісьменніка: адны лічаць яе “школьнай” працай, падкрэсліваючы фармальны характар тэксту; іншыя прапаноўваюць лічыцца з думкамі, выказанымі ў дысертацыі, пры аналізе ўсёй гістарычнай прозы аўтара. Несумненна адно: улічваючы агульную прыхільнасць Андрыча да гістарычнай тэматыкі, нельга забывацца пра створаны ім аналіз культурна-цывілізацыйнай сітуацыі ў Босніі, пра навуковае асэнсаванне матэрыялу, які потым стане галоўным аб’ектам мастацкага мадэлявання ў прозе.

Напярэдадні Другой сусветнай вайны Андрыч узначальваў дыпламатычную місію Каралеўства Югаславія ў Берліне. Падчас вайны адмовіўся ад дыпламатычнага імунітэту, вярнуўся ў Бялград, дзе пісаў свае гістарычныя творы, прынцыпова не супрацоўнічаў з акупацыйнымі ўладамі (нават не згаджаўся выдаваць творы падчас акупацыі). Усё жыццё заставаўся прыхільнікам ідэі паўднёvasлавянскага адзінства, незалежна ад палітычных абставін. У 1961 годзе Андрыч стаў Нобелеўскім лаўрэатам па літаратуры – за эпічную сілу, з якой ён знаходзіў тэмы і адлюстроўваў чалавечыя лёсы з гісторыі сваёй краіны. Памёр у 1975 годзе ў Бялградзе.

Адзін з самых вядомых сербскіх пісьменнікаў прыцягваў увагу шматлікіх даследчыкаў як у краінах былой Югаславіі, так і па ўсім свеце. Яго творчасць шматпланавая як з жанравага пункту гледжання, так і па сваім змесце і форме – тэматыцы, праблематыцы, паэтыцы. На сённяшні дзень маецца мноства работ, прысвечаных самым розным аспектам творчасці І. Андрыча, аўтарамі якіх з’яўляюцца навукоўцы з усяго свету, сярод якіх, несумненна, ёсць выхадцы з Беларусі.

У святле модных на сённяшні дзень імкненняў да навуковай міждысцыплінарнасці і арыентаванасці на актуальны грамадска-палітычны парадак дня асаблівую цікавасць выклікае этнаканфесійная праблематыка творчасці *балканскага Гамера*<sup>2</sup>. Важна асэнсаваць, як дадзеная праблематыка творчасці І. Андрыча ўспрымаецца даследчыкамі з Беларусі.

Боснія, якой прысвечана большасць прэзаічных твораў І. Андрыча, – гэта памежжа культур і цывілізацый, і менавіта тут выявіліся некаторыя актуальныя для ўсяго свету асаблівасці развіцця грамадства. Многія з іх былі заўважаны пільным вокам сербскага пісьменніка і зафіксаваны ў той ці іншай форме ў яго тэкстах. Да гэтай інфармацыі павінны быць асабліва ўважлівыя прадстаўнікі тых краін, якія таксама знаходзяцца на памежжы – у “зоне рызыкі”, калі верыць папулярным у ХХ стагоддзі і актуальным дагэтуль цывілізацыйным даследаванням<sup>3</sup>. Нават павярхоўны агляд этнаканфесійнай структуры і гісторыі Беларусі дазваляе сцвярджаць, што і гэтая краіна знаходзіцца на “цывілізацыйным разломе”, на культурным памежжы.

Наўрад ці неабходна абгрунтоўваць той факт, што і Беларусь на працягу гісторыі не раз сутыкалася з рознымі анамаліямі этнакультурнага парадку. У грамадстве ёсць усведамленне асаблівасці свайго геапалітычнага становішча і этнарэлігійнай структуры: гэта праяўляецца ў шэрагу рэакцый, навуковых і публіцыстычных рэфлексій. У Беларусі праблематыка памежжа не раз актуалізавалася ў грамадскім дыскурсе – у рэлігійных<sup>4</sup>, філасофска-сацыялагічных<sup>5</sup>, культуралагічных<sup>6</sup> і філалагічных<sup>7</sup> колах. На ўзроўні палітычных дактрын рэдка кажуць пра памежнасць і звязаныя з ёй праблемы, не жадаючы прыцягваць увагу да пытанняў, якія могуць прывесці да падзелу грамадства і балючых канфліктаў. Але спецыялісты ў галіне сацыягуманітарных ведаў не забываюцца пра цяжкасці міжкультурнага ўзаемадзеяння і неабходнасць

<sup>2</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер*, [у:] *Славянскія літаратуры: Постаці II*, Мінск 2003.

<sup>3</sup> С. Хантінгтон, *Столкновение цивилизаций*, Москва 2003.

<sup>4</sup> Н. Васілевіч, *Вывучэнне рэлігійнай ідэнтычнасці ў кантэксце беларускага памежжа*, [у:] *XIV Международные Кирилло-Методиевские чтения*, Мінск 2009.

<sup>5</sup> О. Батраева, *На культурном пограничье: Беларусь как социокультурный тип в контексте восточного славянства*, “Беларуская думка” 2010, № 2, с. 102–107.

<sup>6</sup> Н. Беспамятных, *Этнокультурное пограничье и идентичность: взгляд с польской стороны*, “Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў” 2007, № 8, с. 12–18.

<sup>7</sup> *Феномен памежжа. Славянскія мовы, літаратуры і культуры: этнас у святле гісторыі і сучаснасці*, Гродна, 2009.

пастаяннай увагі да іх дзеля прадухілення непажаданых сцэнарыяў – адкрытых канфліктаў ці малапрыкметных, але пагібельных працэсаў этнаканфесійнай асіміляцыі, а таксама ненатуральных трансфармацый іншага характару.

Такім чынам, для Беларусі рэlevantны досвед асэнсавання этнаканфесійнай праблематыкі на прыкладзе Босніі. Заканамерна тое, што літаратуразнаўцы Беларусі неаднаразова звярталіся да твораў адзінага югаслаўскага Нобелеўскага лаўрэата ў галіне літаратуры. На беларускую мову Андрыча перакладалі Вячаслаў Рагойша, Алесь Разанаў, Леанід Самасейка, Барыс Сачанка, Галіна Тварановіч, Іван Чарота і іншыя. Найбольш выразную даследчыцкую цікавасць да творчасці Іва Андрыча праяўлялі Г. Тварановіч і І. Чарота.

Г. Тварановіч з’яўляецца аўтарам двух вялікіх даследаванняў, прысвечаных беларуска-югаслаўскім літаратурным сувязям. Тэма яе кандыдацкай дысертацыі – “Белорусская и югославская военная проза: нравственный мир героя (60–70-е годы)”. Тэма доктарскай працы – “Беларуская літаратура ў паўднёваславянскім кантэксце: праблема культурна-гістарычнага тыпу”. Г. Тварановіч з’яўляецца аўтарам дзвюх манаграфій<sup>8</sup>, прысвечаных паўднёваславянскім тэмам, і шэрагу артыкулаў, эсэ і нататак, у якіх тым ці іншым чынам звяртаецца да творчасці Іва Андрыча.

Многа ўвагі Іва Андрычу прысвячаў І. Чарота – перакладаў творы сербскага пісьменніка, неаднаразова выказваўся пра яго творчасць ў СМІ<sup>9</sup>, рабіў агляд для Беларускай энцыклапедыі<sup>10</sup>, а таксама рыхтаваў артыкулы для часопісаў і зборнікаў канферэнцый<sup>11</sup>. Народжаны на памежжы культур і цывілізацый, беларускі даследчык праводзіць паралелі ў гістарычных лёсах Сербіі, Босніі і сваёй радзімы.

У апошні час выйшла наша манаграфія, прысвечаная феномену культурнага памежжа ў творчасці Іва Андрыча<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Г. Тварановіч, *Беларуская літаратура: паўднёваславянскі кантэксст: (Адзінства генезісу, тыпавы літаратур і характар узаемасувязей)*, Мінск 1996. Г. Творонovich, *Нравственный мир героя. Белорусская и югославская военная проза 60–70-х годов*, Мінск 1986.

<sup>9</sup> І. Чарота, *Мастакова – ствараць*, “Настаўніцкая газета”, 3.03.1993, с. 4.

<sup>10</sup> І. Чарота, *Андрый Іва*, [у:] *Беларуская энцыклапедыя*, Мінск 1996, т. I, с. 358.

<sup>11</sup> І. Чарота, *Наконт беларускай рэцэпцыі твораў Іва Андрыча (да 120-годдзя “балканскага Гамэра”)*, [у:] *Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства: зборнік навуковых артыкулаў*, Гомель 2012, с. 125–130.

<sup>12</sup> А. Наумова, *Феномен культурнага пограниччя в творчестве Иво Андрича*, Мінск 2018.

Мы пастараемся выбраць і прааналізаваць найбольш рэпрэзентатыўныя працы беларускіх аўтараў пра І. Андрыча, прысвечаныя аналізу этнакультурнай праблематыкі яго творчасці. Вылучым шэраг абагульняючых крытэрыяў, па якіх можна аб’яднаць рэакцыі ўсходнеславянскіх даследчыкаў на цікавае для нас кола праблем.

### **“Памежнасць” як дамінанта і яе выяўленне на розных узроўнях**

Этнаканфесійны складнік творчасці І. Андрыча сапраўды цікавіў беларускіх даследчыкаў. “Памежнасць”, нацыянальны і рэлігійны фактар улічваліся літаратуразнаўцамі Беларусі практычна ва ўсіх выпадках. Якія б мэты ні ставіў перад сабой даследчык, які б аспект творчасці І. Андрыча ён ні закранаў, на першы план у любым выпадку выходзіць канцэпт мультыкультурнасці: як цэнтральнае паняцце, як стымул, першапрычына, якая прадвызначае тэма ці іншыя мастацкія асаблівасці, альбо як сутнасная характарыстыка разгледжанай даследчыкам з’явы. Аўтары навуковых прац апіраюць паняццем “памежжа” ці маюць яго на ўвазе, пішучы пра творчасць І. Андрыча як феномен у гісторыі літаратуры. “Памежнасць” заўважаюць у біяграфіі пісьменніка, у ідэйным змесце яго твораў. Выбар сродкаў на ўзроўні паэтыкі таксама тлумачыцца разнастайнасцю культурных уплываў на стыль пісьменніка, а класіфікацыя герояў распрацоўваецца з улікам “культурнай памежнасці” некаторых персанажаў і абумоўленасці ўзаемадзеяння паміж імі іх этнічнай прыналежнасцю. У самым агульным плане адзначаюцца цяжкасці ў ажыццяўленні атрыбуцыі творчасці І. Андрыча, таму што па сукупнасці рэлевантных характарыстык ён аказваецца недзе “паміж” нацыянальнымі літаратурамі краін былой Югаславіі. Паспрабуем дадзеныя сцвярджэнні прадэманстраваць на прыкладах з літаратуразнаўчых прац.

Іван Чарота закранае *вельмі далікатную тэму – самавызначэнне маладога Андрыча*<sup>13</sup> па нацыянальнаму крытэрыю і ўказвае на вядомыя факты з біяграфіі пісьменніка. Аналізуючы асноўныя матывы прозы І. Андрыча, даследчык асабліваю ўвагу прысвячае тым з іх, якія прама ці апасродкавана адлюстроўваюць этнакультурныя асаблівасці радзімы пісьменніка. Ён спыняецца на матывах *мяжы, рубя-*

<sup>13</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер...*, с. 5.

жа, краю і пераходу і, падкрэсліваючы іх значнасць для І. Андрыча, абгрунтоўвае правамернасць ужывання ў адносінах да іх паняцця *архетып*. Прадстаўленасць гэтых матываў у Андрыча І. Чарота не без падстаў звязвае з *геапалітычнымі і этнакультурнымі асаблівасцямі роднай пісьменніку Босніі*<sup>14</sup>. Пры гэтым ён прапаноўвае не “звужаць” уяўленне пра мяжу ў І. Андрыча да этнакультурнага вымярэння, даказваючы, што Андрыч і ў многіх іншых сферах мысліў паняццем мяжы<sup>15</sup>.

Этнакультурная праблематыка творчасці І. Андрыча не толькі з’яўлялася аб’ектам непасрэднага літаратуразнаўчага аналізу беларускіх аўтараў – яна таксама стымулявала іх да ўласных разваг на нацыянальную, рэлігійную і гістарычную тэмы. Так, Г. Тварановіч у артыкуле “На вышаградскай сцежцы Іва Андрыча” ў публіцыстычным ключы разважае пра лёсы славянскіх народаў, пра трагізм і драматызм сённяшняй рэальнасці балканскіх краін<sup>16</sup>.

У адной з сваіх прац і мы пісалі пра своеасаблівасць цывілізацыйнай мадэлі Босніі і тыя характарыстыкі мастацкіх твораў Андрыча, якія ствараюць вобраз парадаксальнай міжкультуранасці<sup>17</sup>.

У дадзеным падраздзеле мы згадалі тыя рэакцыі літаратуразнаўцаў Беларусі, якіяносяць, хутчэй, канстатацыйны характар. У наступных падраздзелах мы спынімся на канцэптуальных распрацоўках літаратуразнаўцаў, звязаных з асобнымі аспектамі рэцэпцыі этнакультурнай праблематыкі творчасці І. Андрыча.

## Паралелі ў гістарычных лёсах

Адна з самых яркіх і змястоўных рэакцый на этнакультурную праблематыку творчасці І. Андрыча зводзіцца да наступнага: даследчыкі параўноўваюць гістарычны лёс і грамадскую сістэму Босніі і сваёй краіны – як у рэальным, канкрэтна-гістарычным, вымярэнні, так і ў мастацкім, “андрычаўскім”. Як мы ўжо пісалі ва ўступнай частцы, цікавасць нашых суайчыннікаў да творчасці І. Андрыча павін-

<sup>14</sup> Тамсама, с. 13.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 13–14.

<sup>16</sup> Г. Тварановіч, *Пад небам Айчыны: літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005.

<sup>17</sup> А. Наумова, *Босния как парадоксальная модель межкультурности*, [в:] *Paradoxa in den slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen*, Hamburg 2015, s. 89–96.

на быць абумоўлена тым, што Боснія, Сербія і Беларусь – шматнацыянальныя дзяржавы, якія знаходзяцца ў сферы ўплыву розных “цэнтраў” цывілізацый. Падабенства стымулюе ўзаемную цікавасць і абмен вопытам. Дадзеная гіпотэза пацвердзілася, што мы і пастарамся паказаць у дадзеным падраздзеле.

І. Чарота ў цэлым шэрагу сваіх прац і публічных выступленняў параўноўваў Беларусь і Сербію<sup>18</sup>, Беларусь і Боснію<sup>19</sup> па некалькіх крытэрыях: гістарычны шлях, колькасць і лёс дыяспары, уваходжанне этнічных тэрыторый у іншыя дзяржаўныя ўтварэнні, нацыянальная і рэлігійная структура і г.д. Паралелі паміж Беларуссю і Босніяй грунтуюцца якраз на тым, што абодва краі ўяўляюць сабой культурнае і цывілізацыйнае памежжа. Прычым І. Чарота кажа аб памежнасці не толькі як аб культуралагічным або геапалітычным феномене. Ён таксама разважае аб адлюстраванні гэтага факту ў мастацтве – *як у вусна-паэтычнай творчасці, так і ў сучасным мастацтве беларускага народа, гістарычная і нацыянальная свядомасць якога фарміравалася таксама ва ўмовах геапалітычнага і этнакультурнага памежжа*<sup>20</sup>. І. Чарота заўважае, што пры ўсім падабенстве мадэлі спецыфіка памежжа дзвюх краін адрозніваецца ў сваёй канкрэтызацыі. Напрыклад, для беларусаў і сербаў паняцці “Захад” і “Усход” маюць розныя сэнсы. Аднак гэта мяняе толькі знешні каларыт, а агульная схема, заканамернасці існавання на памежжы, механізмы ўплыву з боку – абсалютна ідэнтычныя. І. Чарота таксама тлумачыць, што ў выніку пэўных гістарычных калізій 90-х гадоў у публічным дыскурсе беларусаў замацавалася іншае, адрознае ад балканскага, разуменне слова “мост” у дачыненні да ўласнай гістарычнай місіі і геапалітычнага становішча.

Важна, што паралелі паміж Беларуссю і балканскімі краінамі І. Чарота раскрывае не толькі на падставе ўласных назіранняў і разважанняў. Даследчык знайшоў і прадставіў грамадскасці ў зборніку “Беларусы пра Сербію і Югаславію” тэкст Дзмітрыя Скрынчанкі пад назвай “У нас свая Боснія”. Дз. Скрынчанка – рускі багаслоў, публіцыст, гісторык, педагог, доўгі час жыў і працаваў у Беларусі. Дарэчы, пасля 1920 года ён знаходзіўся ў эміграцыі, жыў і памёр у г. Нові-Сад. Знойдзеная і апублікаваная І. Чаротам праца Дз. Скрынчанкі – цікавая крыніца. Яна дэманструе падабенства лёсаў памеж-

<sup>18</sup> І. Чарота, *Андрыіево дело у Белорусіји. Особенности рецепције*, [у:] *Андрић између Истока и Запада*, Бања Лука 2012, с. 413–439.

<sup>19</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер...*, с. 13–14.

<sup>20</sup> Тамсама, с. 14.

ных тэрыторый, “раскрыжаваных” паміж цэнтрамі сілы, якія імкнуцца распаўсюдзіць тут свой уплыў. На мяжы стагоддзяў, калі ўвага ўсяго свету была прыкавана да далёкай Босніі, наш суайчыннік указвае на яшчэ адну “Боснію”, якая знаходзіцца зусім побач. Гэта ўнікальны па сваім змесце матэрыял, які, безумоўна, варты нашай увагі і аналізу.

Дз. Скрынчанка кажа пра тое, што расійскае грамадства не мае права быць абыякавым да баснійскай трагедыі: *Ад славянскага цела адарвалі немцы буйную частку і “культывуюць” яе агнём і мячом*<sup>21</sup>. Менавіта “культывацыю”, якая ажыццяўляецца немцамі ў Вышаградзе, наглядна дэманструе сербскі пісьменнік у рамане “Мост на Дрыне”. Усяго адным словам Дз. Скрынчанка перадаў тое ж самае, што мэтанакіравана і метадычна пазней апіша І. Андрыч у рамане.

А затым аўтар тэксту пераходзіць да сутнаскага пытання, заяўленага тэмай артыкула: *Іншая “Боснія” займае мой розум – тутэйшая: “Боснія” нашага Заходняга краю. Пра яе маўчыць наш друк. (...) Але, можа быць, Вы скажаце, што я згушчаю фарбы? Не спяшайцеся казаць так*<sup>22</sup>. Відавочна, суайчыннікі Дз. Скрынчанкі не падзяляюць яго трывог за будучыню беларускага краю. Аднак аўтар небеспадстаўна робіць высновы пра падабенства лёсаў Беларусі і Босніі, абапіраючыся на аналіз этнарэлігійнай структуры грамадства і змен у рэлігійным і нацыянальным самавызначэнні мясцовай інтэлігенцыі. А няўвагу грамадства да гэтай праблемы і нежаданне ўлад адаптаваць ўнутраную палітыку, зыходзячы з наяўных абставінаў ён тлумачыць наступным чынам: *Словам, усе – і Вы там, і тут – клапоцяцца толькі пра адно: “не абвастраць адносін”*. Такім чынам, выбар стратэгіі паводзінаў і ступень увагі да праблем этнакультурнага ўзаемадзеяння і зараз, і ў пачатку XX стагоддзя падпарадкоўваецца памкненнем грамадства да талерантнасці як такой насуперак рэальнаму становішчу спраў і неабходнасці вырашаць праблему на этапе яе зараджэння.

Сапраўды, беларускія землі, як і Боснію, аўтар з поўным правам лічыць тэрыторыяй, якая заслугоўвае асаблівай палітычнай і грамадскай увагі. *Няўжо ж Вы не бачыце, што ў нас ёсць свая “Боснія”?*<sup>23</sup> – заклікаў Дз. Скрынчанка на самым пачатку XX стагоддзя, прапаноўваючы своечасова звярнуцца да праблемы, каб пасля не да-

<sup>21</sup> Д. Скрынчанка, *У нас своя Боснія*, [у:] *Беларусы пра Сербію і Югаславію*, Мінск 2015, с. 233.

<sup>22</sup> Тамсама, с. 234.

<sup>23</sup> Тамсама, с. 239.



пусціць канфліктаў на гэтых землях і захаваць зыходную раўнавагу ў рамках этнаканфесійнай структуры беларускага грамадства.

Г. Тварановіч, як і І. Чарота, параўноўвае гістарычныя лёсы Босніі і Беларусі па цэлым шэрагу крытэрыяў і знаходзіць шмат агульнага<sup>24</sup>. Адна з ключавых падстаў для такога параўнання – памежнасць як беларускага, так і баснійскага краю і асаблівасці культурнага і палітычнага развіцця дзвюх згаданых тэрыторый, якія адсюль вынікаюць. *Трагічныя антаганізмы, фарпост, барацьба, непрымірымае сутыкненне*<sup>25</sup> – такія выразы падбірае Г. Тварановіч для характарыстыкі асаблівасцей гістарычнага развіцця Босніі і Беларусі. Відавочна, даследчыца ўсведамляе патэнцыйную небяспеку і спрабуе прыцягнуць да гэтага ўвагу грамадства.

У зборніку літаратурна-крытычных артыкулаў “Пад небам Айчыны” Г. Тварановіч разважае пра падабенства гістарычных лёсаў беларусаў і сербаў. Абодва народы *пакутлівым пераадоленнем крайне неспрыяльных абставін набываюць вопыт цяжкіх, ахвярнасці – сутнасна важных духоўных каштоўнасцей*<sup>26</sup>. Падобны гістарычны вопыт спараджае тоеснасць сістэмы каштоўнасцей і асаблівасцей менталітэту. Г. Тварановіч выкарыстоўвае метафару Косава поля ў сваіх развагах пра драматызм гісторыі двух славянскіх этнасаў: і беларусы, і сербы гінулі на палях бітваў сусветных войнаў – адсюль падабенства ў тэматыцы і праблематыцы іх літаратур XX стагоддзя.

Такім чынам, мы ўстанавілі, што літаратуразнаўцы заканамерна звярталі ўвагу на нацыянальную і рэлігійную праблематыку твораў сербскага пісьменніка, разглядалі Боснію як цэнтральную тэму яго прозы, падкрэслівалі значнасць лакальнага, нацыянальнага складніка ў ідэйным змесце і паэтыцы яго тэкстаў. Але ці такая лакальная Боснія Іва Андрыча? Ці можна яе разглядаць як “рэч у сабе”, якая жыве па ўласных законах? Даследчыкі неаднаразова параўноўвалі Боснію і Сербію з Беларуссю, бачылі непасрэдныя паралелі ў гісторыі і сучаснасці гэтых краін. Сусветнае прызнанне творчасці І. Андрыча (сярод іншага, засведчанае прысуджэннем яму Нобелеўскай прэміі) – доказ таго, што праблемы, якія ўзнікаюцца пісьменнікам, цікавыя не

<sup>24</sup> Г. Тварановіч, *Исторический жанр в белорусской литературе и Иво Андрич*, [у:] *Творчество Иво Андрича: миф, фольклор, история, литература*, Москва 1992, с. 89.

<sup>25</sup> Тамсама, с. 89.

<sup>26</sup> Г. Тварановіч, *Пад небам Айчыны...*, с. 39.

толькі балканскаму чытачу. Адсюль вынікае яшчэ адна гіпотэза: хутчэй за ўсё, мадэль андрычаўскай Босніі шмат у чым універсальная.

Асэнсоўваючы феномен Босніі як галоўнага аб'екта ўвагі І. Андрыча, І. Чарота задумваецца пра сутнасныя заканамернасці грамадскага развіцця ў гэтым краі, экстрапалюючы іх на больш шырокі кантэкст: *Гісторыя Босніі – дарэчы, вельмі сур'ёзная падстава для сумненняў у перспектывнасці ідэй еўразійства, якія мелі распаўсюджанне раней і рэанімуюцца апошнім часам, (...) – адвеку вызначалася рознаскіраванымі чыннікамі, а таму і сам яе рух (...) характарызуецца аб'ектывнай ускладнёнасцю, асаблівай унутранай калізійнасцю*<sup>27</sup>. Натхнёны І. Андрычам на такія разважанні, І. Чарота ўздымае актуальныя для ўсходніх славян пытанні. Атрымліваецца, што паралелі могуць існаваць не толькі паміж асобнымі краінамі: беларускі даследчык разважае аб жыццяздольнасці інтэграцыйных аб'яднанняў больш высокага ўзроўню, функцыянаванне якіх, на яго думку, будзе ажыццяўляцца па мадэлі, аналагічнай баснійскай.

### Рэцэпцыя творчасці Іва Андрыча беларускай літаратурай

Этнакультурная праблематыка творчасці пісьменніка можа выяўляцца не толькі ў працэсе мэтанакіраванага аналізу літаратурнага тэксту, але і ў рамках рэцэпцыі твора асобнымі чытачамі або нацыянальнай культурай у цэлым. Таму разгледзім, як беларускія даследчыкі ахарактарызавалі ўспрыманне творчасці І. Андрыча ў рамках сваёй культуры.

Г. Тварановіч, якая звярнула ўвагу на падабенствы ў гісторыі і сучаснасці Беларусі, Босніі і Сербіі, на падставе параўнання робіць наступную выснову: *Падобныя гістарычныя абставіны спараджаюць тыпалогію маральных, светапоглядных праблем*<sup>28</sup>. З гэтага вынікае тое, што беларуская літаратура, з прычыны падабенства этнакультурнай сітуацыі, асабліва схільная да ўспрымання творчасці І. Андрыча, у якой, як мы ўжо не раз адзначалі, прапануецца схема, метадалогія міжнацыянальнага ўзаемадзеяння на тэрыторыях та-

<sup>27</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер...*, с. 12.

<sup>28</sup> Г. Тварановіч, *Исторический жанр в белорусской литературе и Иво Андрич...*, с. 89–90.

кога тыпу. Каштоўна для беларусаў і тое, што пісьменнік не проста паказвае на небяспеку, якая пагражае памежжу, але і кажа пра неабходнасць будаўніцтва “мастоў” як пра адзіна дзейсны спосаб вырашэння праблемы. Г. Тварановіч параўноўвае гістарычныя раманы Андрыча з аналагічнымі жанравымі з’явамі беларускай літаратуры. Даследчыца падкрэслівае, што творы І. Андрыча неабходна перакладаць і публікаваць у Беларусі: гэта стане плённым імпульсам да ўзбагачэння нацыянальнай культуры і ўзмацнення літаратурнай традыцыі нашага народа. “Засваенне” прозы І. Андрыча беларускай літаратурай дасць магутны стымул для станаўлення гістарычнага жанру ў сучаснай беларускай літаратуры. Акрамя таго, на наш погляд, гэта ўзбагаціць беларускую гуманітарную думку ідэямі, звязанымі з вырашэннем агульных для сербаў і беларусаў праблем нацыянальнага і рэлігійнага ўзаемадзеяння. Таксама Г. Тварановіч кажа пра наяўныя і запланаваныя пераклады твораў І. Андрыча<sup>29</sup>. На сённяшні дзень гэты спіс нашмат паўнейшы: за беларуска-сербскай бібліяграфіяй і за рэцэпцыяй творчасці І. Андрыча самым уважлівым чынам сачыў І. Чарота.

У артыкуле “Андрићево дело у Белорусији” (“Творчасць Андрыча ў Беларусі”) І. Чарота разважае пра рэцэпцыю творчасці сербскага пісьменніка ў нашай краіне<sup>30</sup>. Наўрад ці наш масавы чытач добра знаёмы з яго творамі, але, нягледзячы на гэта, І. Чароту ўдаецца прасачыць некаторыя асаблівасці ўспрымання творчасці балканскага аўтара на падставе шэрагу работ, публічных выступленняў, рэакцый студэнцкай аўдыторыі і іншых дадзеных.

І. Чарота паказвае, што агульны тон успрымання І. Андрыча задаецца менавіта падабенствам актуальнай і для беларусаў, і для сербаў этнакультурнай праблематыкі. Гэта натуральна: заўсёды і ва ўсім чалавек схільны рабіць выбар на карысць таго, што яму знаёма, блізка, зразумела... У працэсе ўспрымання твора мастацкай літаратуры чытач адгукаецца на тыя праблемы і матывы, якія хвалююць яго самога. Менавіта таму беларусы рэагуюць на этнаканфесійны складнік яго твораў. Удумлівы чытач непазбежна пазнае ў Босніі І. Андрыча некаторыя асаблівасці гісторыі сваёй радзімы: нашы суайчыннікі, па І. Чароту, *у першую чаргу заўважаюць тое, што ім тыпалагічна*

<sup>29</sup> Тамсама, с. 90.

<sup>30</sup> И. Чарота, *Андрићево дело у Белорусији. Особенности рецепције*, [у:] *Андрић између Истока и Запада*, Бања Лука 2012, с. 413–439.

*блізка, што і іх тычыцца: драматызм гісторыі, сутыкненне культур, рэлігійныя калізій і трансфармацыі, разбурэнне традыцый, ігнараванне справядлівасці і правіл у адносінах паміж людзьмі*<sup>31</sup>. Таксама І. Чарота звяртае ўвагу на шэраг матываў, вобразаў з твораў пісьменніка, якія ў яго свядомасці суадносяцца з уласным вопытам, успамінамі з дзяцінства, асабістымі перажываннямі і думкамі.

### Гістарыясофія Іва Андрыча

У дадзеным падраздзеле мы паспрабуем паказаць, што беларускія даследчыкі, выходзячы з вынікаў аналізу этнакультурнай праблематыкі творчасці І. Андрыча і яго падыходаў да вывучэння гісторыі, схільныя характарызаваць сістэму ідэй, створаную сербскім пісьменнікам, як самастойную гістарыясофію. Навукоўцы пісалі пра філасафічнасць прозы сербскага пісьменніка. Падставай для іх выскоў часта з’яўлялася наяўнасць “надматэрыяльнага”, абагульнена-архетыпічнага ўзроўню ў мастацкім свеце яго гістарычнай прозы. Менавіта гэтая “надбудова” ў выглядзе згаданых заканамернасцей грамадскага развіцця, генералізацыі гістарычнага вопыту і мадэлей міжкультурнага ўзаемадзеяння ўяўляе своеасабліваць яго твораў.

Спачатку паспрабуем высветліць, якія рысы андрычаўскага гістарызму, на думку даследчыкаў, дазваляюць у працэсе ўспрымання твораў аўтара выйсці на гістарыясофскі ўзровень.

Г. Тварановіч ў артыкуле “Гістарычны жанр у беларускай літаратуры і Іва Андрыч” разважае пра ролю і месца гістарычнага рамана ў сістэме жанраў літаратуры, падкрэсліваючы яго сувязь з *узроўнем нацыянальнай самасвядомасці грамадства*<sup>32</sup>. Даследчыца сцвярджае, што ў рамках пэўнай культуры гістарычны раман выконвае *першарадныя нацыянальныя функцыі, узнаўляючы гераічныя, трагічныя карціны мінулага, звязваючы разам учарашні і сённяшні дзень*<sup>33</sup>. Разам з тым, гістарычны жанр можа лічыцца адной з самых плённых форм асэнсавання этнакультурнай праблематыкі, звязанай з адлюстраваннем і аналізам асабліваасцей суіснавання этнасаў на пэўнай тэрыторыі.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 417.

<sup>32</sup> Г. Тварановіч, *Исторический жанр в белорусской литературе и Иво Андрич...*, с. 88.

<sup>33</sup> Тамсама, с. 88.

І. Чарота, характарызуючы месца творчасці І. Андрыча ў сусветнай літаратуры і гуманітарнай прасторы ў цэлым, “упісвае” ідэйны змест твораў сербскага пісьменніка ў кантэкст актуальных у XXI стагоддзі грамадскіх праблем. І. Андрыч, на думку І. Чароты, – гэта якраз той аўтар, які здольны прапаноўваць згубленаму і расчараванаму чалавеку адказы на самыя цяжкія пытанні, а таксама *нагадаць пра існаванне ісціны, каб пераадолець падман ілюзій, каб падтрымліваць веру, надзею і любоў*<sup>34</sup>. Такім чынам, аксіялагічная функцыя літаратуры тут непасрэдна мяжуе з светапогляднай, якую звычайна выконвае філасофія або рэлігія.

Сваю абумоўленасць маюць таксама супастаўленні І. Андрыча з шэрагам вядомых замежных аўтараў. Мы параўноўвалі І. Андрыча з заходнімі філосафамі, гісторыкамі, палітолагамі: нас цікавіла менавіта філасофія цывілізацыі ў асэнсаванні О. Шпэнглера, А. Тойнбі і С. Хантынгтана<sup>35</sup>.

Калі мы зыходзім з таго, што ў сваёй творчасці І. Андрыч стварае карціну пагранічнага краю, дзе сутыкаюцца інтарэсы шэрагу нацыянальнасцей, канфесій і нават цывілізацый, то важна было б высветліць, якімі сербскі пісьменнік бачыць перспектывы такога міжнацыянальнага ўзаемадзеяння. Папулярная ў сучасным паліталагічным дыскурсе парадыгма сутыкнення цывілізацый мае, у цэлым, песімістычны характар. А якім з Беларусі бачыцца агульны пафас этнакультурных ідэй пісьменніка? Памежжа – мост або сцяна падзелу? Канфрантацыя або мірнае супрацоўніцтва?

І. Чарота падкрэслівае, што І. Андрыч паказаў свет Босніі *як спецыфічна падлеглы распальванню варожасці*<sup>36</sup>, і ў працэсе аналізу апавядання “Ліст 1920 года” задумаецца над празорлівасцю І. Андрыча, які ў сваіх творах нібы прадказаў крывавыя падзеі 90-х гадоў у Босніі. Ніякай містыкі ў такой дальнабачнасці пісьменніка беларускі даследчык не бачыць: у найноўшай гісторыі Балкан усяго толькі *пацвердзіліся (...) заканамернасці, выяўленыя Андрычам на матэрыяле даўнейшай гісторыі*<sup>37</sup>.

<sup>34</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер...*, с. 4.

<sup>35</sup> А. Наумова, *Феномен пограніччя цывілізацый у І. Андрыча і в навучных ісследованиях цывілізацыі*, “Вестник ПГУ. Серия А” 2016, № 2, с. 58–66.

<sup>36</sup> І. Чарота, *Балканскі Гамер...*, с. 20.

<sup>37</sup> Тамсама, с. 20.

## Заклучение

Такім чынам, навукоўцы з Беларусі не раз звярталі ўвагу на І. Андрыча і яго творчасць. Прычым аб'ектам вывучэння і аналізу часта была этнакультурная (нацыянальная, рэлігійная і цывілізацыйная) праблематыка яго твораў.

Аналіз даследчай літаратуры паказаў, што беларускія аўтары лічаць памежнасць адным з ключавых паняццяў праблематыкі і паэтыкі І. Андрыча: памежжа як унутраная аснова ўласнага светаўспрымання пісьменніка; памежжа як базавая характарыстыка мадэляваных топасаў; памежжа як імпульс пераважнай большасці канфліктаў; памежжа як класіфікацыйны прынцып сістэматызацыі персанажаў і іх узаемаадносін і г.д. Шмат увагі прысвячалася разгляду гістарызму твораў сербскага пісьменніка – меншая колькасць распрацовак тычыцца філасофскага зместу яго творчасці.

Усё сказанае сведчыць аб тым, што даследчыкі творчасці І. Андрыча, якія нарадзіліся або жылі на падобных па цывілізацыйных параметрах тэрыторыях, прысвячаюць асаблівую ўвагу этнакультурнай дамінанце творчасці сербскага пісьменніка. Наш вопыт знаёмства з даследчай літаратурай паказвае, што беларускае літаратуразнаўства стала плённым асяроддзем для аналізу этнаканфесіянальнай праблематыкі. Памежжа – элемент не толькі балканскай, але і нашай уласнай ідэнтычнасці. І ў Беларусі ведаюць, што такое міжкультурная камунікацыя, сутыкненне інтарэсаў, барацьба за сферы ўплыву. Тут ведаюць, што мяжа – асаблівы культурны феномен, з аднаго боку, плённы для спараджэння новых сэнсаў, а з другога – небяспечны, асабліва тады, калі знешняя сіла ўмешваецца ў жыццё і без таго нестабільнай сістэмы.

Існуе неабходнасць вывучэння этнакультурнага складніка творчасці І. Андрыча, які прадстаўляе сабой каштоўны матэрыял для ўсіх, хто цікавіцца пытаннямі міжцывілізацыйнага ўзаемадзеяння. А агульная карціна рэакцый беларускіх аўтараў, якая склалася ў рамках гэтага даследавання, – гэта на свой спосаб этнакультурная праблематыка творчасці І. Андрыча “ў дзеянні”: ідэі аўтара пачынаюць “жыць” толькі ў працэсе рэцэпцыі. Таму прачытанні творчасці пісьменніка з пункту гледжання праблематыкі памежжа цікавыя для нас не менш, чым сама паказаная праблематыка.

У 1978 годзе ў прадмове да свайго перакладу “Маста на Дрыне” Барыс Сачанка пісаў пра Іва Андрыча: “Бадай-што няма цяпер ні аднаго сапраўднага аматара мастацкага слова, які не ведаў бы імя гэ-

тага пісьменніка, не чытаў бы яго твораў”<sup>38</sup>. На жаль, сёння ўвага да Андрыча несправядліва згасла. Спадзяемся, што актуалізацыя творчасці гэтага пісьменніка зноў адбудзецца ў будучыні – несумненна, на духоўную карысць беларусаў.

## L I T E R A T U R A

- Batraeva O., *Na kul'turnom pogranič'e: Belarus' kak sociokul'turnyj tip v kontekste vostočnogo slavjanstva*, “Belaruskâ dumka” 2010, № 2 [Батраева О., *На культурном пограничье: Беларусь как социокультурный тип в контексте восточного славянства*, “Беларуская думка” 2010, № 2].
- Besпамâtnyh N., *Ėtnokul'turnoe pogranič'e i identitet: vzglâd s pol'skoj storony*, “Vesnik Belaruskaga dzâržaŭnaga ũniversiteta kul'tury i mastactvaŭ” 2007, № 8 [Беспамятных Н., *Этнокультурное пограничье и идентитет: взгляд с польской стороны*, “Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтваў” 2007, № 8].
- Vasilevič N., *Vyvučenne rëlìgijnaj identyčnasci ũ kantèksce belaruskaga pamežža*, [u:] XIV Meždunarodnye Kirillo-Mefodievskie čteniâ, Minsk 2009 [Васілевіч Н., *Вывучэнне рэлігійнай ідэнтычнасці ў кантэксце беларускага памежжа*, [y:] XIV Международные Кирилло-Методиевские чтения, Минск 2009].
- Jenihen M., *O “zakonu privatnosti”, ili poziv Ive Andriča na toleranciju u romanu Travnička hronika*, “Sveske Zadužbine Ive Andriča” 1996, № 12 [Јенихен М., *О “закону приватности”, или позив Иве Андрића на толеранцију у роману Травничка хроника*, “Свеске Задужбине Иве Андрића” 1996, № 12].
- Naumova A., *Bosniâ kak paradoksal'naâ model' mežkul'turnosti*, [v:] *Paradoxa in den slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen*, Hamburg 2015 [Наумова А., *Босния как парадоксальная модель межкультурности*, [v:] *Paradoxa in den slawischen Sprachen, Literaturen und Kulturen*, Hamburg 2015].
- Naumova A., *Fenomen kul'turnogo pogranič'â tvorčestve Ivo Andriča*, Minsk 2018 [Наумова А., *Феномен культурного пограничья в творчестве Иво Андрича*, Минск 2018].
- Naumova A., *Fenomen pogranič'â civilizacij u I. Andriča i v naučnyh issledovanijah civilizacij*, “Vestnik PGU. Serijâ A” 2016, № 2 [Наумова А., *Феномен пограничья цивилизаций у И. Андрича и в научных исследованиях цивилизации*, “Вестник ПГУ. Серия А” 2016, № 2].
- Sačanka B., *Budaŭnik mastoŭ čalavečnasci*, [u:] *Andryč I., Tryvožny god*, Minsk 1978 [Сачанка Б., *Будаўнік мастоў чалавечнасці*, [y:] *Андрыч І., Трывожны год*, Мінск 1978].

<sup>38</sup> Б. Сачанка, *Будаўнік мастоў чалавечнасці*, [y:] *Андрыч І., Трывожны год*, Мінск 1978, с. 3.

- Skrynčenko D., *U nas svoâ Bosniâ, [u:] Belarusy pra Serbiû i Ūgaslaviû*, Minsk 2015 [Скрынченко Д., *У нас своя Босния, [у:] Беларусь пра Сербію і Югаславію*, Мінск 2015].
- Tvaranovič G., *Belaruskâ litaratura: paŭdněvaslavânskì kantèkst: (Adzìnstva genezisu, tyraŭ litaratur i haraktar uzaemasuvâzej)*, Minsk 1996 [Тварановіч Г., *Беларуская літаратура: паўднёваславянскі кантэкст: (Адзінства генезісу, тыраў літаратур і характар узаемасувязей)*, Мінск 1996].
- Tvoronovič G., *Nravstvennyj mir geroâ. Belorusskaâ i ūgoslavskaâ voennaâ proza 60–70-h godov*, Minsk 1986 [Творонович Г., *Нравственный мир героя. Белорусская и югославская военная проза 60–70-х годов*, Мінск 1986].
- Tvaranovič G., *Pad nebam Ajčynu: litaraturna-krytyčnyâ artykuly*, Belastok 2005 [Тварановіч Г., *Пад небам Айчыны: літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005].
- Tvoronovič G., *Istoričeskij žanr v belorusskoj literature i Ivo Andrič, [v:] Tvorčestvo Ivo Andriča: mif, fol'klor, istoriâ, literatura*, Moskva 1992 [Творонович Г., *Исторический жанр в белорусской литературе и Иво Андрич, [в:] Творчество Иво Андрича: миф, фольклор, история, литература*, Москва 1992].
- Fenomen pamežža. Slavânskîâ movy, litaratury i kul'tury: ètnas u svâtle gìstoryi i sučasnasci*, Grodna 2009 [Феномен памежжа. Славянскія мовы, літаратуры і культуры: этнас у святле гісторыі і сучаснасці, Гродна 2009].
- Hantington S., *Stolknovenie civilizacij*, Moskva 2003 [Хантингтон С., *Столкновение цивилизаций*, Москва 2003].
- Čarota I., *Andričevo delo u Belorusiji. Osobenosti recepcije, [u:] Andrič između Istoka i Zapada*, Baŋja Luka 2012 [Чарота И., *Андрићево дело у Белорусіі. Особеності рэцепцыі, [у:] Андрич између Истока и Запада*, Бања Лука 2012].
- Čarota Ĭ., *Andryč Ĭva, [u:] Belaruskâ èncyklapedyâ, t. 1*, Minsk 1996 [Чарота І., *Андрыч Іва, [у:] Беларуская энцыклапедыя, т. 1*, Мінск 1996].
- Čarota Ĭ., *Balkanskì Gamer, [u:] Slavânskîâ litaratury: Postaçi II*, Minsk 2003 [Чарота І., *Балканскі Гамэр, [у:] Славянскія літаратуры: Постаці II*, Мінск 2003].
- Čarota Ĭ., *Mastakova – stvarac'*, “Nastaŭničkaâ gazeta”, 3.03.1993 [Чарота І., *Мастакова – ствараць*, “Настаўніцкая газета”, 3.03.1993].
- Čarota Ĭ., *Nakont belaruskaj rëcëpcyì tvaraŭ Ĭva Andryča (da 120-goddzâ “balkanskaga Gamëra”)*, [u:] *Spadčyna Ĭ. A. Navumenkì i aktual'nyâ prablemy litaraturaznaŭstva: zbornik navukovyh artykulaŭ*, Gomel' 2012 [Чарота І., *Наконт беларускай рэцэпцыі твораў Іва Андрыча (да 120-годдзя “балканскага Гамэра”)*, [у:] *Спадчына І. Я. Навуменкі і актуальныя праблемы літаратуразнаўства: зборнік навуковых артыкулаў*, Гомель 2012].



## Р Э З Ю М Э

ІВА АНДРЫЧ У БЕЛАРУСІ:  
КУЛЬТУРАЛАГІЧНЫ І ТЫПАЛАГІЧНЫ АСПЕКТЫ РЭЦЭПЦЫІ

У артыкуле разглядаецца ідэалагічны змест творчасці югаслаўскага лаўрэата Нобелеўскай прэміі Іва Андрыча. Яго спадчына ўспрымаецца у святле праблем мультыкультуралізма; адзначаецца роля характарыстыкі пісьменнікам этнічна-канфесіянальных праблем у свеце. Праводзіцца агляд даследаванняў беларускіх філолагаў, прысвечаных Андрычу. Аналізуюцца падабенства паміж боснійскім памежжам і асаблівасцямі гістарычнага развіцця Беларусі. Улічваецца таксама роля, якую можа адыграць гісторыясофскі змест твораў югаслаўскага пісьменніка пры разглядзе гэтых пытанняў.

**Ключавыя словы:** Іва Андрыч, сербская літаратура, беларуская літаратура, культуравое пагранічча, міжкультуровыя кантакты.

## S T R E S Z C Z E N I E

IVO ANDRIĆ NA BIAŁORUSI:  
KULTUROWY I TYPOLOGICZNY ASPEKT RECEPCJI

Artykuł omawia ideologiczną treść dzieła jugosłowiańskiego laureata Nagrody Nobla Ivo Andrića. Jego spuścizna jest pojmowana w świetle problemów wielokulturowości, zauważono rolę charakteryzowania problemów etniczno-wyznaniowych na świecie. Przeprowadzono przegląd badań białoruskich filologów poświęconych Andrićowi. Analizowane są podobieństwa między pograniczem bośniackim a specyfiką historycznego rozwoju Białorusi. Uwzględniono także rolę, jaką może odegrać treść historiozoficzna dzieł jugosłowiańskiego pisarza w rozważaniu tych kwestii.

**Słowa kluczowe:** Ivo Andrić, literatura serbska, literatura białoruska, pogranicze kulturowe, kontakty międzykulturowe.

## S U M M A R Y

IVO ANDRIC IN BELARUS:  
CULTURAL AND TYPOLOGICAL ASPECT OF RECEPTION

The article considers the problematics of the work of the writer of Yugoslavia, Nobel laureate Ivo Andrić. His heritage is reviewed in the light of the problems of multiculturalism. Its role in characterizing of ethno-confessional problems in the world is noted. A survey of the studies of Belarusian philologists devoted to Andrić is conducted. The journalistic texts containing references to I. Andrić are

analyzed. Parallels between the Bosnian borderland and the peculiarities of Belarusian history are considered. The role that the historiosophical content of the works of the Yugoslav writer can play in dealing with these issues is also taken into account.

**Key words:** Ivo Andrić, Serbian literature, Belarusian studies of literature, cultural borderland, intercultural contacts.

*Wolga Nikifarawa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.10

*Grodzieński Uniwersytet Państwowy*

*im. Janki Kupały*

<https://orcid.org/0000-0003-2969-9233>

### Нізка “Іскрынкi” Янкі Брыля як мастацкае адзінства

Стабільнасць выкарыстання Янкам Брылём прыёму цыклізацыі твораў звяртае на сябе ўвагу і, безумоўна, варта спецыяльнага літаратуразнаўчага даследавання.

Бадай першай спробай у гэтай галіне сталася нізка апавяданняў “Ты мой найлепшы друг”, датаваная дзесяцігоддзем 1941–1951. Той факт, што насамрэч дапрацоўка працягвалася і пазней, сведчыць аб вялікім значэнні, якое аўтар надаваў гэтаму праекту. Яшчэ адно таму пацверджанне – з’яўленне наступных апавядальных цыклаў “Вясёлая падсада! (1960), “Пад гоман вогнішча” (1961), а таксама – як ні дзіўна – разбурэнне цыклу “Дзеля сапраўднай радасці”, што ствараўся паводле “сацыяльнага заказу” ў канцы 40-х – пачатку 50-х гадоў, аднак у далейшым не вытрымаў выпрабавання аўтарскай патрабавальнасцю.

Потым дылогія аповесцей з пралогам і эпілогам склалася ў раман “Птушкі і гнёзды” (1942–44, 1962–64), а кампазіцыі аповесцей “Ніжня Байдуны” (1974–75) і “Муштук і папка” (1990) былі арганізаваны падобна да комплексаў лірычных фрагментаў, аб’яднаных агульнай задумай і далейшым рухам аўтарскай рэфлексіі, свабодных асацыяцый. Замацаваны Я. Брылём у айчыннай літаратуры жанр лірычнай нататкі ўвогуле цяжка ўявіць сабе па-за межамі нейкага ідэйна-мастацкага адзінства. Таму пісьменнік шырока практыкаваў апроч прыстасаваных да канкрэтнага моманту падборак запісаў трывалыя і разам з тым адкрытыя для перыядычнага папаўнення серыі (напрыклад, “Свае старонкі”, “З людзьмі і сам-насам”). Побач з імі сустракаем так-

сама кампактныя нататкавыя цыклы накшталт “Шклянкі малінавага соку” (1983).

Нізка “Іскрынкі” ў спадчыне Я. Брыля ўяўляе сабой яскравы прыклад цыклу лірычных мініяцюр. У зборніку “Дзе скарб ваш” (1997) ён мае 9 складнікаў (“Дзядок”, “Пястота”, “Дамаўнік”, “Глыбіня”, “Пехатою”, “Гімнастыка”, “Почырк”, “Здалёк”, “Пісулька”). Аўтарскае датаванне такога невялікага па аб’ёму твора інтэрвалам 1982–1994 гадоў зноў жа гаворыць пра тое, што пісьменнік не лічыў яго чымсьці другарадным, працаваў старанна і з любоўю.

Аднак думка аб тым, што цыклізацыя некалькіх твораў можа істотна паспрыяць дасягненню жаданага эфекту, узнікла ў Я. Брыля не адразу. Ён заўсёды з вялікай цеплынёй ставіўся да ўражанняў, вынесеных са свайго маленства, ахвотна выкарыстоўваў іх у маштабных творах, а некаторыя ўспаміны, што яшчэ не выйшлі да шырокага чытача, змяшчаў у розных падборках запісаў – “распырскваў”, як сам пісьменнік выказаўся аднойчы. Там, паводле законаў жанру, можна было дазволіць сабе засяродзіцца на “імгненых здымках”, “успышках” эмацыянальнай памяці, драбніцах жыцця і не сумнявацца, што ў шматлюднай чытацкай аўдыторыі знойдуцца тыя, хто зацікавіцца.

Ідэя сабраць некалькі падобных мікратвораў у больш цеснае адзінства, верагодна, нарадзілася ў канцы 1980-х гадоў з самога матэрыялу, калі на паперу леглі тры эпизоды хлапечых прыгодаў аўтара на гасцінцы паміж роднай вёскай і мястэчкам. Падставамі для аб’яднання зусім натуральна маглі стаць блізкасць прасторава-часавых параметраў, агульная эмацыянальная дамінанта і нават скразны матыў бегу, які вельмі пасаваў да замалёвак са свету дзяцінства. *Весела трухаюць*<sup>1</sup> за першым у іх жыцці аўтобусам вясковыя школьнікі, пакуль не ўскочылі ўнутр з дапамогаю добрага маўклівага дзядка. Сямігадовы герой на ўсё жыццё запомніў радасць перамогі пасля бегу, *няхай сабе і пястунскага*<sup>2</sup>, наўздагон маме. *І так здорава ляціцца ўніз, потым ідзеца, потна і радасна, зноў угару*<sup>3</sup> на лыжнай прабежцы.

Менавіта ў такім парадку памянёныя тры лірычныя запісы былі аб’яднаны пад агульнаю назвай “Іскрынкі” з адзінаю датай 1989. Верагодна, каб злучэнне выглядала яшчэ больш трывалым і завершаным, Я. Брыль дадаў чацвёрты складнік. Прывядзем яго тэкст цалкам:

<sup>1</sup> Я. Брыль, *Пішу як жыву. Аповесць, апавяданні, мініяцюры, эсэ*, Мінск 1994, с. 339.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 343.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 346.

Падумаўшы, дык жа нічога ні асаблівага, ні надзвычайнага ні ў той кульбе з аўтобуса, ні ў той пагоні за мамай, ні ў самаробных падлеткавых лыжах – тым больш. У кожнага свае ўспаміны. Яшчэ і не такія, цікавейшыя, страшнейшыя...

Але ж пішу я не за кожнага, не за ўсіх – за самога сябе. Няхай сабе будзе, што старасць гэта – жывейшае вяртанне да найпершых успамінаў, няхай нават і сентыментальнасць, у нечым, сям-там. Але ж і просяцца яны, і добра бачацца, і паўтараюцца час ад часу – тэя іскрынкі, калі на тое пайшло, дык, можа, і найсвятлейшага, найсапраўднейшага чалавечага шчасця<sup>4</sup>.

Як бачым, у свядомасці аўтара ўжо склалася агульная задума цыклу. Аднак мінулы досвед непакоіў яго сумненнямі: ці не ўзнікнуць зноў папрокі ў дробязнасці ды “сентыментальшчыне”? І Я. Брыль узяў на сябе не лепшы абавязак – растлумачыць адкрытым тэкстам свае намеры і нават метафару *іскрынак*. Ён гатовы пагадзіцца з магчымымі ўшчуваннямі, маўляў, *што старасць гэта (...) і сентыментальнасць*. Але няхай і чытачы пагодзяцца з тым, што вялікая каштоўнасць чалавечых перажыванняў у іх непаўторнай унікальнасці, а сапраўдны цуд у тым, што памяць здольна тое непаўторнае ўзнавіць, узбагаціць новымі сэнсамі і ператварыць у даступнае іншым агульна ды эстэтычна значнае. Няхай павераць яго шчырасці, а ў лепшым выпадку скарыстаюць прыклад і пашукаюць ва ўласных душэўных скарбах падобныя моманты *найсвятлейшага, найсапраўднейшага чалавечага шчасця*.

Такім чынам, у 1989 годзе склалася нізка з чатырох лірычных запісаў, якую правамерна лічыць першай рэдакцыяй брылёўскага цыклу “Іскрынкі”. У гэтым выглядзе яна была апублікавана, напрыклад, у зборніку “Пішу як живу” (1994). Аднак аўтар не застаўся задаволены і працягнуў дапрацоўку. Непасрэдным імпульсам, магчыма, стала цалкам зразумелае жаданне пашырыць маштаб комплексу за кошт твораў, блізкіх у ідэйна-тэматычных адносінах. І творы такія знайшліся. Напрыклад, у зборніку “Вячэрняе”, які ўбачыў свет у тым жа, што і “Пішу як живу”, 1994-м годзе, падборка лірычных запісаў таксама пад назвай “Вячэрняе” адкрывалася тэкстам *Памёр Алесь Руляк, мой даўні сябар па кнігах, нашмат старэйшы за мяне настаўнік-пенсіянер. (...)* <sup>5</sup>, а на 175-м месцы змяшчала ў сабе нататку *Памятаю юначасе чытанне, па-польску, “Станцыі Баранавічы” з цудоўнай канцоўкай –*

<sup>4</sup> Тамсама, с. 346.

<sup>5</sup> Я. Брыль, *Вячэрняе. Лірычныя запісы і мініяцюры*, Мінск 1994, с. 144.

*пажаданнем гэтай станцыі згарэць. (...)*<sup>6</sup>. Неўзабаве яны разам з яшчэ чатырма тэкстамі ўдала занялі свае месцы ў “Іскрынках”.

Аднак на гэтым пісьменнік не спыніўся. Вырашэння патрабавала таксама праблема жанравага адзінства. Справа ў тым, што ў пачатковай рэдакцыі цыклу параметрам лірычнага запісу дакладна адпавядаў толькі чацвёрты складнік, а першыя тры, змест якіх быў заснаваны на дзіцячых успамінах, характарызаваліся развітым падзейна-апаведавальным пачаткам і адносна большым аб’ёмам тэкстаў. Такія прыкметы ўласцівы не столькі запісу, колькі мініяцюры, але для поўнай жанравай адпаведнасці гэтым творам не хапала назваў.

Тут варта падкрэсліць, што назва ў літаратурным творы – не факультатывная аздаба, а элемент канцэптуальны. Нездарма пошук яе аптымальных суадносін з тэкстам нярэдка звязаны з выбарам паміж рознымі варыянтамі, патрабуе роздуму і часу. Моцным жа бокам запісу з’яўляецца спантаннасць, імгненная фіксацыя пачуцця, думкі, назірання. Таму назва не патрэбна для асобнай нататкі, але з поспехам выкарыстоўваецца для іх комплексаў, якія падбіраюцца з цягам часу і ў адпаведнасці з пэўнай задумай. Насупраць таго, задача мініяцюры заключаецца ў тым, каб не толькі злавіць “прыўкраснае імгненне”, але і распрацаваць яго эмацыянальна ды інтэлектуальна, дасягнуўшы ідэйна-эстэтычнай самадастатковасці. Таму гэты жанр імкнецца да гарманічнай паўнаты, завершанасці карціны, думкі і іх тэкставага ўвасаблення, і назва маленькага твора здольна гэтаму паспрыяць.

Пасля павелічэння колькасці складнікаў жанравы дысбаланс цыклу стаў яшчэ больш відавочным. Я. Брыль ліквідаваў яго. Усе творы атрымалі назвы. У прыватнасці, згаданыя вышэй тэксты з “Вячэрняга” былі названы “Пісулька” і “Почырк”, тры першыя складнікі з ранейшай рэдакцыі “Іскрынак” адпаведна – “Дзядок” (1), “Пястота” (2) і “Гімнастыка” (3), а чацвёрты, адзіны тыповы запіс, быў увогуле зняты. Аднак гэта нават пайшло на карысць цыклу. У выніку галоўнае імкненне аўтара – даверыць чытачам некалькі светлых момантаў са сваіх дзіцячых успамінаў як быццам зусім без прэтэнзій на нейкую асаблівую значнасць, павучальнасць – ужо не было сфармулявана ў гатовым выглядзе. Яно паступова выяўлялася ў тэксце і падтэксце ўсяго комплексу твораў.

Што да назваў, то ў пашыранай пасля дапрацоўкі прасторы цыкла яны ўдала структуравалі маналог лірычнага суб’екта, акцэнтавалі

<sup>6</sup> Тамсама, с. 213.

ўласцівае яму ўнікальнае лірычнае чляненне рэчаіснасці (М. Рымар). Разам з тым, нібы ключавыя словы, назвы мабілізавалі ўвагу чытача і павялі яе ад знешняга, падзейнага плану да ўнутранага, маральна-філасофскага сэнсу. Напрыклад, мініяцюра “Дамаўнік” адразу пачынаецца з успаміна пра абавязкі ды гарэзлівых *выбрыкі* хлапчука, якому старэйшыя даверылі хатнюю гаспадарку (чаго і чакаюць чытачы, папярэджаныя назваю). Але спакваля высвятляецца, што галоўная ідэя твора – шчасце ладу ў сям’і, у стасунках паміж братамі: *Пишу і думаю, што ўжо і яго, Мікалая, няма ажно дваццаць чатыры гады...*

*І пра тое, як гэта хораша – век пражыць з братам, ні разу не пасварыўшыся, нічым не прымуціўшы светлую памяць...*<sup>7</sup>

Як бачым, думка рухаецца ад паглыблення ў мінулае да яго сучаснага асэнсавання. У мініяцюры “Здалёк” гэты рух ідзе ў адваротным напрамку. Пачынаецца ад сённяшняга, сталага разумення таго, што *аўтапартрэт – не абавязкова любаванне сам сабою. Прынамсі, мастакоў ніхто ў гэтым не папракае. А ўсё ж бачыць самога сябе ў маленстве, здалёк, – гэта ўжо і пэўнае любаванне. І не толькі сабой (...)* (57–58) (выдзелена – В. Н.). Пасля чаго *прыемна згадваюцца свавольствы* (58) падлеткаў каля школьнага калодзежа і ўсё на тым жа гасцінцы паміж вёскай і мястэчкам. *А яшчэ ж і калодзеж, у які так добра і крэкнучь, і заспяваць, у які так неадчэпна, па-дурному хочацца часамі плюнуць* (48), – так пачынаецца мініяцюра “Глыбіня”, тэкст якое, здаецца, адпавядае простаму сэнсу гэтай назвы. Аднак у падтэксце незаўважна актуалізуецца таксама пераносны, метафарычны сэнс, бо з вышыні шматгадовага досведу лірычнаму герою ў гэтых даўніх уражаннях убачылася адлюстраванне ўніверсальнай праблемы: як дзіця пачынае вызначаць сваё месца ў свеце, свае стасункі з прыродай.

Галоўным цэнтрам прыцягнення цыкла, зразумела, з’яўляецца лірычны суб’ект, які максімальна раскрывае аўтарскае ўспрыманне і разуменне рэчаіснасці. Цяпер Я. Брыль нават не спрабуе схвацца за свайго прыдуманнага героя, як, напрыклад, у рамане “Птушкі і гнёзды” або ў аповесці “Золак, убачаны здалёк”. У “Іскрынках” ён і блізкія яму людзі выступаюць пад уласнымі імёнамі, у тапаграфічна дакладна акрэсленых родных мясцінах (вёска Загора, мястэчка Турэц). Аўтар прыводзіць таксама падрабязнасці ўласнай біяграфіі: *Я рос нароўні са*

<sup>7</sup> Я. Брыль, *Дзе скарб ваш. Лірычная проза*, Мінск 1997, с. 47. Далей спасылкі на гэтае выданне даюцца ў тэксце з указаннем старонкі ў дужках.

сваім пляменнікам, Віліціным Мішам, старэйшым за мяне на паўгода. Разам пасвілі, хадзілі ў школу, кавалерылі, нават у польскае войска нас узялі ў адзін дзень і ў адну часць, разам і ваявалі, і ў палоне былі, і партызанілі пасля ўцёкаў (53) (“Гімнастыка”).

Яшчэ адзін “апазнавальны знак” Я. Брыля – заўсёдная засяроджанасць на “літаратурных клопатах”. То з пункту гледжання заўзятага чытача, як, напрыклад, такое назіранне над прозай любімага Шолам-Алейхема, звязанае, між іншым, зусім не з канкрэтным фактам, пакладзеным у аснову мініяцюры “Почырк”, а з творчай індывідуальнасцю аўтара, бо раскрывае яго прыярытэты ў літаратуры і асабісты крытэрыі мастацкай каштоўнасці: *Ён не спяшаецца, і ў гэтым яго свабода, дзякуючы якой ён многа бачыць, чуе, думае, адчувае, дабрадушна, глыбока ў душы смяецца, а нам стварае добры настрой, вясёлую добразычлівасць абуджае і лёгка падтрымлівае* (54).

То з пазіцыі Брыля-пісьменніка, калі, аглядаючыся на вытокі сваёй творчасці, ён спыняецца нават на такіх падрабязнасцях, як гісторыя з перапісаннем аднакласнікамі ягоных польскіх вершаў, *што бачылася не толькі, не проста прыгажэйшым, у параўнанні з маім почыркам, – тут ужо было штосьці ад іх распаўсюджання, самага першага, хваляючага, з прадчуваннем шчаслівай перспектывы...* (55) (“Почырк”). Альбо і такое прызнанне, як у мініяцюры “Пехатою”: *У маім “Алеси”, першым варыянце “Сіročага хлеба”, напісаным у сорак другім годзе, была сцэнка, якая мне пры пасляваеннай апрацоўцы аповесці здалася лішняй. Выкрасліў, а яна сяды-тады са шкадаваннем успаміналася, хоць ты яе ўшчамі назад у неаднойчы перавыдадзены на розных мовах тэкст* (51).

Такім чынам, прыгадаўшы яшчэ раз пачатак мініяцюры “Здалёк”, можам заключыць, што лірычны герой цыклу “Іскрынкі” – гэта аўтапартрэт Я. Брыля. Своеасабліваць такога аўтапартрэта заключаецца ў сумяшчэнні розных па часе праяў адной асобы. У жывалісным выкананні гэта можа выглядаць сюррэалістычна (узгадайма, напрыклад, аўтапартрэт Я. Драздовіча з трыма тварамі), а ў лірычнай прозе – цалкам натуральна, паколькі самы тыповы напрамак рэфлексіі суб’екта звязаны з падобнай аўтакамунікацыяй – асэнсаваннем і перацэнкай уласнага мінулага, пошукам паралеляў паміж ім і сучаснасцю.

Я. Брыля, аўтара “Іскрынак” у 80–90-х гадах ХХ стагоддзя, ад карцін яго маленства, адлюстраваных у мініяцюрах, аддзяляе не менш за 60 гадоў. Такая глыбіня часу ўжо сама па сабе захапляе, як вабіла калісцы хлапчука глыбіня калодзежа. Лірычны герой шчыра здзіўляецца: *Пражылося богведама колькі* (50) (“Пехатою”), – і раз за



разам спрабуе вымераць тую адлегласць, то простым вызначэннем году (“Дзядок”), то адносна нейкай падзеі (“Пястота”), то праз указанне хлапачага ўзросту: *Мне было трынаццаць, Аня старэйшая на два гады, аднак і я, услед за братам, якому было шаснаццаць, адчуваў сябе закаханым у нашу Аню па-свойму* (62) (“Пісулька”).

Такім чынам пісьменнік яшчэ раз падкрэслівае жыццёвую дакладнасць таго, што ўспомнілася. Відавочна, нездарма ўжо ў самых першых радках цыклу акцэнтавана дыстанцыя паміж сучаснасцю і мінулым: *Побач з нашым Загорам, уздоўж яго, з даліны на гару пяўся спрадвечны гасцінец. Цяпер ён ужо не пнецца, яго пакрылі асфальтам, і мноства машын снуе па ім цішэй і няпыльна. А ў дні майго маленства пяўся, глеіста-гразкі, і ніякія шараваркі не маглі яму памагчы стаць прыстойнай дарогай* (39) (“Дзядок”) (выдзелена мною – В. Н.).

Далей параўнанне-супрацьпастаўленне “гады” і “цяпер” утварае выразны лейтматыў усяго цыклу, які ўзнік яшчэ ў першай рэдакцыі, а ў другой быў узмоцнены. Ён стаў сапраўднай крыніцай напружання пацуюца і думкі лірычнага героя, што і спараджае *іскрынкі* мініяцюр.

Здаецца, за шэсць дзяцігоддзяў у навакольнай рэчаіснасці адбыліся велізарныя змены да лепшага. Так, у Загоры на месцы сцежкі прайшла новая вуліца (“Гімнастыка”), *глеіста-гразкі гасцінец* замяніла асфальтаваная дорога, а *мноства машын* на ёй далёка пераўзыходзіць “цуд тэхнікі” з часоў дзяцінства лірычнага героя, калі

Стоўбцы былі (...) павятовым горадам, Наваградак ваяводскім, і паміж імі хадзіў аўтобус, самаход. Для 1927 года гэта было дасягненнем, а для нас, “гімназістаў”, радасцю. Некалькі дзён.

Аўтобус той быў падобны на таварны вагон, з дошак, толькі значна меншы, карацейшы і цёмна-шэры, а не брудна-белы, як той, у якім мы, наша сям’я, пяць гадоў перад гэтым вярталіся з Адэсы. З абодвух бакоў у яго было па акне, а дзверы ззаду, калі пагода, дык і адчыненыя ўсярэдзіну. А ад парожка ўніз – дзве жалезныя прыступкі. (...) Усярэдзіне – людзі, паны, якіх ён вёз, а злева каля дзвярэй дзядок. У паліце, пад кепачкай, глядзеў, як мы весела трухаем (...) (40–41) (“Дзядок”).

Разам з тым шматгадовы досвед дае права лірычнаму герою крытычна паставіцца да сваёй сучаснасці з яе абагаўленнем камфорту пры паніжаных духоўных запатрабаваннях, што асабліва адчуваецца ў мініяцюры “Пісулька”, праўда, не столькі ў тэксе, колькі ў падтэксе яе. Аднак аўтар не “ўцякае ў цудоўны свет маленства”, а імкнецца наблізіць яго да сваіх сучаснікаў. Напрыклад, нагадвае пра дарагія сэрцу простыя рэчы, рэаліі жыцця, на якія мы, сённяшнія, ужо амаль ці зусім

забыліся: паездкі ў санях, самаробныя лыжы і “козачкі” для зімовай пацехі дзяцей, вада з калодзежа, у якую – *каб стала яшчэ халаднейшай* – трэба апусціць жабу, а потым *ажыўляць* няшчасную істоту, таксама паводле *пастушынай мудрасці* (49) (“Глыбіня”).

Выклікаць давер і сімпатыю чытача дапамагае гумар як адзін з вынікаў асэнсавання мінулага з дыстанцыі часу. Некаторыя эпизоды нагадваюць, гэтак кажучы, прыватна-сямейныя анекдоты (адметныя выпадкі, якія хочацца ўспамінаць і раскадваць), як, напрыклад, “Пястота”, прыгода з аўтобусам і дзядком, блазенскі *“заступ дарогі”* яўрэям-цялятнікам на зімовым гасцінцы альбо спроба *напіцца проста з калодзежа*, калі *два таварышы ўзялі мяне за ногі і апусцілі да вады* (58) (“Здалёк”). У іншых момантах галоўная ўвага надаецца не столькі таму ці іншаму ўчынку героя, колькі эмацыянальнай рэакцыі, непасрэднасці перажывання дзіцяці: *Пасля чатырох кіламетраў, да якіх я яшчэ не вельмі прывык, і ад хады не надта сагрэўшыся, дома я, распрануўшыся ў цёплай хаце, доўга не мог супакойцца. Рукі так зайшліся з пары, што я, ушчэнт пераможаны, расплакаўся за сталом* (51).

Шэсць дзесяцігоддзяў, здаецца, не прытупілі адчування стомы, болю і ўтульнага хатняга цяпла, паху *гарачай, духмянай пасолі з картопляй і з мясам*, не заглушылі слова матчынага суцяшэння: *“Еш, сыноч, **няманиц!**...”* Так у нас гаварылася, на нейкі дзіўна польскі лад, што азначала *нічога, пройдзе* (52) (“Пехатою”).

Выразныя прыкметы эпохі сканцэнтраваны таксама ў мініяцюры “Піскулька”, аднак тут яны выклікаюць не толькі настальгічную ўсмешку. Запіска, датаваная 21 чэрвеня 1941 года, – *адзін толькі дзень да пачатку Вялікай Айчыннай, да працягу другой сусветнай вайны, у яе далейшым, найбольшым напале* (60–61); *беларуска-руская малапісьменнасць з польскім ухілам (...), зразумелая таму, хто ведае, што аўтары гэтай піскулькі – абое з польскай сярэдняй асветай, мясцовая моладзь, якая з восені трыццаць дзевятага да палавіны сорак першага перараблялася на беларускі савецкі лад* (60); ганебныя факты дэпартацыі тых, хто выклікаў падазронасць савецкай улады, а потым і халакосту ў акупіраванай Беларусі: *Над чамаданам, з піскулькай у руцэ, як і цяпер, запісваючы, я яе, мілую Шэйну (...)* не магу не бачыць *інакш, як праз тое, што адбылося на адзінаццаць гадоў пазней за той дзіцяча-юнацкі вечар. Увосень сорак першага і яна, ужо малая маці, была па-зверску забіта ў нашым мястэчку. Як і іншыя з тых, каго я ведаў, з кім сябраваў, каго сёння – праз цэлую вечнасць – бачу на выцвіла-старой фатаграфіі (...)* (63).

Пра ўсё гэта мы, чытачы, не маем права забываць, а лірычны герой забыць не можа. Але нават дакранаючыся да незагойных ранаў айчыннай гісторыі, ён знаходзіць побач з імі месца светлым перажыванням малалецтва, звязаным з сяброўствам, захапленнем дзявочай красой.

Так драбніца да драбніцы фарміруецца карціна свету, асвоенага духоўнай актыўнасцю канкрэтнай асобы, на чым і заснавана сэнсвае адзінства цыклу “Іскрынкі”. Пазбягаючы надуманасці, штучнасці, Я. Брыль не стаў будаваць нейкага скразнога падзейнага сюжэта, не паклапаціўся таксама і пра абсалютную храналагічную паслядоўнасць мініячур. Замест сюжэта-фабулы ён аддаў перавагу сюжэту-сітуацыі (Л. Пінскі) – сітуацыі паглыблення ва ўспаміны свайго заходнебеларускага вясковага дзяцінства на мяжы 1920-х і 1930-х гадоў. Абраны момант служыць фокусам хранатопу цыкла. Але думка аўтара рухаецца свабодна і паводле асацыятыўнай логікі далучае эпізоды з іншых прасторава-часавых пластоў мінулага жыцця. Адзін успамін кліча за сабой другі, агульная кампазіцыя мініячур складваецца як быццам сама сабою і нагадвае музычныя варыяцыі.

Успаміны ўзнікаюць, здаецца, зусім выпадкова: пад час чытання (“Почырк”), пасля нечаканай знаходкі (“Піскулька”), а то і ўвогуле без выдавочнай прычыны: *...Колькі разоў за два апошнія гады аўтобус той не-не ды зноў загудзе, закрэхча у маёй старэчай дальназоркай памяці* (42) (“Дзядок”).

Спантаннасць узнікнення вобразаў мінулага падкрэслена безасабовымі сказами:

*А ўсё ж мне бачыцца... калі не помніцца, дык чамусьці дагэтуль, праз процьму перажытага бачыцца, што дзядок наш – смяяўся* (42) (“Дзядок”).

*Успомнілася цяпер, пішучы, як увосень сорак першага года, ідучы з палону, паміж Бярозайкай і Наваградкам я сустрэў фурманку* (47) (“Дамаўнік”).

Альбо выкарыстоўваюцца выразы накіраваныя: *Над піскулькай успомніўся чэрвеньскі дзень ажно трыццатага года* (61) (“Піскулька”).

Лірычны герой дбае пра дакладнасць і разам з тым не хавае сумненняў, бо іншы раз не ў стане аддзяліць сапраўдныя факты ад іх пазнейшага “дадумвання”, што, дарэчы, цалкам натуральна – і не толькі для творчай асобы: *Помніцца, а можа, так уяўляецца, – што я застаў яго за сваёй партай, што ён энергічна ўстаў і, падаўшы руку, назваўся. Як мы набліжамся да сяброўства – не помніцца, як засынанне, скажам, не памятаеш.*

*Найвыразней прыгадаўся цяпер Бэркаў почырк – быстры, прыгожы. Спачатку я ім з зайздасцю любавайся, а потым, асабліва ў сёмым класе, і карыстаўся ім, так сказаць, літаратурна, па-выдавецку (выдзелена мною – В.Н.) (55) (“Почырк”).*

І ўсё ж лірычны герой хацеў бы знайсці нейкія заканаменасці функцыянавання псіхалагічных механізмаў памяці, напрыклад, вытокі сілы, “учэпістасці”: *Можа, таму і ўспамін такі востры, што толькі адзін год, толькі адна сустрэча пасля (...) (63) (“Пісулька”), – альбо выбіральнасці ўспамінаў: Адкуль прыйшла да мяне тая прамудрасць, пацутае гэта ці вычытанае, пра ваду ці пра малако, не памятаю ўжо, толькі бедную жабку запомніў. Як яна неўзабаве засвяціла ў не надта глыбокай для маіх вачэй, супакоенай пасля апускання ды падымання вядра вадзе сваім бела-стракатым сподам (...) (49) (“Глыбіня”).*

Тут герой спыняецца перад загадкаю, але аўтар асцярожна дапамагае чытачу самастойна заключыць, што, хутчэй за ўсё, так дзейнічае рэзананс эмацыянальна-вобразнага ўспрымання свету, у высокай ступені ўласцівага як дзіцяці, так і мастаку. Таму найвыразней запомніліся менавіта калыханне і супакоенне вады, *бедная жабка ў вядры*, а не паходжанне “карыснай інфармацыі” пра маніпуляцыі з ёю ў калодзежы.

Свядома адвольнага “рэканструявання” страчаных успамінаў, нават з лепшымі намерамі, лірычны герой пазбягае: *А потым мы ішлі ўтраіх, пра штосьці, вядома, гаварылі, з чагосьці смяяліся, ды я не буду цяпер нічога прыдумваць. Годзе таго, што гэта мне светла помніцца (62), – заяўляе ён у мініяцюры “Пісулька” (тады як, напрыклад, аўтар апавядання абавязкова прыдумаў бы “жывы дыялог”). Я. Брыль абраў іншую стратэгію: свежыя, нязмушаныя ўражанні дзіцяці ён развівае, узбагачае рэфлексіяй мудрага, дасведчанага чалавека. У выніку асабіста перажытае атрымлівае маштабнасць, узводзіцца на ўзровень агульнацікавага і значнага. Так, маленькі школьнік, верагодна, у першую чаргу балюча (як у пераносным, так і ў простым сэнсе) перажываў свой няўдалы саскок на хаду з аўтобуса, а сталы пісьменнік прапануе іншую выснову: *І ва ўспаміне гэтым бачу, адчуваю – як галоўнае – не тую крыўду і злосць за сваё кулянне падбітым зайцам услед за сумкай, не той, можа, і ўяўны смех, а перш за ўсё – працягнутую дужкай кульбу, а тады маўчанне дзядка, яго таямнічую, дабрадушную ўсмішку* выдзелена мною – В. Н. (42) (“Дзядок”).*

Сапраўды, **галоўнымі** ў мініяцюрах “Іскрынак” ад самага іх пачатку кожны раз аказваюцца асобы людзей: маці, браты і сёстры, суседзі, сябры, аднакласнікі. **Тады**, у дзяцінстве, узаемаадносіны з імі

ўспрымаліся як дадзенае, не падлягалі аналізу. **Цяпер**, з вышыні жыццёвага ды творчага досведу лірычны герой прыглядаецца да іх, каб лепш зразумець, адзначыць цікавае, адметнае. І тут памяць іншы раз здзіўляе яго тым, што захоўвае, здаецца, нязначныя, не вартыя ўвагі вобразы: *Адзін наш стары загорац з нейкай лузготна-хлёсткай мянушкай Пстэк меў у Турцы брата Міхалку, які, не толькі што з дому выйшаўшы, але і далей ідучы па вуліцы, усё азіраўся на пяты. То ўлева, то ўправа, то зноў улева, як баючыся, ці не ўступіў у што брыдкае* (49–50) (“Пехатою”).

Аднак майстэрства пісьменніка падбірае надзвычай выразныя характарыстыкі і для звяглівага аднавяскоўца з *лузготна-хлёсткай мянушкай*, і для яго брата з *нейкім востранасатым ды вяртлявым тварам* (50) і здзіўнаватай звычайкай. У выніку “непатрэбны” ўспамін абрастае дадатковымі асацыяцыямі, ператвараецца нават у своеасаблівы мем, калі: (...) *успамінаецца мне часамі, калі выйдзеш з дому, там не глянуўшы на калашыны ззаду, – як яны ад учарашняй вячэрняй макрэчы? Каля пад’езда, каб не вяртацца ў яго, азірнуўшыся, ці хто не бачыць, праверыш і ўсміхнешся сам сабе: “Во, Міхалка!..”* (50) (“Пехатою”).

Прычым найдаражэйшае, як заўсёды, – гэта іскрынкі сімпатыі, добразычлівасці, як тая кульбачка, працягнутая незнаёмым дзядком на дапамогу вясковай малечы.

Духоўная актыўнасць лірычнага героя скіравана таксама на самапазнанне. І тут ён з прыемнасцю для сябе адзначае, што наіўнасць і яснасць светаўспрымання, хлапечая гарэзнасць не страчаны ім пад прыгнётам дзесяцігоддзяў. Схаваныя ў душы, яны падтрымліваюць у ёй цеплыню *найсапраўднейшага чалавечага шчасця*. Характэрны прыклад узаемапрапнікнення дзіцячых уражанняў і рэфлексіі сталага мастака можам убачыць у мініяцюры “Пястота”:

Маці была, як на мой сённяшні лік, яшчэ не старая, пяцьдзсят другі, і моцная характарам. (...) Года яшчэ не было, як аўдавела, засталася на разбуранай вайной гаспадарцы з трыма хлапчукамі. Старэйшаму толькі чатырнаццаць. А гэты...

Тут я спыняюся, каб не расчульвацца. Бо і не плакала яна, думаецца цяпер, – слёз яе няма ў маёй памяці, яны былі, відаць, толькі ў мамінай душы. Маўклівай... Самотнай!.. Дачка і зяць?.. Значна пазней я пачаў разбірацца, што да чаго (...).

(...) Было б што яшчэ расказаць.

Ды мне далей успамінаць не хочацца. Мой дзікі бег і крык, няхай сабе і пястунскі, чатыры зімовыя кіламетры, а потым мама, сані, кажух, перамога – гэта важней за ўсё! (44–45).

Варта звярнуць увагу таксама на знакаміты брылёўскі стыль, які ўдала спалучае ў маналогу лірычнага героя стрыманую эмацыянальнасць, яскравасць назіранняў і дэталей з элементамі ўнутранай дыялагічнасці. Адсюль імпульсіўна незавершаныя фразы, пытанні і клічныя сказы, звернутыя да самога сябе (**цяперашняга? тадышняга?**) і адначасова да чытача, гатовага падзяліць настрой і думкі аўтара; адмысловы сінтаксіс, узаемапранікненне вытанчанай паэтычнасці і прыкмет жывой народнай гаворкі. Асаблівую зацікаўленасць у Я. Брыля заўсёды выклікалі мясцовыя адметнасці мовы. У “Іскрынках” ён такія словы спецыяльна падкрэсліў, і альбо сам растлумачыў (*няманиці!*), альбо забяспечыў дастатковы для разумення кантэкст як, напрыклад, у мініяцюры “Дамаўнік”: *Дахаты было ўжо зусім блізка ад павароткі да гасцінца. Я азірнуўся, і мне чамусьці здалося, што ён, воддаль ідучы за санямі, махнуў мне рукою, каб мы сабе ехалі адны. Паганяць не трэба было, дарога па вуліцы вёскі пайшла, што называецца, **спяхова**, з лёгкім нахілам, добра адгладжаная санямі* (47) (падкрэслена аўтарам – В.Н.).

Паказальна, што, ствараючы другую рэдакцыю цыклу, Я. Брыль не абмежаваўся толькі павелічэннем колькасці складнікаў і прыбаўленнем назваў, а ўважліва “прайшоўся” па тэкстах, што для яго ўвогуле тыпова. Так, у першым складніку ранейшай рэдакцыі гаварылася: *Чатыры кіламетры туды і столькі ж назад для быстрых пастушыных ног, хоць і абутых у школу, гэта было не цяжка*<sup>8</sup>.

У тэксце мініяцюры “Дзядок” з другой рэдакцыі чытаем: *для быстрых пастушыных ножак* (39). Такім чынам робіцца яшчэ больш выразным цёплае пачуццё аўтара да маленькіх герояў. Аўтакамунікацыя пераплятаецца тут з замілаваннем пажылога мастака, які глядзіць на дзяцей ужо з боку ды з вышыні пражытага, нібыта забываючыся, што адзін з іх – ён сам у мінулым.

У тым жа тэксце з першай рэдакцыі “Іскрынак” пра малых удзельнікаў аўтобусных прыгодаў гаварылася досыць агульна: *Нас, такіх “гімназістаў”, як паджусвалі ў вёсцы, было чацвёра, тры хлопчыкі і дзяўчынка, я наймалодшы*<sup>9</sup>.

У мініяцюры “Дзядок” кампанія школьнікаў прадстаўлена з большай увагай: *Нас, такіх “гімназістаў”, як паджусвалі ў вёсцы, было трое, Талік, Ліда і я, наймалодшы* (39).

<sup>8</sup> Я. Брыль, *Пишу як жыву. Аповесць, апавяданні, мініяцюры, эсэ*, Мінск 1994, с. 337.

<sup>9</sup> Тамсама.

Цяжка сказаць, чаму была зменшана колькасць маленькіх падарожнікаў. Адбылося гэта ў выніку ўдакладнення факту ці, наадварот, пад уплывам пазнейшай мастацкай распрацоўкі ўспаміну. Аднак тое, што пісьменнік палічыў за лепшае паведаміць імёны дзяцей, а потым узгадаць іх яшчэ раз у мініяцюры “Пехатою”, сімптаматычна. Нават і такім чынам ён выяўляў асобаэнтрычнасць свайго светабачання. У выніку разам з маці, старэйшымі братамі лірычнага героя, яго пляменнікам Мішам Толя і Ліда ўвайшлі ў кола скразных персанажаў, якія таксама спрыяюць знітаванню складнікаў у цыкл.

Такім чынам, можна сцвярджаць, што ў “Іскрынках” паспяхова ўзаемадзейнічаюць усе цыклаўтваральныя фактары, пры дапамозе якіх дзевяць мініячюр былі аб’яднаны ў высокамастацкае адзінства. Магчыма, у гэтым не было б патрэбы, калі б мэты аўтара сапраўды, паводле яго іранічнай заўвагі, абмяжоўваліся *старэчым бэрсаннем светлых успамінаў* (55) (“Почырк”). Але для ўмацавання повязі часоў і пакаленняў праз паглыбленне ў духоўны досвед выдатнай, арыгінальнай асобы, сына веку, дзеля сцвярджэння галоўнага ўніверсальнага ідэалу – *вышэй за ўсё і перш за ўсё чалавечнасць* – такое пашырэнне ідэйна-мастацкай прасторы твора сталася неабходным.

#### L I T E R A T U R A

- Bryl' Â., *Dze skarb vaš. Liryčnââ proza*, Minsk 1997 [Брыль Я., *Дзе скарб ваш. Лірычная проза*, Мінск 1997].
- Bryl' Â., *Pišu âk žyvu. Aповesc', apavâdannî, mîniâcûry, èsè*, Minsk 1994 [Брыль Я., *Пишу як жыву. Аповесць, апавяданні, мініяцюры, эсэ*, Мінск 1994].
- Pinskij L., *Magistral' nyj sûžet*, Moskva 1989 [Пинский Л., *Магистральный сюжет*, Москва 1989].
- Rymar' N., *Sovremennyj zapadnyj roman. Problemy èpičeskoj i liričeskoj formy*, Voronež 1978 [Рымарь Н., *Современный западный роман. Проблемы эпической и лирической формы*, Воронеж 1978].

#### Р Э З Ю М Э

#### НІЗКА “ІСКРЫНКІ” ЯНКІ БРЫЛЯ ЯК МАСТАЦКАЕ АДЗІНСТВА

Янка Брыль ахвотна вяртаўся да цыклізацыі сваіх твораў, дасягаючы такім чынам большай маштабнасці выяўлення і ідэйнага зместу. У артыкуле разглядаецца яго цыкл з дзевяці мініячюр пад агульнай назвай “Іскрынкі” (1982–1994). Ён эвалюцыяніраваў з аднайменнай групы чатырох лірычных

запісаў (1989). Пры гэтым пісьменнік не абмежаваў сваю задуму ўзнаўленнем шэрагу эпізодаў уласнага дзяцінства. Чалавечым цэнтрам цыклу ён зрабіў лірычнага героя – сына веку, носбіта ўніверсальных гуманістычных ідаалаў. У якасці цыклаўтваральных фактараў Я. Брыль выкарыстаў таксама адзінства стылю, жанру і хранатопу, лірычны сюжэт, арганізаваны як сітуацыя ўспаміну, супастаўлення мінулага і сапраўднага, сістэму лейтматываў і скразных персанажаў.

**Ключавыя словы:** задумка, цыкл, лірычная мініяцюра, запіс, лірычны герой, лейтматыў, сюжэтно-кампазіцыйная арганізацыя, назва літаратурнага твора.

## STRESZCZENIE

### „ISKIERKI” JANKI BRYLA JAKO JEDNOŚĆ ARTYSTYCZNA

Janka Bryl chętnie pisał swoje utwory w cyklach tworząc w ten sposób liczne treści ideowe i portrety. W artykule omówiono cykl złożony z dziewięciu miniatur pod wspólnym tytułem „Iskierki” (1982–1994), który rozwinął się ze zbioru stanowiącego cztery liryczne zapiski (1989). Pisarz nie ograniczył swego pomysłu do przedstawienia kilku epizodów z własnego dzieciństwa. W centrum cyklu znajduje się bohater liryczny – syn wieku wyznający uniwersalne idee humanistyczne. J. Bryl zastosował takie środki cyklotwórcze, jak jedność stylu, gatunku i chronotypu, liryczna treść w formie wspomnień, porównanie przeszłości z teraźniejszością, system leitmotywów i przejrzystych bohaterów.

**Słowa kluczowe:** pomysł, cykl, miniatura liryczna, zapiski, bohater liryczny, leitmotyw, organizacja treści i kompozycji, tytuł utworu literackiego.

## SUMMARY

### “ISKORKI” BY YANKA BRYL AS AN ARTISTIC UNITY

Yanka Bryl wrote many book series which made it possible to present an immense scale of images and ideas. The author of the article discusses a book series consisting of nine miniatures entitled “Iskorki” (1982–1994), which evolved from one collection of four lyrical notes (1989). The writer did not limit his ideas to just a few episodes of his childhood. A lyrical hero – a son of a century, a carrier of universal humanistic ideals was in the centre of the book series. Y. Bryl introduces a series forming means such as integrity of style, genre and chronotope, lyrical plot based on memories and comparison of the past and the present, a system of leitmotifs and transparent characters.

**Key words:** idea, a book series, lyrical miniature, note, lyrical hero, leitmotif, organization of content, title of a literary work.



*Tamara Tarasawa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.11

*Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny**im. Maksima Tanki, Mińsk*<https://orcid.org/0000-0002-9866-3149>

### Праблема адчужэння ў аповесці Янкі Сіпакова “Кулак”

Крытыкі, літаратуразнаўцы называюць Янку Сіпакова *далікатным лірыкам*, але не менш тонкім знаўцам чалавечай душы аказаўся пісьменнік і ў прозе, дзе арганічна спалучыліся пачуццёвае і падзейнае. Што з іх на першым месцы, сказаць цяжка, відавочна адно: душэўнае выступае каталізатарам і творчым імпульсам дзеяння твора. У кнізе прытчаў Янкі Сіпакова “Тыя, што ідуць” (1993) ёсць мудрае філасофскае назіранне: *Усе ведаюць, што вакол нас – бязмежжа, але ніхто не ведае, што ў нас саміх – яшчэ большае бязмежжа...*<sup>1</sup> Першыя кнігі прозы Я. Сіпакова “Крыло цішыні” (1976), “Жанчына сярод мужчын” (1980), “Усе мы з хат” (1982) вылучаюцца пільнай увагай да ўнутраных супярэчнасцей чалавека – яго болю, жалю, трывог і сумненняў.

Тэма адчужэння чалавека ў канцы ХХ стагоддзя – досыць балючая праблема ўсіх галін гуманітарнага цыкла. Асабліва востра яна паўстае ў пераломныя гістарычныя перыяды, і кожны пісьменнік-філосаф, яго героі шукаюць адказ на пытанне пра сэнс існавання ў той час, калі парушаны звыклыя сацыяльныя і псіхалагічныя сувязі, калі людзі варагуюць і адбываецца страта ўласнага “я”, уласнай ідэнтычнасці. Адчужэнне ёсць катэгорыя, якая раскрывае парадаксальнасць чалавечага быцця, фіксуе працэсы і сітуацыі, калі чалавек аддалены ад сваёго “я”, жыве ў стане “правалаў” камунікацыі.

<sup>1</sup> Я. Сіпакоў, *Тыя, што ідуць*, Мінск 1993, с. 65.

90-я гады XX стагоддзя, постперабудовачны час, аказаліся тым перыядам, які, з аднаго боку, вызваліў пісьменніка з кіпцюроў “сацыялістычнага рэалізму”, а з другога, выклікаў шматлікія драматычныя сітуацыі ў сферы прыватнага жыцця і непрадбачаныя сацыяльныя катаклізмы. Асэнсаванне часоў савецкай мінуўшчыны, парадоксаў яе жыцця адбываецца ў апавесці Янкі Сіпакова “Кулак” (1989), дзе мастак слова даследуе тыповы лёс беларуса ў гады сталінскай калектывізацыі.

Я. Сіпакоў паказаў, што раскулачванне 1930-х гадоў стала той дзяржаўнай палітыкай, пры якой цалкам ігнаравалася каштоўнасць чалавечага жыцця, інтарэсы асобы, калі чалавек быў адасоблены ад сваёй дзейнасці, ад звыклых яму ўмоў існавання. Пісьменнік распавядае пра заможнага гаспадара Ціта Ворашня. Селянін, распрадаўшы ўсё, што можна было, забівае вокны, развітваецца з хатай і накіроўваецца з сямейнікамі на чыгуначную станцыю, каб ехаць у Сібір зімой 1929 года. Сцэна развітання з родным гняздом пададзена пісьменнікам як плач-галашэнне гаспадыні Юстыні па дарагім сэрцу кучоку: *Айё, айё, а хатачка ж ты мая родная, а як жа я табе радалася, калі пераступіла твой парожчак, як я табой весялілася, як на цябе ўсё глядзела і наглядзеца ніяк не магла. А ты ж мне была за сябровачку, а ты ж мне была за матулечку, а ты ж мне была за сястрыначку... А на каго ж я цябе, маю гаротніцу, пакідаю...*<sup>2</sup> Прычытанні гаспадыні і стрыманыя мужчынскія слёзы гаспадара ўзмацняюць трагедыіны пачатак твора.

Аб маштабах трагедыі беларускага сялянства сведчыць той факт, што Ціт не прадаў хату, ён *не стаў гэта рабіць наспех, бо зараз у Сібір перасяляецца многа гаспадароў, і таму хаты зусім абяцэнніліся* (129). Гаспадар папрасіў суседа прыгледзець за хатаю і *не аддаваць якому-небудзь гультаю, свістуну, абібоку* (129). Працаўнік Ціт татальна не супадае з “вектарам” руху сацыяльнага грамадства, ён належыць да той катэгорыі сялян, якая спрадвеку разлічвала толькі на свае мазолістыя рукі і прыродную ласку. Новая ўлада цалкам ігнаруе эканамічныя фактары гаспадарання на зямлі і спрадвечную псіхалогію сялянства, невыпадкова Ціт Ворашань абураецца: *Землебудаўніцтва нейкае прыдумалі. А нашто яе, зямлю, будаваць, калі яна і да нас ужо была пабудаваная. Будзь на ёй гаспадаром, ... будзь зямлі і сынам*

<sup>2</sup> Я. Сіпакоў, *Выбраныя творы. У 2 т., т. 2: Проза*, Мінск 1997, с. 129. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

*і бацькам, ды і ўсё* (140). Герой захоўвае ў сабе той астравок спрадвечных каштоўнасцей, якія аберагаюць духоўна моцную асобу ад дэградацыі.

У творы Я. Сіпакова адчуваецца непадрыхтаванасць усіх катэгорый людзей да правядзення калектывізацыі, палітычная блізарукасць партыйных кіраўнікоў, іх разгубленасць перад складанымі праблемамі жыцця, памылковыя ацэнкі фактаў. Прычына такіх спрошчаных поглядаў на жыццёва важныя працэсы, як зазначае Я. Сіпакоў, у дэгуманізацыі метадаў калектывізацыі, у ігнараванні чалавеказнаўчых аспектаў вясковай рэчаіснасці, у парушаных сувязях чалавека з зямлёй, у несвабодзе іх свядомасці.

Узнятая ў творы праблема – гэта праблема ўзаемапараўнення членаў грамадства: селяніна з сялянамі, селяніна з прадстаўнікамі ўлады. Прываблівае ў творы пільная ўвага беларускага мастака да лёсу радавога чалавека, пафас абароны яго годнасці. Ва ўяўленні вяскоўца Ціта кулаком не можа быць заможны селянін, які дае працу аднасяльчанам і множыць багацце мазолістай працай сямейнікаў. Гаспадар Ворашань, менавіта так ён сябе называе, перакананы, што заможных сялян нельга лічыць ворагамі савецкай улады і такім чынам распальваць класавую варожасць на вёсцы, да іх метадаў гаспадарання трэба прыглядацца, бо *багацце ж, яно ў ваших руках, на ваших далянях завязваецца* (140), а псіхалогія *я не маю, дык і ты не май* (141) бесперспектыўная і нават шкодная. У творы назіраецца ўскладненая формула адчужэння героя: адчужэнне ад свайго асяроддзя і ад грамадства ў цэлым, бо светапогляд Ціта татальна не супадае з вектарам руху соцыуму.

Працэсы на вёсцы, як паказвае пісьменнік, мелі не толькі матэрыяльна-гаспадарчыя цяжкасці, а насілі яшчэ і псіхалагічны, светапоглядны характар. Паспешлівая арганізацыя калгасаў не магла імгненна памяняць псіхалогію селяніна. А сучаснае жыццё паказвае, наколькі гэта было згубным для вёскі наогул, бо быў знішчаны селянін-гаспадар з яго вялікай адказнасцю за сябе, сваю сям’ю, за вынікі сваёй земляробчай працы.

Тэма калектывізацыі (а на больш глыбінным узроўні – тэма зямлі як асяродку існавання чалавека) актуалізавала цэлы спектр праблем у грамадстве. Па-мастацку ўвасобленыя погляды на калектывізацыю розных груп насельніцтва праўдзіва ўзнаўляюць атмасферу палітычнай сітуацыі 30-х гадоў XX стагоддзя. Працавітыя і заможныя, як Ціт Ворашань, не могуць зразумець, чаму *чым больш і лепш стараўся працаваць, тым горш было. Дык, а можа, увогуле гэтай уласці не*

*падабаеца, калі чалавек добра працуе? Можжа ёй якраз не трэба, каб людзі працавалі? Дык а што гэта тады за ўласць такая, калі яна адных гультаёў плодзіць? Які ж тады мёд будзіць, калі ў вуллі адны трутні астануцца? А ў нашым вуллі дужа ж ужо многа трутняў сабралася. І ўсіх іх аберагаюць. Вунь Казябу і Шрубянка нават на курорт пасылалі. (...) Стаміліся, спрацаваліся, абібокi, ручкі-ножкі навярэдзілі. Не, гаспадара яны не пашлюць, а во такога гарлапана і са сметніка дастануць... (150).*

Ціт Ворашань спачувае і дапамагае бедняку, які хворы, нямоглы, і на дух не пераносіць гультаёў, як Аўлас Доўгі: *Канечне, і я б мог так жыць, як вунацька Аўлас Доўгі жывець. Устаніць, памыецца, прычэшацца – валасінку да валасінкі, мокрыя, прыложыць, – паснедаець, выйдзіць на вуліцу і на сонца глядзіць: а яно ўжо недзе к абеду падкочваецца. «Ого, як яшчэ рана», – скажыць і на лаўку – гэп! – сядзіць. Сенакос не сенакос, жніво не жніво, а ён сядзіць і сядзіць (139).* Ціт бескампрамісны ў сваім непрыманні гультайства, асабліва яго абражаюць зняважлівыя адносіны, бялітасныя здзекі беднякоў-актывістаў, як Харлам Шрубянок, які *бацькаву гаспадарку разбурыў і бацьку самога з хаты выгнаў (142)*, давёў да турмы аднавяскоўца Шабуню, з прычыны чаго ягоная і жонка, і дзеці скончылі жыццё самагубствам: *...яна запалкі ў рукі, дзяцей да сябе, і падпаліла будоўлю. І сама згарэла з дзецьмі (144).*

Праблемы калектывізацыі хвалявалі многіх пісьменнікаў, згадаем творы “Адшчапенец” Якуба Коласа, “Вязьмо” М. Зарэцкага, “Саўка-агіцірнік” М. Лынькова; “Чорная Вірня” Б. Мікуліча; “Лявон Бушмар” Кузьмы Чорнага і інш. Многія з іх адкрыта і праўдзіва не змаглі ў свой час расказаць пра трагедыю селяніна-гаспадара. Але нават у гэтых неспрыяльных умовах, мастакоў слова непакоіла найперш унутрана несвабодная асоба, такімі маглі быць і сяляне і актывісты-калектывізатары. Так, Сымон Карызна (раман “Вязьмо” М. Зарэцкага) павінен быў дзейнічаць не зыходзячы з патрэб сваёй душы, а адпаведна з ускладзенай на яго роляй – праводзіць гвалтоўную калектывізацыю, пад якую трапляюць і яго бацькі. Лёс Башлыкова з “Палескай хронікі” І. Мележа абумоўлены імкненнем партыйнага кіраўніка рухацца па службовай лесвіцы. Героі-калектывізатары вымушаны былі падаўляць у сабе прыродныя якасці і дзейнічаць у адпаведнасці з якасцямі, адштампаванымі новай уладай. Таму рэчаіснасць, якую яны ствараюць, пазбаўлена рэальнай жыццёвай сілы, бо згублены самыя простыя паняцці: “добра” і “дрэнна”. Невыпадкава Хведар Роўба з аповесці “Аб-лава” В. Быкава, вярнуўшыся дадому, знаходзіць у роднай вёсцы за-

пусценне і галечу. Закасянелая, нерухомая рэчаіснасць пазбаўляе чалавека магчымасці самарэалізавацца, і, нягледзячы на вонкавую аптымістычную канцоўку многіх тагачасных твораў пра калектывізацыю, іх героі прадчуваюць трагічную неадпаведнасць свайго лёсу новай рэчаіснасці. Сяляне-гаспадары не спяшаюцца рэалізавацца ў новым жыцці: аналітычны розум працаўніка дае ім права сумнявацца і вагацца. Вясковец-гаспадар інтуітыўна адчуваў, што нешта падрывае гэтае жыццё знутры, што стабільнасці не будзе і супакойвацца рана.

Калектывізацыя ў аповесці “Кулак”, на думку аўтара, вызвалляла з-пад кантролю такія аспекты зла, якія агалялі схаваныя чорныя глыбіні ў чалавеку. Зло ўзнікае ў творы ў шматлікіх варыянтах: у сям’і, у стаўленні кіраўнікоў да аднавяскоўцаў-сялян, ва ўзаемастанках моладзі і старэйшага пакалення, у абязбжванні свету, у адносінах да чалавека наогул.

Ціт Ворашань з болей згадвае папоў-расстрыг, якія ад царквы адхрышчваюцца. Селянін бачыць у гэтай з’яве вялікую небяспеку для грамадства, і наступствы яе ўжо бачныя: *Ой дурнота, ой дурнота! А ў што ж мы тады верыць будзем, калі не ў Бога? У нешта ж чалавеку верыць нада. І баяцца нечага. А так жа без гэтай веры і боязнi распуста пачынаецца. Забіць? Калі ласка! Украсці? Звычайна! Вуначка колькі і коней, і кароў, і свіней у акрузе пакралі. Кожны дзень, лічы, крадуць. І рабуюць. (...) Разбэсціліся без Бога, распусціліся. (...) Я кацянят не магу ўтапіць, а яны дзяцей душаць* (148–149).

Падзеі вясковага жыцця пры савецкай уладзе прапушчаны праз свядомасць галоўнага героя селяніна Ціта з вёскі Кросніца, калі гаспадар з жонкай і дзецьмі едуць на чыгуначную станцыю, каб канчаткова з’ехаць у Сібір, бо на роднай зямельцы, як прызнаецца сам гаспадар, *не даюць жыць так, як мы хочам* (164). Ціт – чалавек міласэрны, добры, спагадлівы, жаласлівы: батракам кавалак хлеба даваў і дах над галавою. Лёс Ворашняў – гэта сімвал бесчалавечнасці і дзікасці новага парадку на вёсцы. Сумленны селянін не разумее, як па-звярынаму можа паводзіць сябе чалавек, як можа быць сапсавана яго душа. Я. Сіпакоў праз падзеі 30-х гадоў ХХ стагоддзя тонка выяўляе супрацьстаянне добра і зла, закранае праблемы існасці чалавека, а таксама яго адносіны да ўтапічных праектаў перабудовы свету. Блуканне сям’і па пакутах праўдзіва перададзена аўтарам праз плач-галашэнне жонкі, унутраны маналог-боль самога Ціта па дарозе на станцыю, праз усхваляваная лірычныя пейзажныя замалёўкі. Развітанне з хатай як духоўным апірышчам, радавым гняздом, чые карані моцна трымаюць

чалавека на гэтым свеце, раскрывае сэнс жыцця вяскоўца, матывацыю ўчынкаў герояў.

Вобраз Ціта Ворашня – яркі вобраз, ён асоба з унікальным чалавечым “я”. Праз свядомасць героя паказаны погляды на калектывізацыю розных людзей. Толькі не сама калектывізацыя цікавіць пісьменніка Я. Сіпакова, а тое, як яе ўспрымаюць жывыя людзі, такія як гаспадар Ворашань, лайдакі-актывісты Шрубянок, Казяба, Аўлас Доўгі і іншыя аднавяскоўцы. Відавочна, што спрошчанага адказу ні аўтар, ні яго героі не шукаюць: *Божэ, каму гэта нада, каб селянін, які хочыць работаць на сваёй зямлі і жыць як чалавек, так мучыўся, пакутаваў і гаравяў?! А што ў той Сібіры чакаець іх? (...) А куды едуць? А навішта? (...) Задумана ў Сібір перасяліць больш за паймільёна беларусаў. Пачакай, а хто ж тады тут застанецца. Дык жа ўсе, хто ўмеюць з зямлёю гаварыць, павыедуць. А хто ж у нашых Кросніцах астанецца?* (160–161) Адчужаныя сацыяльныя адносіны, з пункту гледжання дыялектыкі, нясуць у сабе пагрозу стаць кульмінацыйнымі і падрыхтаваць глебу для поўнага самаадчужэння чалавека. Па гэтай прычыне нельга ігнараваць сацыяльны характар адчужэння.

Роздум селяніна па-дзяржаўнаму мудры, філасофска глыбокі, ён думае аб выніках трагічнай адчужанасці чалавека ад родных каранёў, аб духоўным убостве людзей зайздросных, сквапных на чужое: *... ёсць у чалавеку нешта дужа брыдкае, цёмнае. Яно, мусіць, з зайздрасці пачынаецца: «А ў таго яблык у садзе большы», «А ў таго хата лепшая». Дык а хто табе не даець? Пасадзі лепшую яблыню. Пастаў і ты лепшую хату. (...) Дык жа не, сабе ён хату ставіць не хочыць, ... але ж і табе ў тваёй хаце жыць таксама не дасць... О, якая для іх радасць, калі яны бачаць, што чалавек пакутуець. Якія яны шчаслівыя тады, калі іншаму чалавеку дрэнна. Чужыя пакуты – для іх за радасць. А чалавек не для пакут радзіўся. На што яны чалавеку? (...) Ад Бога гэтага не было. Няхай жывець і радуецца чалавек, казаў Бог. Не, пакуты – наш лішні цяжар. Хаця – няпраўда. Нада! Нада, ніхума, пакуты чалавеку! Каб чалавек чалавекам станавіўся. З пакутамі ён радавацца будзіць больш, кожнай дробязі будзіць рады* (165). Філасофскія разважанні селяніна Ціта вызначаюць яго духоўны патэнцыял, маральнае аблічча героя, узровень яго трываласці і чалавечнасці.

Звернем увагу на загаловак аповесці. Слова *кулак* нясе змястоўную і эмацыянальна-ацэначную функцыю ў творы, яно непасрэдна звязана з вобразам галоўнага героя Ціта Ворашня. Праз свядомасць селяніна, яго эмацыянальнае ўспрыманне слова *кулак* выяўлена і характарыстыка самога Ціта, і аўтарскія адносіны да падзей у творы. Ціт

Ворашань успрымае слова *кулак* як кляймо-пракляцце, што навiсла над яго сямейнікамі зiмой 1929 года, як абразу свайi гаспадарлiвасцi: *А як мяне самога толькi нi абзывалi: i кулаччо, i мiраед, i эксплуатаатар, i жываглот, i скула...* (149); *Я адшчаченец, я пазбаўлены голасу, я лiшэнец...* *А якi ж я праступнiк...* (139); *Ты – кулак. I ўсё тут. Ты кулак – значыць, вiнаваты, значыць, нiхто з табою i не пагаворыць, як з чалавекам. Быццам пракляцце якое* (152). На фоне адмоўна-ацэначных слоў *мiраед, эксплуатаатар, жываглот, скула, адшчаченец, лiшэнец* узмацняецца адмоўная ацэнка героя, яго справы. Невыпадкова так абураецца Цiт Ворашань: *Божа, дык што ж гэта за пракляцце такое нада мною вiсiць, што за кляймо нязводнае – кулак. Няўжо не толькi мне, але i дзецям маiм, унукам маiм, усё свайе жыццё з гэтым кляймом жыць?!* (154)

Антанiмiчнае *кулаку* слова *бядняк* набывае ў аповесцi сацыяльна-iдэалагiчны змест, становiцца ахоўнай граматай пўнай часткi сялянства: *«Чаго гэта нас падзяляюць? Мы ж такiя, як вы. Усе мы аднолькавыя»*. *А яны яму: «Не, не такiя – вы кулаччо, а мы бяднякi»* (138). Пры ўсёй варожасцi бяднякоў да такiх гаспадароў, як Цiт Ворашань, апошнi не схiльны ахайваць усiх бяднякоў. Гаспадар Цiт не прымае тую катэгорыю бяднякоў, якая жыве па прынцыпу: *...я бядняк, у мяне нiчога няма, бо я ляны, не хачу працаваць, а хачу кiраваць. (...) Яны ўсюды лезуць, усюды крычаць: «Цяпер наша ўласць, бяднякоў»* (139).

Такiх бяднякоў Ворашань характарызуе як гультаёў, абiбокаў, лайдакоў, трутняў, лежабок, галадранцаў i iнш. У тэксе глыбокую змястоўную насычанасць мае слова *гаспадар* (той, хто вядзе гаспадарку). З пашанай успамiнае Цiт словы ранейшага старшыні сельсавета: *Вы, Цiт Ляксандравiч, не кулак. Вы гаспадар»*. *Бывала, сустрэнiць, пагамонiць, пра гаспадарку распытаецца. Разумны быў чалавек...* (153). Мастацкай антытэзе *кулак – бядняк* супрацьпастаўлена антытэза *гаспадар – гультай*, якая паўней i глыбей перадае псiхалагiчнае самаадчуванне героя, яго жыццёвую пазiцыю. Чаму ж тады пiсьменнiк не назваў твор “Гаспадар”? Назва твора “Кулак” кантрасна выявила канфлiкт асобы селянiна са свайм часам, сацыяльна-эканамiчнай палiтыкай партыi бальшавiкоў. Аўтар дае магчымасць чытачу самастойна вызначыць, хто ж насамрэч Цiт Ворашань – кулак цi гаспадар.

Цiкавасць Я. Сiпакова да ўплыву грамадскiх працэсаў на лёсы людзей не паслаблялася на працягу ўсяго творчага жыцця, але дэ-тэрмінаванасць паводзiн чалавека толькi знешнiмi фактарамi не была

дамінуючай, мастака прывабліваў рух і ваганні чалавечай псіхікі як самастойнага феномена.

Назіраючы за ломкай старога ладу жыцця ў гады калектывізацыі, пісьменнік разам са сваімі героямі спрабуе знайсці апору ў трывалых маральна-этычных каштоўнасцях беларускай нацыі, адсюль такая пільная ўвага мастака слова да канфліктных псіхалагічных сітуацый, у якія траплялі яго героі, да складаных унутраных драм, якія не заўсёды паддаюцца лагічнаму тлумачэнню. Пры ўсіх супярэчнасцях чалавечых натур, увасобленых у творах беларускага пісьменніка, іх погляды на чалавека і свет аб'ядноўвае адзін магутны стрыжань – трывалае і моцнае пачуццё жыцця. Перш за ўсё яно выявілася ў гарманічнай еднасці прыроды з унутраным светам асобы, у багатай палітры чалавечых перажыванняў.

Лірыка-рамантычнае светабачанне Я. Сіпакова арганічна паяднае з імпрэсіяністычна пададзеным малюнкам прыроднага асяроддзя. У аповесці “Кулак” стан душы селяніна-гаспадара паказаны праз імпрэсіяністычную дэталізацыю знешняга прыроднага свету, выяўляе шматлікую бязмежнасць натуры Ціта Ворашня з усімі яго эмацыянальнымі, падсвядомымі, інтуітыўнымі адценнямі.

Я. Сіпакоў выкарыстоўвае ў аповесці такія кампазіцыйны прыём, як абрамленне (гэта плач-галашэнне маці Юстыні на пачатку твора і галашэнне яе дачкі Любы ў канцы аповесці), што дало магчымасць злучыць жахлівае мінулае 30-х гадоў з не менш страшнай чарнобыльскай навалай, якая напаткала ўжо старую Любу, сярэдняю дачку Ціта. Кампазіцыйная пабудова аповесці выяўляе імкненне пісьменніка ахапіць вялікі часавы адрэзак, паяднаць пакаленні беларусаў, закрануць востра набалелыя пытанні нацыянальнага быцця.

Ва ўсе часы і эпохі чалавек імкнуўся жыць свабодна і незалежна, але не заўсёды яго шляхі да ажыццяўлення мэты былі з найменшымі маральнымі стратамі. І як паказвае вопыт чалавецтва і, у прыватнасці, лёс сям'і Ворашня, пошукі выйсця са стану несвабоды самыя складаныя. Для гэтай сялянскай сям'і яны былі трагічныя: Ціт сілком трапіў у Сібір у *рыштанцкай кухваечцы*, дзе, *панаеўшыся хлеба лагернага*, згінуў у поўнай неведомасці, а яго дачка Люба, старэнькая бабулька, у 1986 годзе, як калісьці яе маці ў далёкім 1929, галосіць-енчыць над чарнобыльскай бядой, што гоніць дзяцей і ўнукаў з роднай хаты, з карміцелькі зямелькі ў неведомы свет. І як калісьці бацька неспадзявана рашуча павярнуў каня дадому, так і Любоў Цітаўна *борзенька, як маладая – адкуль у яе ўзяўся гэты спрыт? – узбегла на ганачак, кінулася ў сенцы, спяшаючыся, зачыніла дзверы за сабою, зашчэпі-*



лася і там, ля дзвярэй, заціхла – мусіць, прыслухоўвалася: ці будуць ламаць? Але ламаць дзвярэй ніхто не стаў. Аўтобус яшчэ пастаяў крыху, пасігналіў ды і паехаў, – нехта з эвакуатараў падаў думку, што бабу Любу, камі яна супакойца, астыне, можна будзе забраць наступным рэйсам (169). Такі ўчынак можна назваць дзівацтвам персанажа, але ён выяўляе яго ўнікальнасць і становіцца *смыслопорождаючай* моделью *присутствия* «я – в мире»<sup>3</sup>.

Выразная апазіцыя “сацыяльнае – асобаснае”, дзе сацыяльнае бярэ верх над асобасным, падаўляе яго, непазбежна вядзе да адчужэння. Тэндэнцыя, на думку Я. Сіпакова, досыць небяспечная. На мяжы тысячагоддзяў пісьменнікі бачаць прычыну трагічнага стану грамадства найперш у адчужэнні чалавека ад сваёй сутнасці, што можа справакаваць маштабны антрапалагічны крызіс.

#### L I T E R A T U R A

Сіпакоў А., *Vybranyâ tvory*. У 2 т., Мінск 1997, т. 2 [Сіпакоў Я., *Выбраныя творы*. У 2 т., Мінск 1997, т. 2].

Сіпакоў А., *Тыâ, što iduc'*, Мінск 1993 [Сіпакоў Я., *Тыя, што ідуць*, Мінск 1993].

Тюпа В.И., *Modusy hudožestvennosti (konspekt cikla lekciij)*, [v:] Diskurs, Novosibirsk 1998, № 5/6 [Тюпа В.И., *Модусы художественности (конспект цикла лекций)*, [v:] *Дискурс*, Новосибирск 1998, № 5/6].

#### Р Э З Ю М Э

#### ПРАБЛЕМА АДЧУЖЭННЯ Ў АПОВЕСЦІ ЯНКІ СІПАКОВА “КУЛАК”

У артыкуле разглядаецца актуальная для сучаснага свету праблема адчужэння чалавека, страта прыватнага “я”, сваёй уласнай ідэнтычнасці. Асабліва востра яна паўстае ў пераломныя гістарычныя перыяды, калі парушаны звыклыя сацыяльныя і псіхалагічныя сувязі асобы. Янка Сіпакоў у аповесці “Кулак” (1989) даследуе тыповы лёс беларуса ў гады сталінскай калектывізацыі, пры якой палкам ігнаравалася каштоўнасць чалавечага жыцця, інтарэсы асобы, калі чалавек быў адасоблены ад сваёй зямлі і сваёй дзейнасці, ад звыклых яму ўмоў існавання. Галоўны герой мудра, па-філасофску глыбока разважае аб выніках трагічнай адчужанасці чалавека ад родных каранёў, аб духоўным убстве сквапных на чужое, зайздросных людзей. Выразная апазіцыя “сацыяльнае – асобаснае”, дзе сацыяльнае бярэ верх над асобасным, падаўляе яго, непазбежна вядзе да адчужэння. Тэндэнцыя, на думку Я. Сіпакова, небяспеч-

<sup>3</sup> В.И. Тюпа, *Модусы художественности (конспект цикла лекций)*, [v:] *Дискурс*, Новосибирск 1998, № 5/6, с. 168–169.

ная і для XXI стагоддзя, бо можа справакаваць маштабны антрапалагічны крызіс.

**Ключавыя словы:** беларуская проза, калектывізацыя, адчужэнне асобы, экзистэнцыяльная адзінота, экзистэнцыяльныя аспекты зла.

#### STRESZCZENIE

#### WYOBOWANIE W OPOWIEŚCI JANKA SIPAKOVA „KULAK”

W artykule omówiono zjawisko wyobcowania, utraty tożsamości, które pojawia się w krytycznych okresach historii, kiedy naruszone zostają socjalne i psychologiczne więzi między ludźmi. W opowieści „Kulak” (1989) Janka Sipakov bada typowy los Białorusinów w czasach stalinowskiej kolektywizacji, kiedy całkowicie ignorowano wartość ludzkiego życia, kiedy pozbawiano ludzi ich ziemi i codziennych warunków bytowania. Zdaniem autora opowieści kolektywizacja uwolniła zło ludzkiej natury obecne w rodzinie, relacjach między przywódcami a chłopami, młodzieżą i starszą generacją, podejście do jednostki. Myśli głównego bohatera są głębokie i mądre. Doświadcza on tragicznego wyobcowania, oddzielenia od swoich korzeni, odzwierciedlonego w nędzy zawistnych i chciwych ludzi. Opozycja między społecznym i osobistym, gdzie społeczne bierze górę, nieuchronnie wiedzie do alienacji. Trend ten, zdaniem J. Sipakova, jest niebezpieczny dla XXI wieku i może wywołać kryzys antropologiczny.

**Słowa kluczowe:** proza białoruska, wyobcowanie jednostki, samotność egzystencjalna, egzystencjalne aspekty zła, kolektywizacja.

#### SUMMARY

#### THE PROBLEM OF ALIENATION IN THE STORY “KULAK”

BY YANKA SIPAKOV

The article discusses the question of alienation, the loss of personal identity that appears in critical periods of history when an individual's social and psychological ties are disturbed. In the story “Kulak” (1989) Yanka Sipakov explores a typical fate of Belarusian people in the years of Stalin's collectivization, when the value of human life and interests of an individual were completely ignored, when people were pulled away from their lands and from their usual living conditions. Collectivization, according to the author of the story, released the evil of human nature which is present in family, in relations of leaders to peasants, of young people to the older generation, in the deification of the world, in an approach to an individual in general. The main character's thoughts are wise and deep. He experiences the tragic alienation of man from his own roots, reflected by the misery of envious and greedy people. The opposition between social and personal, with the social that takes over, inevitably leads to alienation. The trend, according to Y. Sipakov, is very dangerous for the 21st century, as it can provoke an anthropological crisis.

**Key words:** Belarusian prose, alienation of personality, existential loneliness, existential aspects of evil, collectivization.

*Lada Alejnik*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.12

*Białoruski Uniwersytet Państwowy*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0002-4279-3067>

**Сацыяльная тэматыка  
ў сучаснай літаратуры для дзяцей і юнацтва:  
сусветныя тэндэнцыі і нацыяльнальная традыцыя**

Мастацкая літаратура, адрасаваная юным чытачам, прайшла ў сваім развіцці адмысловы шлях. Даволі доўга адбываўся спецыфічны адбор форм, прыёмаў, вобразаў, сюжэтаў, моўных сродкаў. Гэтая літаратура ад пачатку была заклікана пашыраць і дапаўняць уяўленні чытачоў пра навакольную рэчаіснасць, пра свет, але пры гэтым заўжды арыентавалася на сцвярдженне гуманістычных каштоўнасцей, на эстэтычнае і маральнае выхаванне падростаючага пакалення.

За некалькі апошніх дзесяцігоддзяў XX стагоддзя і да бягучых дзён сусветная літаратура для дзяцей і юнацтва істотна змянілася. Відавочна, што найноўшае прыгожае пісьменства імкнецца ўжо не толькі да традыцыйнага выканання асветніцкіх, выхаваўчых альбо забаўляльных функцый, але прэтэндуе на ролю ці то своеасаблівага сацыяльнага правадніка, ці то псіхалагічнага практыкума. Інакш кажучы, сучасная мастацкая літаратура спрабуе па-свойму загартваць чытача, падрыхтаваць да складаных і небяспечных жыццёвых сітуацый.

Высокія пазіцыі ў літаратурных рэйтынгах апошніх гадоў займаюць мастацкія творы, тэматыка якіх тычыцца гранічна балючых пытанняў сучаснасці. Сярод іх – анкалагічныя і псіхічныя захворванні, алкагалізм і наркаманія, булінг, гвалт, інцэст, педафілія, суіцыд, кулшпутьнг, тэрарызм і іншыя надзвычайныя з’явы рэчаіснасці.

Для юнага чытача, які яшчэ толькі ўваходзіць у складана структураваны сацыяльны свет і не мае ґрунтоўнага жыццёвага досведу, кніга

выступае адным з транслятараў сацыяльных мадэляў паводзінаў, яна абавязана выразна расстаўляць акцэнт “можна” – “нельга”, “вартасць” – “загана”, “дабро” – “зло” і г.д. Занепакоенасць наконт спецыфічнай амбівалентнасці дзіцячай літаратуры (г.зн., літаратуры, у якой азначныя маркеры, у тым ліку і выразная пазіцыя аўтара, прыцыпова адсутнічаюць, як гэта бывае ў літаратуры для вельмі сталага чытача, філосафа) усё часцей гучыць у працах сучасных вучоных. Так, напрыклад, В. В. Абраменкава адзначае: *У разуменні дзіцяці катэгорыі добра і зла павінны мець дакладныя абрысы і межы. (...) Пераварочванне патрабаванняў у сцвярджэнні добра або змешванне ўяўленняў пра міласэрнасць, спачуванне, якія ўяўляюць сабой сучасныя “сродкі выхавання” – нават новыя казкі (дзе зло творыцца традыцыйна “добрамі” персанажамі і наадварот) і цацкі (якія ўвасабляюць не вобраз ідэальнага жыцця, а выхадцаў з апраметнай), згубныя для станаўлення не толькі ўяўленняў пра добро і зло ў дзіцячай свядомасці, але і для асабістага і маральна-духоўнага развіцця дзіцяці<sup>1</sup>.*

Патрабуецца, аднак, вызначэнне сацыякультурнага патэнцыялу ўзораў найноўшай мастацкай прозы для дзяцей і юнацтва, кампетэнтная міждысцыплінарная экспертыза – літаратуразнаўчая, педагогічная, культуралагічная.

У спіс бестселераў літаратуры для падлеткаў сёння ўваходзяць кнігі амерыканскіх пісьменніц Лоры Касішке “Усё жыццё перад яе вачыма” (The Life Before Her Eyes, 2002), Лайанел Шрайвер “Кошт нелюбы” (We Need to Talk About Kevin, 2003), Джодзі Пікалт “Дзевятнаццаць хвілін” (Nineteen Minutes, 2007), Джэніфер Браун “Спіс нянавісці” (Hate List, 2009), канадскага пісьменніка Дугласа Коўпланда “Гэй, Настрадамус!” (Hey Nostradamus!, 2003), брытанскага пісьменніка Саймана Леліча “Разрыў” (Rupture / A Thousand Cuts, 2010). Нягледзячы на тое, што ўсе названыя творы прысвечаны масавым забойствам у школах, асэнсаванню іх прычын і наступстваў, асвятленню жыцця людзей, якія сутыкнуліся з трагічнымі падзеямі, яны вельмі розныя паводле стылю, апавядальнай манеры і кампазіцыйнай будовы. Некаторыя гісторыі заснаваны на рэальных фактах, у іншых – па-мастацку мадэлююцца гіпатэтычныя сітуацыі сацыяльнага калапсу. Аб’ядноўвае гэтыя кнігі адно: у кожнай з іх чытач гарантавана сутыкнецца з траўматычным досведам.

<sup>1</sup> В. Абраменкова, *Добро и зло в картине мира современного ребенка*, «Вестник ПСТГУ: Педагогика. Психология» 2007, № 2, с. 152.

Шырокую вядомасць набыла ў свеце кніга германскай пісьменніцы Беате Тарэзы Ханікі “Скажы, Чырвоная Шапачка” (Rotkäppchen muss weinen, 2009), перакладзеная на англійскую, французскую, італьянскую, іспанскую, дацкую, галандскую, польскую, венгерскую, турэцкую і іншыя мовы. Дэбютны раман маладой пісьменніцы, адрасаваны школьнікам, атрымаў некалькі прэстыжных літаратурных прэмій. У сюжэце твора разгортваецца гісторыя трынаццацігадовай дзяўчынкі, якую з маўклівай згоды ўсёй сям’і – бабулі, маці, бацькі, старэйшых брата і сястры – гвалціць уласны дзядуля. Кніга складаецца з асобных эпизодаў і фактаў, мае няпэўны фінал і пакідае з адчуваннем роспачы і безвыходнасці.

Выключнай ліберальнасцю вызначаецца сучасная скандынаўская літаратура для юных чытачоў, якая маніфестуе абсалютную свабоду – дзяцей нельга бараніць ад жыцця, для іх не павінна быць закрытых тэм. Некаторыя пісьменнікі звяртаюцца да табуяваных праблем ускосна, апасродкавана, іншыя – мэтаскіравана выкрываюць заганныя сацыяльныя з’явы. Тэмы псіхічных адхіленняў, узроставых комплексаў і страху, вострых сямейных і школьных канфліктаў, экстрэмальных асабістых сітуацый зрабіліся мейнстрымам у скандынаўскай падлеткавай прозе.

Папулярнасцю ў чытацкай аўдыторыі карыстаецца кніга шведскай пісьменніцы Кані Мёлер “Віншую, жадаю шчасця!” (Grattis, ha ett bra liv, 2002). Галоўная гераіня твора – пятнаццацігадовая дзяўчынка Элі, старэйшая сястра якой зрабіла спробу суіцыду і знаходзіцца ў псіхіятрычнай лякарні. Маці дзяўчынкі падазрае бацьку ў здрадзе, пакутуе на дэпрэсію. Сям’я развальваецца, дзяўчынка адчайна шукае выйсця з крытычнай сітуацыі.

Не менш запатрабавана ў чытачоў кніга шведскай пісьменніцы Анікі Тор “Праўда ці наступствы” (Truth or Consequences, 2011), дзе разгортваецца гісторыя дванаццацігадовай дзяўчынкі Норы, адлюстраваны дзіцячы эгаізм, які штурхае гераіню да подласці, здрады і злачынства. Па сваёй сутнасці гэта кніга пра падлеткавую жорсткасць, школьнае цкаванне і псіхалагічны прэсінг.

Сярод скандынаўскіх літаратур асабліва вылучаецца творчасць нарвежскіх пісьменнікаў, асобныя мастацкія ўзоры якіх набылі вядомасць у свеце яшчэ ў другой палове ХХ ст. Так, напрыклад, чытацкія дыскусіі вакол кнігі Турмуда Хаўгена “Начныя птушкі” (Nattfugler, 1977), адзначанай шматлікімі літаратурнымі прэміямі Нарвегіі і Германіі, і перакладзенай больш, чым на дваццаць моў, не сціхаюць ужо некалькі дзесяцігодзяў. Аднак рускамоўны пераклад раман атрымаў

толькі ў 2007 г., таму на постсавецкай прасторы тэкст зрабіўся вядомым значна пазней. У сюжэце твора ўвасоблена надзвычай змрочная гісторыя васьмігадовага хлопчыка Юакіма, які жыве нібыта ў гэта – у крымінальным раёне горада, сярод разбэшчаных і паталагічна агрэсіўных аднагодкаў, у сацыяльна неўладкаванай сям’і, з псіхічна нездаровым бацькам і маральна спустошанай маці. Хлопчык апанаваны хваравітымі страхамі, на кожным кроку яму мроіцца небяспека – на прыступках цёмнага пад’езда палюхае жудасная пляма, на якую ні ў якім разе нельга наступаць, у шафе жывуць чорныя начныя птушкі, таму шафу трэба абавязкова замыкаць. Дэпрэсіўны сюжэт твора і ўвесь яго злавесны антураж пакідаюць надзвычай гнятлівае ўражанне.

Дастатковую вядомасць у свеце мае раман Ларса Собі Крыстансана “Герман” (Herman, 1988) пра адзінаццацігадовага хлопчыка, які пакутуе на рэдкае захворванне, вынікам якога зрабілася аблысенне, і церпіць здэкі аднакласнікаў з-за сваёй знешнасці. Ні бацькі, ні настаўнікі не могуць дапамагчы дзіцяці справіцца з праблемамі, яму даводзіцца самастойна барацьба з сябе і прыстасоўвацца да абставінаў.

Драматычны ўнутраны канфлікт падлетка пакладзены ў аснову графічнага рамана нарвежскага пісьменніка Андэрсана Н. Квамэна “Старшая школа” (Ungdomsskolen, 2016). У кнізе-коміксе адлюстравана шырокае кола праблем падлетка, які ў складаны перыяд пераходнага ўзросту перажывае невыносны боль з-за гібелі сябра. Гэта кніга пра адзіноту, пра так званы школьны мобінг, пра чэрствасць і жорсткасць школьнага атачэння хлопчыка, пра тое, як дзіцяці даводзіцца заўчасна пасталець і навучыцца самастойна прымаць рашэнні.

Галоўны герой “Балады пра зламаны нос” (Sangen om en brukket nese, 2012) Арне Свінгена – трынаццацігадовы хлопчык Барт, маці якога пакутуе на алкагалізм, збыткоўную вагу і дыябет. Сын і маці жывуць у “сацыяльнай кватэры”, дакладней – у цесным і брудным пакойчыку. Аповед уяўляе сабой унутраны маналог хлопчыка, які шкадуе маці, хоча адшукаць бацьку, марыць зрабіцца “крутым хлопцам”, але не бачыць выйсця з той беспрасветнай сітуацыі, у якой апынуўся. Нямала бянтэжыць, апроч усяго, што сярод персанажаў твора фігуруе гераінавы наркаман, які зусім не з’яўляецца адмоўным героем.

У пераважнай большасці тэкстаў, натуральна, дамінуе драматычны пафас, іх сюжэты прасякнуты матывамі адзіноты, душэўнага болю, напоўнены песімізмам і адчаем. Аднак да гэтага тэматычнага шэрагу належаць творы і кардынальна іншага гучання – дастаткова вясёлыя,

з мноствам жартаў і гумарыстычных эпізодаў. Напрыклад, дванаццацігадовая дзяўчынка Сімона – герайна аповесці Ульфа Старка “Дзівакі і зануды” (*Dårfinnar & dōnickar*, 2002), маці якой займаецца выключна ўладкаваннем асабістага жыцця і не звяртае на дзіця ніякай увагі, спрабуе аптымістычна ўспрымаць рэчаіснасць, нягледзячы ні на ўнутраны дыскамфорт, ні на канфліктныя адносіны з аднакласнікамі. Своеасаблівым пратэстам дзяўчынкі з’яўляюцца яе дзёрзкія паводзіны ў школе, дзе Сімона выдае сябе за хлопчыка, бясконца хуліганіць і трапляе ў кур’ёзныя сітуацыі.

Мажорным пафасам і апавядальнай бадзёрасцю вылучаецца гэтаксама аповесць Эндрэ Люнд Эрыксана “Асцярожна, Пітбуль-Тэр’е!” (*Pitbull-Terje går amok*, 2002). Сямікласнік Джым, галоўны герой твора, даволі пазітыўна глядзіць на свет. Свайго бацьку-алкаголіка і псіхічна хворую маці, якая пакутуе на параною, дэпрэсію і панічныя атакі, хлопчык успрымае не толькі натуральна, але нават з пэўнай доляй гумару. Героі твора выглядаюць па-свойму пацешнымі, а істэрычныя рэакцыі маці – камічнымі.

Пэралік літаратурных узораў, у сюжэтах якіх юныя героі жывуць з псіхічна нездаровымі або сацыяльна неўладкаванымі бацькамі, спрабуюць самастойна прыстасавацца да абставінаў і вырашыць свае складаныя праблемы, можна доўжыць і далей. Хваля сацыяльнасці, якая заклінула сучасную дзіцячую літаратуру, насамрэч з’яўляецца беспрэцэдэнтнай. Вядома, мастацкая літаратура павінна адпавядаць часу, яго актуальным патрабаванням. Аднак сучасныя рынкавыя ўмовы, якія змушаюць мастакоў слова спаборнічаць у канкурэнтаздольнасці іх кніжнай прадукцыі, правакуюць менавіта на мэтаскіраваны пошук скандальных, эпатажных, камерцыйна паспяховых сюжэтаў. Многія пісьменнікі звярнуліся ў творчасці да тых жа метадаў і прыёмаў, паводле якіх працуюць СМІ – літаратурныя тэксты імкнуцца да сенсацыйнасці, агрэсіўнай падачы інфармацыі, максімальнай падзейнай дынамікі і эмацыйнай завостранасці. Натуральна, аўтары твораў дэкларуюць выключна станоўчыя функцыі вострасацыяльнай літаратуры – садзеянне ў падлеткавай эмацыянальнасці, эфектыўнай сацыялізацыі, сацыяльнай адаптацыі і інш. Гэтыя творы, несумненна, уражваюць, але яны не столькі асэнсоўваюць праблемы, колькі фіксуюць іх, і не столькі аналізуюць рэальныя сітуацыі, колькі канстатуюць факты. Калі бясконца дэманстраваць дзецям адно непрывабныя праявы жыцця, гэта наўрад ці паспрыяе гарманічнаму развіццю падростаючага пакалення, хутчэй дэфармуе ўяўленні пра свет і людзей. Міжволі згадваецца славуты афарызм Ф. Ніцшэ, які папярэджваў, што калі змагаешся

з пачварамі, варта асцерагацца, каб самому пры гэтым не зрабіцца пачварай, бо калі ты доўга глядзіш у бездань, то бездань таксама глядзіць у цябе.

У беларускай прозе для падлеткаў вострыя сацыяльныя праблемы пачалі закранацца толькі напрыканцы XX – у пачатку XXI стагоддзяў. Вядома, айчынная дзіцячая літаратура, якая развівалася ў агульным рэчышчы савецкай літаратуры, доўгі час знаходзілася ва ўмовах жорсткага ідэалагічнага ўціску і цензурнага кантролю, пэўныя тэмы *a priori* не маглі зрабіцца прадметам мастацкага асэнсавання. Аднак відавочна, што і зараз у пераважнай большасці твораў беларускіх пісьменнікаў сацыяльная праблематыка выяўляецца апасродкавана і далікатна. Як правіла, ключавымі падзеямі ў сюжэтах выступаюць прыгодніцкія калізіі, авантурныя або дэтэктыўныя здарэнні, рамантычныя адносіны герояў. Але самае галоўнае, што адрознівае айчынную мастацкую творчасць, адрасаваную падлеткам, ад большасці ўзораў сусветнай літаратуры, гэта выразная маркіраванасць паняццяў “добра” і “зла”, імкненне да захавання традыцыі, якая сфарміравалася на працягу гісторыі народа. Прыкладам могуць паслужыць аповесці Анатоля Казлова “Дзеці ночы”, Андрэя Федарэнкі “Афганская шкатулка”, Людмілы Рублеўскай “Сэрца мармуровага анёла” і “Пярсцёнак апошняга імператара”, Валерыя Гапеева “Ведзьміна тоня” і “Трафік для паэта”, Алеся Наварыча “Памалюся Перуну, пакланюся Вялесу”, шматлікія іншыя. Пры гэтым відавочна, што сучасныя беларускія пісьменнікі няспынна шукаюць новыя формы дыялогу з чытачом, імкнуча да тэматычнай і жанравай разнастайнасці, да арыгінальных кампазіцыйных рашэнняў.

Прэцэдэнтным творам з’яўляецца аповесць Алеся Бадака “Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца”, якая вызначаецца не толькі актуальнасцю праблематыкі, але і неардынарнасцю сюжэтабудовы, філасафічнасцю, паглыбленым псіхалагізмам. Важна, што мастацкі тэкст захоплівае фактычна з першых старонак – інтрыгуе, выклікае прадчуванне драмы, змушае да спецыфічнай пільнасці. Для сённяшняга падлетка, распешчанага відовішчнай галівудскай кінапрадукцыяй ды камп’ютарнымі гульнямі, гэта ўжо амаль неабходныя ўмовы. І не менш важна, што аповесць разлічана на чытача кампетэнтнага – здольнага рэканструяваць задуму пісьменніка, інтэрпрэтаваць сэнсы, нявыказаныя аўтарам наўпрост, абаліраючыся пры гэтым не толькі на змест, але і на фармальныя элементы тэкста.

Асноўным сюжэтным падзеям папярэднічае своеасаблівае эсэ, якое выконвае ролю пралогу – разважанне вядзецца ад першай асобы, аўтар



апелное да рэальных фактаў сваёй біяграфіі, неаднаразова згадвае ў тэкспе асабістыя стасункі з вядомымі ў краіне дзеячамі культуры. Гэтыя выяўленчыя прыёмы надаюць далейшай гісторыі верагоднасці, асаблівай праўдзівасці. Абставіны, пра якія ідзе гаворка ва ўступным эсе, тычацца прыватнага захаллення аўтара – збірання шарыкавых аўтаручак.

Я пісьменнік, і даўно зразумеў, што кожнаму твору патрэбна свая, асобная, скажам так, прылада працы. Часам даводзіцца перабраць добры тузін аўтаручак, каб нарэшце знайсці патрэбную, якую пры пісьме зусім не адчуваеш, быццам яна – частка тваёй рукі. Я пішу марудна, шмат крэслію, але пасля таго, як тэкст з’яўляецца ў друку, больш ужо не ўношу ў яго ніводнай праўкі. А каб усё ж не з’яўлялася спакусы нешта ў ім паправіць, я праводжу – як правіла, гэта адбываецца на лецішчы – творчае ахвярапрынашэнне: спальваю аўтаручку на спецыяльна разведзеным для гэтай мэты вогнішчы. Таму мая калекцыя ўвесь час абнаўляецца...<sup>2</sup>

З улікам таго, што ў творы разгортваецца гісторыя юнацкага каханьня, такое “лірычнае адступленне” на першы погляд можа падацца дзіўным або недарэчным. Арыгінальнасць і мэтазгоднасць аўтарскай задумы чытач зразумее пазней, калі супаставіць асноўныя сюжэтныя падзеі з зачынам твора. Гэта якраз з’яўляецца адной з задач чытача – усталяваць сувязі паміж часткамі тэкста, далучыцца да рэфлексіі пісьменніка, інтэграваць інфармацыю ў кантэксте ўласных ведаў, досведу. Патэнцыял мастацкай літаратуры як фактара сацыялізацыі ўтрымліваецца, апроч усяго, у інтэлектуальнай і эмацыянальнай сутворчасці з пісьменнікам, у глыбокім і ўдумлівым асэнсаванні логікі аўтара і логікі яго герояў.

Такім чынам, як даводзіць аўтар-апавядальнік, для кожнага новага твора ён старанна вышуквае спецыяльную аўтаручку. І толькі для той гісторыі, якая разгортваецца ў аповесці “Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца”, на працягу дваццаці год нічога не мог падабраць.

Мне не заставалася больш нічога, як адкласці пісанне, выдатна разумеючы, што можа прайсці нямала часу, перш чым я зноў вярнуся да гэтай гісторыі. А можа, і не вярнуся да яе ніколі. (...) І калі амаль праз паўгода мой сябра пісьменнік Барыс Пятровіч, вярнуўшыся з Польшчы, са словамі: “Ён ідэальны для еўрапейскага пісьменніка, бо аб’ём чарніла ў ім вызначае самы прымальны для еўрапейскага чытача памер рамана”, падарыў мне стрыжань, які – нарэшце – падышоў да маёй аўтаручкі, я

<sup>2</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца*, Мінск 2008, с. 4–5.

падумаў, што гэта здарылася, відаць, надта позна. І ўсё ж цяпер, у гэтыя хвіліны, (...) я сяджу за сваім рабочым сталом і пішу радкі, якія вы зараз чытаеце...<sup>3</sup>

Наступныя сюжэтныя падзеі дазваляюць асэнсаваць метафарычнасць уступнага эсэ, зразумець, што гаворка – зусім не пра пошук аўтаручкі. Несумненна, аўтар вобразна вытлумачвае сваю ўнутраную негатоўнасць да асэнсавання падзей далёкага мінулага, інтуітыўнае адчуванне трывогі, нежаданне вярэдзіць душу прыкрымі ўспамінамі. Письменнік апелюе да асацыятыўнага мыслення чытача, нязмушана далучае да свайго эмацыянальнага свету.

Зачынам гісторыі робіцца звычайная сустрэча былых аднакласнікаў – дарослых людзей, якія сабраліся, каб адзначыць дваццацігоддзе свайго школьнага выпуску. Адзін з іх сам стаў настаўнікам, і ў яго класе якраз здарыўся надзвычайны выпадак, у якім педагогу цяжка разабрацца самастойна. Ён звяртаецца з просьбай аб дапамозе да колішняга прыяцеля – да пісьменніка.

...Замест таго, каб гэтым займалася калі не міліцыя, то якая-небудзь камісія па справах непаўналетніх, павінен буду займацца я. Смешна, хоць і прыемна, што недзе яшчэ разлічваюць на тое, што пісьменніцкае слова можа мець нейкую вагу і нешта вырашаць. (...)

– Тут адзін васьмікласнік хацеў настаўніцу з дапамогай Інтэрнета шантажыраваць, – сказаў мой былы аднакласнік па тэлефоне, запрашаючы мяне прыехаць выступіць у школе.

– Ого, – засмяўся я, – шантаж з выкарыстаннем найноўшых тэхналогій! Відаць, здольны хлопчык. Можна, ён, калі вырасце, стане знакамітым праграмістам?!

– Усё не так проста. Настаўніца напісала заяву на звальненне<sup>4</sup>.

Эпізод, з якога пачынае рэканструявацца былое, з'яўляецца першым крокам да разумення канфлікта дваццацігадовай даўніны і адыгрывае ў сюжэтабудове даволі істотную ролю – гэты інцыдэнт насцярожвае, абвастрае цікаўнасць і матывуе да чытання.

Прыехаўшы ў гарадскі пасёлак да сябра дзяцінства, каб *папярэдне абгаварыць з ім нюансы выступлення*, пісьменнік сустракае на аўтобусным прыпынку сваю школьную настаўніцу – тую, у якую калісьці быў па-дзіцячы наіўна і шчыра закаханы. Аднак дыялог, які адбываецца паміж імі, не толькі моцна ўражвае, але і робіцца адпраўным

<sup>3</sup> Тамсама, с. 6.

<sup>4</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік...*, с. 12–13.

пунктам пабудовы сюжэта. Танечка, як некалі называлі маладую настаўніцу школьнікі, зусім не выявіла прыязнасці да былога вучня.

– Добры дзень, – сказаў я... (...) – Вы мяне пазналі?

– Пазнала, – сказала яна дастаткова суха, каб зразумець, што нават праз дваццаць гадоў не хоча рабіць выгляд, быццам ёй прыемна мяне бачыць.

– Відаць, вы на мяне тады моцна пакрыўдзіліся, і не можаце дараваць па сённяшні дзень...

– Я вас тады ўзненавідзела.

Здавалася, цэлых дваццаць гадоў яна чакала моманту, каб кінуць мне ў твар усяго чатыры словы. Але я крыху памыліўся, гэтага ёй было мала. Яна адвяла позірк і дадала:

– І думаю, з таго часу мала што змянілася ў маіх адносінах да вас<sup>5</sup>.

Пытанні, якія будуць хваляваць на працягу сюжэта, вынікаюць менавіта з гэтага дыялогу. “Нянавіць” – надзвычай моцнае слова, асабліва калі яно выкарыстоўваецца ў дачыненні да падлетка, па сутнасці – да дзіцяці. За што настаўніца магла **ўзненавідзець** вучня-васьмікласніка? Якая правіна колішняга школьніка можа быць падставай для шматгадовай нянавіці? Чаму аўтар-апавядальнік так доўга не мог падступіцца да мастацкага асэнсавання даўняй гісторыі? Пошук адказаў на гэтыя пытанні робіцца магутным стымулам для зацікаўленага і ўважлівага чытання.

Галоўны герой твора паўстае ў дзвюх іпастасях. Найперш, як адзначалася, аўтар выступае ад уласнага імя, згадвае імёны рэальных вядомых людзей, датуе факты дакладнымі часавымі і геаграфічнымі каардынатамі, чым выразна падкрэслівае аўтабіяграфізм апаведу. Але калі пачынае выбудоўвацца рэтраспекцыя падзей юнацтва, на авансцэну выходзіць іншы персанаж – Сяргей Васілевіч – пра якога гаворка вядзецца ўжо ў трэцяй асобе. Гэты прыём дазваляе пісьменніку дасягнуць большай аб’ектыўнасці ў паказе мінулага, дае магчымасць паглядзець на гісторыю быццам бы вачыма старонняга чалавека, не ангажаванага ў канфлікт. Апаведна, і чытач атрымлівае некаторую незалежнасць ад меркавання апавядальніка, можа ацэньваць сітуацыю самастойна, непрадузята, грунтоуючыся на канкрэтных фактах.

Знаёмства васьмікласніка Сяргея Васілевіча з новай настаўніцай біялогіі пачынаецца з вельмі прыкрага і недарэчнага выпадку. Хлопчыку падабаецца аднакласніца, і каб зрабіць ёй прыемны сюрпрыз,

<sup>5</sup> Тамсама, с. 7–8.

юны рамантык цішком прабіраецца ў школьны гардэроб ды падкладае ў кішэню курткі дзяўчынке жменю цукерак. За гэтым заняткам яго заспела тэхнічка, якая вырашыла, што падлетак *лазіць па чужых кішэнях*. Калі тэхнічка прыводзіць вучня ў кабінет дырэктара школы, то яго сорам павялічваецца ў шмат разоў, бо сведкаю ганьбы робіцца неверагоднай прыгажосці дзяўчына. Сяргей яшчэ не ведае, хто яна, што робіць у кабінце дырэктара школы, адно заварожана разглядае. *...Глядзеў на яе, глядзеў, і разам з тым не бачыў, таму што хацеў ахапіць позіркам яе ўсю – ад залацістых валасоў, што ледзь краналіся плячэй, да ног, вышэй каленяў ставаных пад белай спаднічкай. У кабінце стаяў водар яе духоў, якога ў іх школе раней ніколі не было, іначай ён бы яго абавязкова запомніў. (...) Яму трэба было нешта гаварыць, апраўдвацца, але нешта нябачны схапіў яго за горла так моцна, што стала цяжка дыхаць*<sup>6</sup>.

На наступным уроку дырэктар школы прадставіла вучням новую настаўніцу біялогіі – тую чароўную дзяўчыну, якая нядаўна так моцна ўразіла васьмікласніка.

Чытач, якому аб'ектыўна вядомы ўсе абставіны несправядлівай сітуацыі, няўхільна далучаецца да перажыванняў героя, пачынае яму шчыра спачуваць. Сапраўды, становішча, у якім апынаецца Сяргей Васілевіч, зусім незаздроснае – падлетак памылкова абвінавачаны, публічна прыніжаны, яму прыкра, што патлумачыць сапраўдную сутнасць справы няма магчымасці: няёмка прызнацца ў тым, што хацеў зрабіць прыемны сюрпрыз дзяўчынцы-аднакласніцы. Пачуцці і паводзіны хлопчыка аўтар выяўляе надзвычай дакладна, псіхалагічна дасканалы. Дыяпазон перажыванняў юнага героя шырокі і складаны: васьмікласнік з першага погляду закахаўся ў маладзенькую настаўніцу, ён трыміць ад нязвыклага пачуцця, якое не дае спакою, вярэдзіць душу; хлопчыка даймае сорам, яму вельмі хочацца рэабілітавацца ў вачах новай настаўніцы – прымусіць яе зразумець, што ён не злодзей, што ён не такі, як яна магла падумаць.

На кожны яе ўрок ён прыходзіў старанна падрыхтаваным, але за месяц яна ні разу яго не выклікала. І калі ў адным з кастрычніцкіх нумароў газеты “Піянер Беларусі” надрукавалі цэлую падборку яго вершаў, ён ухаліўся за іх як за выратавальную саломінку. Ледзь толькі пачаўся ўрок біялогіі, ён разгарнуў газету, усяляк стараючыся прыцягнуць да сябе Танеччыну ўвагу. Нарэшце яна зрабіла яму заўвагу, але праз хвіліну ён зноў стаў шамаець старонкамі, чакаючы, што на гэты раз Танечка загадае

<sup>6</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік...*, с. 16.

пакласці газету на яе стол. І ён зробіць гэта з таемнай радасцю, і пакладзе газету так, каб Танечка, кінуўшы на яе свой позірк, адразу ўбачыла яго прозвішча<sup>7</sup>.

Мастацкі твор дэманструе разнастайныя ўзоры паводзінаў герояў, выяўляе матывацыю ўчынкаў, дазваляе чытачу асэнсаваць іх правамернасць або памылковасць. Засваенне гэтай інфармацыі, несумненна, адыгрывае важную ролю ў сацыялізацыі чытача – змушае ацэньваць учынкi літаратурных персанажаў, прымаць або адхіляць пэўныя варыянты дзеянняў, займаць асабістую пазіцыю ў дачыненні да герояў.

Зусім натуральна, што спачатку хлопчык імкнецца заслужыць прыхільнасць новай настаўніцы сваёй стараннасцю і добрасумленнай вучобай. Паводзіны васьмікласніка абсалютна лагічныя – гэта паводзіны сацыялізаванага падлетка, які выдатна засвоіў правілы і нормы ўзаемаадносін у вучня і педагога. Герой перакананы, што яго руплівасць будзе заўважана настаўніцай, выкліча яе ўвагу, сімпатыю. Тым больш, калі яна ўбачыць надрукаваныя ў газеце вершы – гэта ж сведчанне яго творчых здольнасцей, пэўнай паспяховасці. Выкладчыца павінна будзе зразумець, што недаацэньвала свайго вучня, і абавязкова зменіць да яго сваё стаўленне. Аднак наступны эпізод аповесці не толькі абвастрае драматызм гісторыі, але і робіць своеасаблівы акцэнт на адной з важнейшых праблем сюжэта.

Дваццацідвухгадовая настаўніца, учарашняя студэнтка, толькі пачынае сваю працоўную дзейнасць. Яна не валодае дастатковымі педагогічнымі навыкамі, не мае нават элементарнага жыццёвага досведу. Дзяўчына яшчэ не набыла прафесійнай сацыялізацыі, яна адно прымярае новую для сябе сацыяльную ролю, імкнецца сцвердзіцца ў асяродку вучняў – падкрэслена захоўвае дыстанцыю, трымаецца строга і холадна, педантычна выкладае матэрыял урока, імкнецца да ўсталявання жорсткай дысцыпліны. Настаўніца зусім не настолькі ўпэўненая ў сабе, як спрабуе гэта дэманстраваць. Між іншым, адзін з вядучых англійскіх вучоных у галіне псіхалогіі і педагогікі Р. Бернс падкрэсліваў: *Чым менш настаўнік упэўнены ў сабе, тым больш ён схільны да стэрэатыпага, фармальнага мыслення і, адпаведна, да дагматычнага стылю выкладання, заснаванаму (...) на імкненні не дапусціць узнікнення дыскусій, нестандартных праблем і альтэрнатыв у працэсе навучання*<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 18.

<sup>8</sup> Р. Бернс, *Развитие Я-концепции и воспитание*, Москва 1986, с. 163.

Несумненна, спрактыкаваны педагог зразумеў бы пачуцці падлетка і паспрабаваў бы паставіцца да яго з разуменнем, з увагай. Але нявопытная выкладчыца біялогіі рэагуе імпульсіўна і рэзка – яна, *быццам баючыся перадумаць, хутка накіравалася да яго, выхапіла з рук газету і са злосцю парвала яе на шматкі...*<sup>9</sup>.

Гэты эпізод пісьменнік ніяк не каментуе – не тлумачыць, якія пачуцці выклікала ў хлопчыка агрэсія настаўніцы, як адрэагавалі на сітуацыю аднакласнікі. Аўтар толькі канстататуе факт. І гэта якраз той выпадак, калі ніякія тлумачынні насамрэч не патрэбны – менавіта іх адсутнасць пакідае чытачу прастору для асабістых высноў, дазваляе найбольш даткліва адчуць драму падлетка. Гэта не тая сітуацыя, дзе пісьменнік абавязаны пэўна вызначыць, хто з герояў вінаваты. Мастацкая калізія выбудавана вельмі рэалістычна, праўдзіва. Зразумела, што вучань не зробіў нічога крамольнага і не мог прадбачыць рэзкіх дзеянняў настаўніцы.

Павольнае разгортванне канфлікта дапамагае чытачу ўбачыць вообраз героя ў развіцці, асэнсаваць яго паўнаўартасна – зразумець лад мыслення хлопчыка, якасці характару, эмацыйны свет. Аўтар прасочвае, як паступова падлетак змяняецца – усё больш распяляецца, пачынае паводзіць сябе напорыста, амаль адчайна. Яго нервовы стан выразна выяўлены ў эпізодзе, калі Сяргей выпадкова знаходзіць у тэлефонным даведніку нумар хатняга тэлефона настаўніцы.

Ён зняў трубку і адчуў, як хваляванне паступова пагружае яго ў бязважкасць. (...) Пасля чатырох ці пяці доўгіх гудкоў на тым канцы пачулася кароткае:

– Алё!

За нейкае імгненне ён паспеў падумаць, што дома ў яе зусім не такі голас, як на ўроку, і ў яго было адчуванне, што гэтым голасам яна не гаварыла ў трубку, а шаптала яму на вушка.

Сам не разумеючы, што з ім адбываецца, ён спытаў, крыху разгублена, панізіўшы голас:

– Гэта Таня?

– Таня, – пасля кароткай паўзы сказала яна. – А з кім я гавару?

– Таня, я хачу з табой пазнаёміцца! Таму што я больш не магу без цябе, не магу кожны дзень бачыць цябе на вуліцы, не знаходзячы прычыны, каб падыйсці і загаварыць з табой! Мне адзінока без цябе!

Ён гаварыў і баяўся спыніцца, баяўся, што яна чакае паўзы, каб грозна (здэкліва, раздражнёна – як заўгодна!) сказаць: “Васілевіч, заўтра мы разам пойдзем да дырэктара, і там ты паўторыш тое, што толькі што сказаў мне”.

<sup>9</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік...*, с. 18.

– Можаш гаварыць мне што хочаш, толькі не кладзі трубку. Я і так не рашаўся пазваніць табе цэлы месяц.

Ён не ведаў, што яшчэ гаварыць ёй, і з жахам чакаў яе грознага прысуду.

Але яна засмяялася і сказала:

– Малады чалавек, я, між іншым, замужам<sup>10</sup>.

Гэта размова даводзіць героя да стану вострай экзальтаванасці, якая амаль гранічыць з істэрычнасцю. Падлетак перажывае цэлы шквал кардынальна супрацьлеглых эмоцый: з аднаго боку ён панічна баіцца, што Танечка пазнае яго голас, даведаецца пра яго пачуцці, з другога – яму хочацца, каб менавіта так і здарылася, каб нарэшце яна зразумела, як моцна ён яе кахае. Але імпульсіўнае тэлефанаванне нічога не змяняе – настаўніца трымаецца з ім па-ранейшаму холадна, адстаронена, нават з доляй пагардлівасці. Хлопчык апынаецца фактычна на мяжы нервовага зрыву.

На подступах да кульмінацыі пісьменнік робіць яшчэ адно лірычнае адступленне. Калі ва ўступным эсэ гаворка ішла пра пошук шарыкавай аўтаручкі для напісання аповесці, то гэтым разам аўтар дзеліцца ўражаннямі, як змяніліся яго адчуванні ад бацькоўскай хаты, у якой не быў шмат гадоў. Аднак рэфлексія аўтара ізноў асацыятыўна звязваецца з асэнсаваннем мінулага, яго развагі нязмушана даводзяць, што на адлегласці ў часе чалавек заўжды па-іншаму ацэньвае і сябе ранейшага, і навакольны свет, і з’явы жыцця. *Прыходзячы ў бацькоўскую хату, у якой доўга не быў, пачынаеш разумець, што яна мае ўласцівасць адвыкаць ад цябе. Калі ты вярнуўся, а дома нікога няма, то, адмыкаючы дзверы, пераходзячы з пакоя ў пакой, адчуваеш ва ўсім затоеную насярожанасць, з якою сустракаюць чужынца, яна сыходзіць ад сцен, ад кожнай рэчы, нават калі тая некалі была куплена ці змайстравана табой*<sup>11</sup>.

Як у хату, у якой доўга не быў, апавядальнік “уваходзіць у сваё мінулае”. Здавалася б, нічога не змянілася – ён да драбніц памятае свае ўчынкі, перажыванні, боль і роспач, але з вышыні ўзросту бачыць усё зусім па-іншаму. Пісьменнік далікатна даводзіць, што праз гады не пазнае сябе ранейшага, не разумее да канца, чым так зачаравала яго тады маладзенькая настаўніца. У сталым узросце ён нават змушаны шукаць пэўныя апраўданні сваёй дзіцячай апантанасці.

<sup>10</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік...*, с. 23.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 18.

Неўзабаве пасля таго, як школу пабудавалі (вялікую, у тры паверхі), побач з ёй вырас шматкватэрны дом для настаўнікаў. Не забыліся і пра хлёўчкі ды месца для агародчыкаў. Праходзячы міма, мы, школьнікі, часта бачылі сваіх настаўнікаў у рабочым адзенні, то з вядром у руках, калі ішлі карміць сваю жыўнасць, то з матыкай ці лапатай, калі корпаліся на сваім агародчыку. Не думаю, што толькі ў маёй свядомасці гэтая карціна разбурала вобраз настаўніка, у якім было больш узвышанага, чым зямнога. Хто ведае, можа і маё каханне да Танечкі не было б на мяжы вар'яцтва, калі б я часта бачыў яе не толькі ў школе – у прыгожым, модным адзенні, але і каля гэтага настаўніцкага дома – у гумовых ботах, старой спадніцы, у хустцы, завязанай вузлом на патыліцы. Але Танечка была не такая, як астатнія мае настаўнікі: жыла ў горадзе, адкуль да школы трэба было дабірацца на прыгарадным аўтобусе, а пасля з кіламетр ісці пешшу, якраз паўз нашу вёску, і не мела сваёй гаспадаркі<sup>12</sup>.

Дарослы чалавек здольны ўжо дастаткова аб'ектыўна ацэньваць свае колішнія пачуцці, дзеянні, цвяроза аналізаваць і рацыянальна вытлумачваць іх прычынна-выніковыя сувязі. Драматычная гісторыя закаханага васьмікласніка па-мастацку пераканаўча засперагае чытача ад неправамерных і спантаных учынкаў, ад збытکوўных эмоцый. Гэта надзвычай актуальна для той аўдыторыі, якой адрасавана аповесць. Зусім невыпадкова ў сучасных навуковых даследаваннях, прысвечаных псіхалогіі падлеткаў, тэма першага кахання часта з'яўляецца ключавай. Вучоныя сцвярджаюць, што першае каханне – вельмі небяспечны перыяд у жыцці юнай асобы. Гэта стрэсавы стан, які амаль заўсёды суправаджаюць празмерна вострыя эмацыянальныя перажыванні. Падлеткі, як правіла, саромеюцца гаварыць з дарослымі пра свае інтымныя пачуцці, наадварот – найчасцей утойваюць іх, старанна хаваюць. Вядома, нельга цешыцца думкай, што літаратурны твор – панацэя, што азнаямленне з мастацкім сюжэтам гарантавана абароніць чытача ад складаных жыццёвых перыпетый. Аднак кніга здольна вобразна прадэманстраваць, якія механізмы кіруюць дзеяннямі асобы і як магчыма іх кантраляваць, стрымліваць. Нельга не пагадзіцца з думкай З. І. Балатуковай, якая падкрэслівае: *Паводле характару свайго ўздзеяння мастацкія творы набліжаюцца да ўздзеяння рэчаіснасці, а часам і перайзыходзяць яе. Таленавіты пісьменнік дае згустак уражанняў пра рэчаіснасць. Фарбы бываюць настолькі яркія, што робяцца адчувальнымі, бачнымі і выклікаюць такія моцныя эмоцыі, што чытачы або гучна смяюцца, або галосцяць над кнігай, адчуваюць*

<sup>12</sup> Тамсама, с. 25.



*гнеў або пагарду, гатоўнасць дзейнічаць. Станоўчыя вобразы робяцца прыкладам для пераймання, а адмоўныя засцерагаюць ад памылковых крокаў*<sup>13</sup>.

Кульмінацыя ў аповесці А. Бадака даволі адмысловая – яна складаецца з двух эпізодаў, паміж якімі, паводле мастацкай храналогіі, палягае дваццацігадовая адлегласць. Першы з іх – гэта чарговая выхадка Сяргея Васілевіча. Ігнараванне з боку настаўніцы змусіла васьмікласніка паводзіць сябе ўжо не проста навязліва, але нават нахабна. Калі аднойчы познім вечарам ён прагульваўся з кампаніяй аднагодкаў, заўважыў, як у цемры Танечка спяшаецца на аўтобусны прыпынак. Школьнікі вырашылі напалохаць яе – яны з лямантам выскачылі з зараснікаў на дарогу, аглушальна стрэлілі з самапала. Пасля гэтага выпадку настаўніца больш не вярнулася ў школу, звольнілася. Хуліганскі ўчынак вучняў застаўся беспакараным, ніхто не выказаў ім ніякіх прэтэнзій. Аднак з інтуітыўным пачуццём віны, падсвядомым разуменнем чагосьці непапраўнага і ганебнага, галоўны герой жыве ўсё жыццё. Менавіта гэта гнятлівае пачуццё трывожнай няпэўнасці перашкаджала яго спробам мастацкага асэнсавання гісторыі свайго першага кахання.

Другі эпізод – гэта размова апавядальніка (сталага чалавека, пісьменніка) з былой дырэктаркай школы. Ён вырашыў правесці яе перад “выхаваўчай сустрэчай” з вучнямі, калі прыехаў у родны пасёлак. Гаворка, натуральна, зайшла пра мінулае, пра Танечку.

– Тваё каханне да яе было вельмі агрэсіўным. Яна была зусім яшчэ маладая і не ведала, як гэтай агрэсіі супрацьстаяць. На жаль, гэтаму нельга навучыцца ва ўніверсітэце, таму што на кожны канкрэтны выпадак мусіць быць свой падручнік. А пасля, яна была ўжо ў тым становішчы, калі спакой для жанчыны не прывілея, а неабходнасць. Дарэчы, яна павяла сябе вельмі годна, калі пасля ўсяго, што з ёю здарылася, не ўчыніла ніякага скандалу, не паскардзілася ў райана, а проста перавялася ў іншую школу. (...)

– А што з ёй здарылася? – недаўменна спытаў я, адчуваючы, як словы пяском захрасаюць на языку.

– Хіба ты не ведаеш? Яна была на пятым месяцы, калі вечарам вы яе так напалохалі, што ад стрэсу яна ў выніку страціла дзіця<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> З. Балатукова, *Роль художественной литературы в воспитании молодого поколения*, «Молодой ученый» 2015, № 15, с. 661.

<sup>14</sup> А. Бадак, *Адзінокі васьмікласнік...*, с. 28.

Такім чынам, пра наступствы свайго дзіцячага жарту галоўны герой даведваецца праз дваццаць год. Менавіта тады, калі ён – сталы чалавек, здольны аб’ектыўна ўсвядоміць усю непאпраўнасць свайго ўчынку, увесь маштаб трагедыі. Здавалася б, тэма драматычнага першага кахання васьмікласніка вычарпана, пазл склаўся: галоўнаму герою сталі дарэшты вядомымі вынікі яго паводзінаў, прычына нянавісці колішняй настаўніцы набыла дакладныя абрысы. Па сутнасці на гэтым эпізодзе аповесць магла б быць завершана. Аднак, як ужо заўважалася, у літаратуры для дзяцей і юнацтва павінны быць вельмі выразна вызначаны этычныя аспекты, пісьменнік не мае маральнага права пакідаць у сюжэце магчымасць для розначытанняў. Калі б заключным эпізодам твора зрабілася размова апаведальніка з былой дырэктаркай школы, то нельга выключыць, што зацятая нянавісць настаўніцы да вучня магла б быць расцэнена чытачом, як зусім правамерная, справядлівая.

Фінал аповесці вырашаны аўтарам надзвычай годна, па-філасофску мудра. Перад сустрэчай са школьнікамі пісьменнік даведваецца, кім на самой справе з’яўляецца той вучань, які сфатаграфавань сваю настаўніцу “на мабільнік” і надумаўся *шантажаваць яе пры дапамозе Інтэрнету*:

...Хоць да пачатку выступлення была яшчэ амаль гадзіна, я адразу накіраваўся ў школу, зайшоў у настаўніцкую, дзе за сталом сядзеў мой аднакласнік Андрэй Несцяровіч, той самы, што арганізаваў тут сустрэчу са мной. (...) Андрэй сустрэў мяне пытаннем:

– Ну што, падумаў, як будзеш выхоўваць юнага папарацы? (...) Дарэчы, ты ведаеш, чый ён сын?

“О Божа, – падумаў я, – толькі гэтага мне не хапала. Хутчэй за ўсё, сын якога-небудзь мясцовага чыноўніка. Цяпер зразумела, чаму ім займаецца не міліцыя, а няшчасны пісьменнік”.

– Гэта сын Танечкі. Ну, памятаеш нашу біялагіцу ў восьмым класе? Яна папрацавала толькі год, а пасля звольнілася.

Кожнае яго слова ўва мне адзывалася рэхам, быццам у маёй душы ў гэтую хвіліну было зусім пуста<sup>15</sup>.

Такім чынам, кола падзей замкнулася. Як высветлілася, уласны сын Танечкі фактычна паўтарыў той учынак, за які яна палову жыцця ненавідзіць свайго вучня. Верагодна, ён гэтаксама, як некалі Сяргей Васілевіч, спрабаваў штосьці даказаць сваёй настаўніцы, намагаўся сцвердзіцца ў яе вачах. Перад чытачамі паўстае рытарычнае пытанне: ці ўзненавідзіць Танечка свайго сына, як колішняга вучня?

<sup>15</sup> Тамсама, с. 32.

Аўтар стварае дастаткова рэалістычную карціну рэчаіснасці, пераkanaўча адлюстроўвае вартасці і загану ў характарах персанажаў, непрадзята выяўляе сутнасць непаразуменняў у іх адносінах, падстаў для канфліктаў. Пісьменнік, безумоўна, не дае канкрэтных і адназначных адказаў на пытанні, якія вынікаюць з падзейных ланцужкоў сюжэта, ён апелюе да лагічнага мыслення чытачоў, стымулюе да рэфлексіі і, адпаведна, да абгрунтаваных высноў. Аналізуючы паводзіны герояў, чытач не толькі пранікае ў сутнасць іх праблем, але шмат даведваецца пра сябе, пра свае слабасці і недахопы, пра памылковасць або павярхоўнасць сваіх меркаванняў. Гэта значыць, што мастацкі тэкст па-свойму засперагае ад неправамерных дзеянняў, дазваляе пашыраць уяўленні пра сацыяльныя паводзіны, міжасабовыя стасункі і грамадскія адносіны. Інакш кажучы, аповесць А. Бадака працягвае традыцыю, заснаваную класікамі айчыннай літаратуры, належыць якраз да тых літаратурных узораў, якія здольны прадуктыўна садзейнічаць засваенню грамадскіх норм і каштоўнасцей, адыгрываць істотную ролю ў сацыялізацыі асобы.

#### L I T E R A T U R A

- Abramenkova V., *Dobro i zlo v kartine mira sovremennogo rebenka*, "Vestnik PST-GU: Pedagogika. Psihologiya" 2007, № 2 [Абраменкова В., *Добро и зло в картине мира современного ребенка*, "Вестник ПСТГУ: Педагогика. Психология" 2007, № 2].
- Badak A., *Adzinoki vas'miklasnik hochu raznauomicca*, Minsk 2008 [Бадак А., *Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца*, Мінск 2008].
- Balatukova Z., *Rol' hudozhestvennoj literatury v vospitanii molodogo pokoleniya*, "Molodoy uchenyj" 2015, № 15 [Балатукова З., *Роль художественной литературы в воспитании молодого поколения*, "Молодой ученый" 2015, № 15].
- Berns R., *Razvitie YA-koncepcii i vospitanie*, Moscow 1986 [Бернс Р., *Развитие Я-концепции и воспитание*, Москва 1986].

#### Р Э З Ю М Э

#### САЦЫЯЛЬНАЯ ТЭМАТЫКА Ў СУЧАСНАЙ ЛІТАРАТУРЫ ДЛЯ ДЗЯЦЕЙ І ЮНАЦТВА: СУСВЕТНЫЯ ТЭНДЭНЦЫІ І НАЦЫЯНАЛЬНАЯ ТРАДЫЦЫЯ

У артыкуле разглядаюцца мастацкія асаблівасці сучаснай літаратуры для дзяцей і юнацтва на вострыя сацыяльныя тэмы. Выяўляюцца агульныя тэндэнцыі сусветнай літаратуры, адрасаванай юным чытачам, і адметнасці ай-

чыннай літаратурнай традыцыі. Падставовым тэкстам з'яўляецца аповесць сучаснага беларускага пісьменніка Алеся Бадака “Адзінокі васьмікласнік хоча пазнаёміцца”. Вызначаецца патэнцыял мастацкага твора як фактара сацыялізацыі чытача.

**Ключавыя словы:** мастацкая літаратура, аповесць для дзяцей і юнацтва, персанаж, сюжэтабудова, рэфлексія, сацыялізацыя, псіхалогія, асоба.

## STRESZCZENIE

### TEMATYKA SPOŁECZNA

#### WE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURZE DLA DZIECI I MŁODZIEŻY: ŚWIATOWE TENDENCJE I NARODOWA TRADYCJA

W artykule omówiono cechy współczesnej literatury dla dzieci i młodzieży dotyczącej poważnych tematów społecznych. Wskazano na ogólne tendencje w literaturze światowej skierowanej do młodych czytelników i na różnice w rodzimej tradycji literackiej. Podstawowy tekst analizy to utwór współczesnego białoruskiego pisarza Alesa Badaka pt. „Odinokij vosmiklasnik chochet poznamomitsa”. Określono potencjał utworu literackiego jako czynnik uspołeczniania czytelnika.

**Słowa kluczowe:** fikcja, opowiadanie dla dzieci i młodzieży, charakter, kompozycja, odzwierciedlenie, uspołecznianie, psychologia, osobowość.

## SUMMARY

#### SOCIAL TOPICS IN MODERN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH: GLOBAL TRENDS AND NATIONAL TRADITION

The article discusses artistic features of modern literature for children and youth on sensitive social topics. The general trends of world literature addressed to young readers and the differences in the domestic literary tradition are revealed. The story of a modern Belarusian writer Ales Badak “Odinokij vosmiklasnik chochet poznamomitsa” has been analyzed. The potential of the work as a factor in the socialization of the reader is determined.

**Key words:** fiction, stories for children and youth, character, composition, reflection, socialization, psychology, personality.

*Natalla Bachanowicz*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.13

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0001-9360-6455>

### Літаратуразнаўчая імагалогія: тэарэтычныя аспекты даследавання

“Імагалогія”, “імагалагічны” – параўнальна новыя тэрміны ў літаратуразнаўстве, таму іх змештаваю напоўненасць і навуковы статус пакуль што нельга назваць празрыстымі і канчаткова вызначанымі, але міждысцыплінарасць гэтай галіны ведаў сведчыць пра яе шырокія эўрыстычныя магчымасці. Назва дысцыпліны паходзіць ад лацінскага слова *imago* (вобраз, уяўленне і інш.) і ў самым агульным сэнсе азначае вывучэнне з’яў, якія не з’яўляюцца роднымі/роднаснымі для даследчыка. На думку А. Папілавай, нараджэнне з’яў у свядомасці рэцыпіента прадвызначана: *Фактаром, побуждающим к познанию и оценке всякого «чужого», «другой» культуры, часто является удивление перед непривычным, неизвестным*<sup>1</sup>. Лічыцца, што першапачаткова кірунак сфарміраваўся ў межах сацыялогіі, але ў якасці самастойнага вылучыўся ў філалогіі – у французскім кампаратыўным літаратуразнаўстве другой паловы ХХ стагоддзя. Пры гэтым называюцца такія імёны, як Ж.-М. Карэ, М.-Ф. Гійяр, Ж.-М. Мур, Х. Дызерынк, Ж. Лэрсэн, М. Фішэр, І. Шэўрэль, М. Белер. Прыведзены шэраг можа быць істотна пашыраны, таму што імагалогія на працягу ўсёй гісторыі навукі спадарожнічала гуманітарным даследаванням, як і самай штодзённасці, на ўзроўні прыватных назіранняў і абгульненняў.

---

<sup>1</sup> Е. Папилова, *Имагология как гуманитарная дисциплина*, “Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки” 2011, № 4, с. 39.

Вобраз Іншага існуе ў святдомасці таго ці іншага народа як элемент яго светапогляду – удзельнічае ў фарміраванні ўяўленняў пра канкрэтную для дадзенай групы людзей рэальнасць, што выглядае магчымым толькі пры ўмове наяўнасці і асэнсаванасці ўласнага вобраза. Іншы і не можа існаваць да той пары, пакуль не з’явіцца сам рэцыпіент разам з уласцівым яму адчуваннем, бачаннем і разуменнем сябе. Паколькі чалавек успрымае свет бінарна, заўважная і ўзаемазалежнасць гэтых працэсаў: уласны партрэт канчаткова афармляецца ў святдомасці толькі з усведамленнем адрознасці. Адсюль імагалогія аперыруе паняццямі аўтавобраза і гетэрэавобраза, якія складаюць яе тэарэтычны падмурак, скіроўваючы даследчыка да пошуку і Свайго, і Іншага, а таксама Чужога. Адпаведна да імагалагічных часта далучаюцца і тыя працы, у цэнтры якіх знаходзіцца разгляд уласнай супольнасці ў літаратуры як роднага, так і блізкіх і далёкіх народаў.

Важным з’яўляецца і дакладнасць выкарыстання тэрміналогіі, паколькі, *калі «Іншы» – форма прымання і згоды на адрознасць, то «Чужы» – форма адасаблення, а часта і агрэсіі. М’яжа паміж «чужым» і «іншым» дастаткова тонкая і зменлівая<sup>2</sup>*, – адзначае А. Мельнікава. З гэтай нагоды заслугоўвае ўвагі пазіцыя філасофіі як навукі, якая імкнецца да аб’ектывізавання ісціны ва ўніверсальных катэгорыях, таму аддае перавагу тэрміну Другі: *ён больш нейтральны, у адрозненне ад тэрміна Чужы, які мае моцную эмацыянальную і сацыяльна-культурна-гістарычную нагрузку<sup>3</sup>*.

Нягледзячы на тое, што імагалогія як з’ява і форма культуратворчасці заўсёды спадарожнічала чалавеку, досвед якога захоўваецца ў прасторы калектыўнага бессвятдомага, транспіруючыся з пакалення ў пакаленне, працэс яе легітымізацыі і навуковай інстытуцыяналізацыі пачаўся параўнальна нядаўна. Ён звязаны з узмацненнем пазіцый дысцыпліны ў сучасным свеце, што абумоўлена асэнсаваннем і шырокім выкарыстаннем яе магутнага патэнцыялу. Уплывовасць асацыюецца найперш з ідэалагічнасцю: *Імагалогія, неабходнасць якой народжана сусветным працэсам глабалізацыі і якая адказвае вострай патрэбе ўзаемаразумення народаў, ідэалагічная па азначэнні<sup>4</sup>*, – адзначае

<sup>2</sup> А. Мельнікава, *Нацыянальна-светапоглядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя*, Гомель 2016, с. 86.

<sup>3</sup> В. Фельде, *Оппозиция «свой – чужой» в культуре: дисс. ... канд. филос. наук. по спец. 09.00.13*, Омск, с. 52.

<sup>4</sup> Л. Егорова, *Литературоведческие аспекты имагологии (инновации и традиция)*, “Известия Южного федерального университета. Филологические науки”, 2007, № 01–02, с. 37.

Л. Ягорава. У адной з частак рамана “Бессмяротнасць” М. Кундэра паказвае перамогу імагалогіі не толькі над ідэалогіяй, што само па сабе знакава, але і над рэальнасцю: *Имаголагі ствараюць сістэмы ідэалаў і антыідэалаў, сістэмы недаўгавечныя, якія хутка змяняюць адна адну, аднак якія ўплываюць на нашыя паводзіны, на нашыя палітычныя погляды і эстэтычны густ, колер дываноў і выбар кніг гэтак моцна, як некалі валадарылі намі сістэмы ідэолагаў*<sup>5</sup>. В. Хораў адзначае, што сфарміраваны рознымі акалічнасцямі вобраз Іншага, дзякуючы лаканічнасці, уразаецца ў памяць, таму мае не меншае значэнне, чым сама рэальнасць. *Ім кіруюцца ў сваёй практычнай дзейнасці людзі, ад якіх залежыць ход гісторыі*<sup>6</sup>, – акцэнтуюе даследчык.

Многія бачаць тут пагрозу чалавечай асобе і самому жыццю: напрыклад, расійскі даследчык В. Трыкаў гаворыць пра скіраванасць імагалогіі да фарміравання агульнай, універсальнай ідэнтычнасці розных нацый і пра прысутнасць у гэтым спрэчнай мэты, паколькі *задача заключаецца ў аслабленні нацыянальнай самасвядомасці, сціранні ідэнтычнасці еўрапейскіх нацый і фарміраванні адзінай агульнаеўрапейскай ідэнтычнасці*<sup>7</sup>. Але любая з’ява можа мець і пазітыўныя, і негатыўныя наступствы ў залежнасці ад спецыфікі яе выкарыстання, таму гуманітарныя навукі, у тым ліку і літаратуразнаўства, здольныя аказаць ўздзеянне на працэс фарміравання грамадскай свядомасці. Перад навукай пра літаратуру паўстае неабходнасць скіраваць сродкі імагалогіі ў перспектыўнае, спрыяльнае гуманістычным прынцыпам развіцця грамадства рэчышча. На думку гісторыка А. Кротава, мэтазгоднасць вывучэння беларускіх стэрэатыпаў суседзяў вельмі неабходна нам самім *для развіцця ўласнай нацыянальнай самасвядомасці, фарміравання гістарычнай памяці, правільнай арыентацыі ў сучасным свеце. А сам стэрэатып у гэтай сувязі можна назваць адным з інструментаў працэсу «канструявання» беларускай нацыі, які і сёння ўсё яшчэ ідзе*<sup>8</sup>. Развіццё айчынай імагалогіі дазволіць пазбег-

<sup>5</sup> М. Кундэра, *Бессмертие*, [online], <http://read.inolib.org/milan-kundera-bessmer-tie.html?page=21>, [доступ: 14.12.2017].

<sup>6</sup> В. Хорев, *Имагологический аспект изучения литературных связей*, [в:] *Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития*, Москва 2005, с. 199.

<sup>7</sup> В. Трыков, *Имагология и имагопоэтика*, “Знание. Понимание. Умение” 2015, № 3, с. 126.

<sup>8</sup> А. Кротаў, *Беларускі стэрэатып паляка як прадмет гісторыка-імалагічнага вывучэння*, [у:] *Научные труды республиканского института высшей школы: исторические и психолого-педагогические науки*. Вып. 16, ч. 1, 2016, с. 179.

нуць уплыву блізкіх і далёкіх суседзяў і мець прыватную, незалежную думку як пра Іншага, так і пра Сябе. Тым больш, што ў імагалагічных росшуках асаблівая роля адводзіцца філолагам: *...тэма міжэтнічных стэрэатыпаў у вышэйшай ступені комплексная. Гісторыкам адным ніколі не справіцца з гэтай задачай. Неабходныя сумесныя на-маганні і этнографай, і псіхолагаў, і – асабліва – літаратуразнаўцаў. Таму што ўяўленні аднаго народа пра другі як нельга больш поўна адлюстраваліся менавіта ў мастацкай літаратуры*<sup>9</sup>, – разважае гісторык М. Фрэйдэнберг.

Метадалогію літаратуразнаўчага даследавання ў галіне імагалагіі немагчыма ўявіць без імя М. Бахціна, паколькі адна з галоўных праблем, якая займала яго на працягу жыцця – узаемаадносіны чалавека з Іншым. Актуальнымі выступаюць вядучыя ў творчасці даследчыка паняцці, у шэрагу якіх першым з’яўляецца «сустрэча», якая мае на ўвазе згоду, таму што азначае здольнасць убачыць, пачуць, зразумець і прыняць Другога такім, якім ён ёсць, разам з яго паводзінамі і ўчынкамі, думкамі і пачуццямі. Навуковец выкарыстоўвае «сустрэчу» побач з паняццем «дыялог», таксама аб’ёмным і шматзначным, і часам сумяшчае іх. Сапраўдны «дыялог» паміж двума суб’ектамі і адбываецца ў той момант, калі для іх становіцца магчымым вытрымаць адзін аднаго без унутранага супраціўлення, г.зн. прымірыцца між сабой. Прастора паразумення не адмяняе ні розніцы ў светапоглядзе, ні нават станоўчай ці адмоўнай ацэнкі Іншага, але робіць магчымым натуральнае ўзаемадзеянне чалавека як з чалавекам, так і з сацыяльна-мі, этнічнымі і нацыянальнымі групамі і іх узаемаўзбагачэнне. Такая расстаноўка сіл і з’яўляецца прыкладам дыялагічнага ўзаемадзеяння паміж людзьмі, іх «сустрэчы», у процівагу маналагічнай камунікацыі, падчас якой Іншы застаецца аб’ектам, а не суб’ектам. Прапанаваны даследчыкам ідэал цяжкадасягальны, таму што любое выказванне пра суб’ект, якое сыходзіць з вуснаў Іншага, недастатковае: *Праўда пра чалавека у чужых вуснах, не звернутая да яго дыялагічна, гэта значыць завочная праўда, становіцца прыніжальнай і зніштажальнай у дачыненні да яго маной, калі датычыць яго «святая святых», гэта значыць «чалавека ў чалавеку*<sup>10</sup>. Такім чынам, дыялог з пункту погляду яго патэнцыялу і самадстатковасці з’яўляецца мэтай, якая дазволіць

<sup>9</sup> М. Фрэйденберг, *Опыт изучения этнопсихологических стереотипов Нового времени*, [в:] *Славяне и их соседи: этно-психологический стереотип в Средние века*, Москва 1990, с. 98.

<sup>10</sup> М. Бахтин, *Собрание сочинений в 7-ми томах*, Москва 2002, т. 6, с. 70.



узбагаціцца вопытам Іншага як у рэальным жыцці, так і ў працэсе судакранання чытача з аўтарам у творы.

У Расіі пачатак імагалогіі часта звязваецца таксама з імёнамі класікаў параўнальнага літаратуразнаўства А. Весялоўскім, Ю. Лотманам, што бачыцца правамерным толькі часткова: з часоў самага вылучэння згаданы кірунак прэтэндуе заняць асобнае месца ў кампаратывістыцы ці нават у гуманітарыстыцы. В. Трыкаў прасочвае каштоўнасную скіраванасць імагалогіі, выяўляе яе спецыфіку ў параўнанні з класічнай для філолагаў гістарычнай паэтыкай, а таксама размяжоўвае імагалогію і некаторыя сумежныя літаратуразнаўчыя дысцыпліны. Даследчык бачыць яе адметнасць у выкарыстанні метадаў дыскурс-аналізу і аналітычнай філасофіі, даводзіць неабходнасць актыўнага падключэння ў імагалагічны даследаванні псіхалогіі і сацыялогіі, паказвае, што імагалогія мае справу хутчэй з віртуальнай рэальнасцю – уласнымі стэрэатыпамі, якія на самога чалавека і ўздзейнічаюць. У сувязі са спецыфікай літаратуразнаўчай імагалогіі В. Трыкаў прапануе новы тэрмін: *Для рамежавання імагалогіі і той сферы паэтыкі, якая займаецца даследаваннем вобразаў Другога, але робіць гэта не з пазіцыі постмадэрнісцкага дыскурс-аналізу, а звяртаючыся да параўнальна-гістарычнага метаду і традыцый гістарычнай паэтыкі, уяўляецца мэтазгодным выкарыстоўваць паняцце імагапаэтыка*<sup>11</sup>. Выкарыстанне прапанаванага тэрміна бачыцца прадуктыўным, таму што набліжае імагалогію да метадаў культурна-гістарычнай школы. Менавіта яна па-ранейшаму актуальная ў беларускай гуманітарыстыцы, задачай якой на фоне агульнай тэндэнцыі да інтэграцыі ў еўрапейскую культурна-цывілізацыйную прастору застаецца спазнанне саміх Сябе і прадстаўленне свету сваёй духоўна і культурна багатай нацыянальнай супольнасці.

Істотным для метадалогіі даследавання з'яўляецца адказ на пытанне, ці ўваходзіць у кампетэнцыю імаголага аналіз ступені іспіннасці альбо ілжывасці сфарміраваных у мастацтве слова вобразаў-рэпрэзентантаў Іншага, таму што думкі на гэтую тэму разыходзяцца. В. Хораў у многіх працах пастулюе размежаванне праўды і маны ў якасці неабходнага этапу навуковага пошуку<sup>12</sup>. У той жа час

<sup>11</sup> В. Трыков, *Имагология и имагопоэтика*, “Знание. Понимание. Умение” 2015, № 3, с. 126–127.

<sup>12</sup> В. Хорев, *Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки*, Москва 2005, 231 с.; В. Хорев, *Имагологический аспект изучения литературных связей*, [в:] *Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития*, Москва 2005, с. 196–203.

гісторык і тэарэтык імагалогіі В. Земскоў адстойвае пазіцыю, што паняцці ілжывага і праўдзiвага не могуць прымяняцца ў дачыненні да літаратурна-мастацкіх вобразаў<sup>13</sup>. В. Трыкаў адзначае, што імагалогію *не цікавіць пытанне пра тое, наколькі створаны імідж адпавядае рэферэнту*<sup>14</sup>. Верыфікацыю імагалагічных высноў ускладняе суб'ектыўнасць крытэрыяў. М. Фрэйдэнберг, задаючыся пытаннем спосабу высвятлення ступені ісціннасці або ілжывасці стэрэатыпа, прапаноўвае два шляхі: супаставіць стэрэатып з нацыянальным характарам або з поглядам народа на сябе, аднак абодва бачацца яму паводле шэрагу прычын сумнеўнымі<sup>15</sup>. Да таго ж вобразы аднаго народа ў карцінах свету насельнікаў розных краін могуць быць супрацьлеглымі ці не супадаць.

У сучасных умовах набывае актуальнасць іншы аспект пытання, які датычыць агульнай скіраванасці гуманітарыстыкі на карысць чалавека і чалавецтва: *Вобраз «чужога» і адносіны да яго паказваюць адметнасці культуры, паказваюць узровень яе развіцця і з'яўляюцца культурнай універсальіяй. У сучаснай культуры выяўленне асаблівасцей апазіцыі «свой – чужы» немагчыма па-за кантэкстам талерантнасці*<sup>16</sup>, – адзначае В. Фельдэ. Нецярпімасць да Іншага ў грамадстве лічыцца прыкметай духоўнай нясталасці чалавечай асобы і прыкладам парушэння ёю маральна-этычных нормаў. Тое, як пэўная нацыя ацэньвае адрозныя ад сябе народы і культуры, разглядаецца ў якасці важнага паказальніка ўзроўню яе развіцця – своеасаблівай духоўнай сталасці. Здольнасць дасягаць адзінства, усведамляючы і прымаючы супадзенні і адрозненні паміж сабой і Іншым, дазваляе падыходзіць да таго ці іншага народа з асобнай пазіцыі: *Спалучэнне адзінага і рознага якраз і вядзе кожны народ у коле другіх народаў да таго, каб «прыродны» дэтэрмінізм быцця ўсё больш эвалюцыянаваў да сітуацыі свабоднага выбару і добрай волі – да таго, што робіць на-*

<sup>13</sup> В. Земсков, *Образ России в современном мире и другие сюжеты*, [online], <https://culture.wikireading.ru/73934>, [доступ: 14.12.2017; *На переломе: образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011, 696 с.

<sup>14</sup> В. Трыков, *Имагология и имагопоэтика*, “Знание. Понимание. Умение” 2015, № 3, с. 123.

<sup>15</sup> М. Фрэйденберг, *Опыт изучения этнопсихологических стереотипов Нового времени*, [в:] *Славяне и их соседи: этно-психологический стереотип в Средние века*, Москва 1990, с. 97–98.

<sup>16</sup> В. Фельде, *Оппозиция «свой – чужой» в культуре: дисс. ... канд. филос. наук. по спец. 09.00.13*, Омск, 152 с., с. 3.

*род новай катэгорыяй іншага, больш высокага маральнага ўзроўню – перайвасабляе яго ў народ-асобу*<sup>17</sup>, – адзначае У. Топараў.

Таму С. Мусіенка і вядзе размову пра абумоўленасць навуковых паводзінаў неабходнасцю звяртацца не толькі да нейтральных, але і да эмацыянальна афарбаваных, а часам нават дэфармаваных з’яў. У гэтай сувязі імагалогія *патрабуе ад даследчыка не толькі ведання адметнасцей жыцця, гісторыі і культуры абодвух народаў, якія трапляюць у арбіту інтарэсаў, але і пачуцця меры, такту і павагі да аб’ектаў увагі*<sup>18</sup>. Аўтары выдання “Гісторыя славянскіх літаратур і праблемы параўнальнага вывучэння: тэорыя і практыка” у больш агульным ключы адзначаюць высокую маральную адказнасць навукоўца-гуманітарнага, у тым ліку і кампаратывіста. Яна заключаецца ў недапушчальнасці фальсіфікацыі, скараспелых высноў, праяў гардыні ў навуцы, таму што толькі даследаванне з пазіцыі любові да чалавека дазволіць не ствараць куміраў, разглядаць усе народы і літаратуры ў свеце як годныя і роўныя<sup>19</sup>. Адпаведна акцэнт змяшчаецца з высвятлення ісціннасці або ілжывасці выяўленых у творах адносінаў да прадстаўніка іншага свету на разуменне прычын і наступстваў негатыўных і пазітыўных характарыстык. Не меншае значэнне набывае захаванне павагі і такту ў інтэрпрэтацыях, што складае найбольшую цяжкасць з-за звычкі сярэднястатыстычнага чалавека ўзняцца над Іншым праз яго адмаўленне і сваё адабрэнне.

Разам з тым праблема суаднясення рэальнасці і стэрэатыпаў не вычэрпваецца тэмай праўдзівасці або ілжывасці: не меншае значэнне мае іх узаемадзеянне з рэальнасцю. Паводле класіка параўнальнага літаратуразнаўства А. Дзіма, *уяўленні пра тую ці іншую краіну не могуць быць, і гэта натуральна, раз і назаўсёды дадзенымі*<sup>20</sup>, што ў сувязі з рознымі фактарамі *у розныя эпохі вобраз краіны неаднолькавы*<sup>21</sup>. Даследчыкі А. Голубеў, П. Купрыянаў задаюцца пытаннямі, *ці змяняецца першапачатковы стэрэатып пад уплывам акаляючай рэчаіснасці, і калі так, то як і (...)* наколькі змяняецца змест стэрэатыпаў,

<sup>17</sup> В. Топоров, *Образ соседа в становлении этнического самосознания: русско-литовская перспектива*, [в:] *Славяне и их соседи: этно-психологический стереотип в Средние века*, Москва 1990, с. 6.

<sup>18</sup> С. Мусіенка, *Польская літаратура в імагалогічнай інтэрпрэтацыі В.А. Хорева*, “Балтыйскі філалагічны кур’ер” 2013, № 9, с. 101.

<sup>19</sup> *Гісторыя славянскіх літаратур і праблемы параўнальнага вывучэння: тэорыя і практыка*, Мінск 2015, 207 с.

<sup>20</sup> А. Дима, *Принципы сравнительного литературоведения*, Москва 1977, с. 153.

<sup>21</sup> Тамсама, с. 153.

*ix эмацыянальная «зараджанасць», ступень распаўсюджання, узгодненасці і іншыя якасці ў залежнасці ад тых ці іншых фактараў<sup>22</sup>.*

Даследчыкі прыходзяць да высновы пра рыгіднасць стэрэатыпа, пры якой асноўны яго змест на фоне спадарожных зменаў у сферы эмацыянальнасці, скіраванасці і значэння пераважна застаецца. В. Земскоў прытрымліваецца аналагічнай думкі: *Хаця імагалогія эвалюцыянуе разам з рэальнасцю, але «нарошчванне», насланне ўсё новых і новых характарыстык не элімінуе старога, а проста стварае дадатковыя рады. Старое ніколі не знікае, і заўсёды можа ўзнікнуць з глыбінь гісторыі ў абставінах, якія актывізуюць памяць рэцыпіента пра «другога», і ў тым, што датычыць яго «станоўчых», і ў тым, што датычыць «адмоўных» бакоў<sup>23</sup>.*

Аднаводна даследаванне вобраза Іншага ў літаратуры папярэдніх стагоддзяў валодае значнасцю ў аспекце спасціжэння сучаснымі людзьмі саміх сябе сутнасных як своеасаблівага змесціва, якое ўтрымлівае разнастайныя пласты назапашаных цягам стагоддзяў сэнсаў. Валодаючы такімі ведамі, сучаснік набывае магчымасць убачыць, ці змяняліся і калі так, то якім чынам, стэрэатыпы пра Іншага.

Асноўным у імагалогіі з'яўляецца паняцце **вобраза**, у якім вылучаюць шырокае значэнне (усеагульная форма мастацкага спазнання і ўзнаўлення свету ва ўсіх яго іпастасях) і вузкае – галоўны інструмент імаголага як канкрэтная праява свету іншага народа ці культуры ў літаратурна-мастацкіх творах. У гэтым значэнні паняцце вобраза і спараджае іншыя сродкі імагалагічнага даследавання, спіс якіх даволі працяглы. Самым распаўсюджаным з іх выступае **стэрэатып**, які ў агульным сэнсе азначае старажытны, трывалы, уплывовы *спосаб імагалагічнай культуратворчасці*<sup>24</sup> як набору дзеянняў, якія актывізуюць працэс самаразвіцця чалавека і робяць яго паўнаважным саўдзельнікам фарміравання агульнай, этнанацыянальнай карціны свету. Стэрэатып з'яўляецца самай прымітыўнай, але разам з тым найменш падвержанай дынаміцы ў часе *першаснай ідэалагічнай формай*<sup>25</sup>. Ён жыве ў прасторы калектыўнага бессвядомага

<sup>22</sup> А. Голубев, П. Куприянов, *Представления об Ином: эволюция и механизмы (из российского опыта XIX–XX веков)*, [в:] *Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовосприятия*, Москва 2006, с. 376–377.

<sup>23</sup> *На переломе: образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011, с. 12.

<sup>24</sup> В. Земсков, *Образ России в современном мире и другие сюжеты*, [online], <https://culture.wikireading.ru/73934>, [dostup: 14.12.2017].

<sup>25</sup> Тамсама.

і актывізуецца ў свядомасці этнаса ў розныя гістарычныя перыяды па меры неабходнасці. У параўнанні з вобразам, стэрэатып з'яўляецца якасна іншым інструментам даследавання:

Асноўны змест вобраза вызначаецца не рэдукцыяй, спрашчэннем рэчаіснасці да шаблону, але насупраць імкненнем узнавіць рэальнасць ва ўсё большай яе паўнаце і складанасці. У адрозненні ад «плоскаснага» і адназначнага стэрэатыпа вобраз шматмерны і мнагазначны. Гэты свет шматаспектны, цэласны, але адначасова і дыферэнцыраваны, у адрозненне ад нераскладальных стэрэатыпаў. Вобразы сапраўднага мастацтва валодаюць бясконцай глыбінёй, яны абвяргаюць стэрэатыпы і ўзнаўляюць нацыянальную «анталогію», ідэнтычнасць у яе склададанасці, і з такой жа мерай сапраўднае мастацтва ў сваіх вышэйшых узорах падыходзіць да асэнсавання і ўвасаблення вобразаў іншых/чужых<sup>26</sup>.

Сутнасць стэрэатыпа заключаецца ў наданні Іншаму спрошчанай характарыстыкі, заснаванай на прымітыўнай ацэнцы у фармаце «добра – дрэнна», «прымальна – непрымальна» і г.д. Менавіта стварэннем апазіцый акаляючы свет структурыруецца ў свядомасці аўтара імагалагічных канструкцый, ці канцэптаў. Прычым, даволі часта свет Іншага прадстаўляецца ў негатыўным святле, а прастора ўласнага – у пазітыўным, што з пазіцыі псіхалогіі раскрывае прымітыўны ўзровень развіцця чалавека: ты павінен быць адмоўным, каб я мог адчуваць сябе станоўчым. Але даследчыкі вылучаюць і другія ролі стэрэатыпа, напрыклад, паводле Т. Валынец, гэта функцыі сацыяльна-этнічнай інтэграцыі, каштоўнасна-ахоўная, пазнавальная і маніпулятыўная<sup>27</sup>. Часта ў навуковых працах фігуруе іншы варыянт імагалагічнага тэрміна – этнастэрэатып, таму што даследаванне ахоплівае прастору ўяўленняў аднаго этнаса (народа, нацыі, краіны і інш.) пра другі.

Важным момантам з'яўляецца і тое, што ў кожным канкрэтным выпадку разумеецца пад этнасам, таму слушным бачыцца вызначэнне Ю. Чарняўскай, якая ў манаграфіі “Беларусы. Ад «тутэйшых» да нацыі” гаворыць: *Калі людзі пэўнай расы звязаны роднасцю «па крыві» (г.зн. фізіка-антрапалагічнымі характарыстыкамі, то члены этнаса – «роднасцю па культуры»*<sup>28</sup>. Недарэмна В. Хораў, абгрунтоўваючы

<sup>26</sup> *На переломе: образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011, с. 20.

<sup>27</sup> Т. Волынец, *Этностереотипы и их отражение в языковом сознании белорусов*, [в:] *Русский язык: система и функционирование*, Минск 2009, ч. 1, с. 17–18.

<sup>28</sup> Ю. Чернявская, *Белорусы: от “тутэйшых” к нации*, [online], <http://lib100.com/social-psychology/belarusians/html/>, [доступ 13.09.2019].

важнасць імагалогіі як навукі, выказвае такое назіранне: *Сёння філолаг, які вывучае літаратурныя адносіны, усё болей становіцца гісторыкам культуры*<sup>29</sup>. У гэтай сувязі варта ўзгадаць і тое, што некаторыя літаратуразнаўцы вядуць размову пра патрэбу ў адмысловым вывучэнні этнаацыянальнай спецыфікі народа на матэрыяле літаратуры. В. Бароўка прапануе тэрмін «этналітаратуразнаўства», паколькі *гісторыя літаратуры дае багаты матэрыял для даследавання этнасаў, дынамікі этэтычнай свядомасці і этнакультурнай ідэнтычнасці канкрэтных народаў*<sup>30</sup>. Украінскія кампаратывісты В. Будны і М. Ільніцкі ідуць яшчэ далей, калі прапаноўваюць паняцце літаратурнай этнаімагалогіі, акцэнтуючы ўвагу на этнічным (нацыянальным) напаўненні імагалагічных вобразаў<sup>31</sup>. Гэта асабліва характэрна для складаных з пункту погляду неабходнасці самазахавання гістарычных перыядаў развіцця таго ці іншага этнаса, нацыі. М. Кундэра ў эсе “Трагедыя Цэнтральнай Еўропы” разважае над тым, як народы праходзяць перыяды экзістэнцыйных выпрабаванняў, робячы выбар паміж існаваннем і знікненнем. *Самасвядомасць народа ці цывілізацыі засяроджваецца на тым, што мы называем «культурай». І калі гэта самасвядомасць падвяргаецца пагрозе знікнення, інтэнсіўнасць культурнага жыцця аднаведна ўзрастае, яна набывае ўсё большае значэнне, пакуль культура не становіцца жыццёва неабходнай каштоўнасцю, якая аб’ядноўвае народ*<sup>32</sup>, – гэтыя думкі пісьменніка і філосафа перадаюць сутнасць і таго, што адбывалася з беларускім народам на памежжы XIX–XX стагоддзяў.

Сярод інструментаў імагалогіі вылучаецца і адносна новае паняцце *іміджа*, якое нячаста выкарыстоўваецца літаратуразнаўцамі, але ў сувязі з яго папулярнасцю ў сучасным жыцці патрабуе асобнай увагі. Пра імідж можна гаварыць у дачыненні да любога аб’екта – чалавека, групы, народа, дзяржавы, арганізацыі, калектыву і г.д. Як і стэрэатып, імідж узгадваецца першым пры думцы пра Іншага, але згаданы тэрмін, па-першае, больш цэласны і канкрэтны, таму што індывідуалізуе аб’ект, а, па-другое, больш зменлівы і рухомы, таму што можа

<sup>29</sup> В. Хорев, *Имагологический аспект изучения литературных связей*, [в:] *Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития*, Москва 2005, с. 22.

<sup>30</sup> В. Бароўка, *Этналітаратуразнаўства: спецыфіка, шляхі развіцця*. *Ученые записки УО “ВГУ им. П.М. Машерова”* 2008, т. 7, с. 176.

<sup>31</sup> В. Будний, М. Ільніцкий, *Порівняльне літературознавство*, Київ 2008, 430 с.

<sup>32</sup> М. Кундэра, *Трагедия Центральной Европы*, [online], <https://www.proza.ru/2005/12/16-142>, [доступ: 14.10.2019]

мэтаскіравана фарміравацца самім аб'ектам. У выніку, у адрозненне ад стэрэатыпа, імідж звычайна носіць пазітыўны характар, таму што *павінен хаваць недахопы і падкрэсліваць вартасці*<sup>33</sup>. Гэты інструмент звязваецца са знешнімі фактарамі – спланаванай і паслядоўна вытрыманай самапрэзентацыяй, часам не без уплыву моды. Спадарожнымі іміджу паняццямі выступаюць такія, як рэпутацыя, рэйтынг, аўтарытэт, прэстыж і г.д., што таксама адносяцца да сферы знешняга. Як і імагалогія, у нейкай форме імідж існуе з даўніх часоў, але ў якасці паняцця аформляецца ў XX стагоддзі, што асацыюецца з імёнамі З. Фрэйда і К. Болдуінга.

Пераважна на аснове паняццяў вобраз, стэрэатып, імідж будуюцца іншыя імагалагічныя інструменты – прымх, характар, клішэ, міф, міфалагема, патэрн і г.д., правамернасць выкарыстання якіх абумоўліваецца ў кожным выпадку прадметам, а таксама тэматычнымі і храналагічнымі межамі даследавання. Тэндэнцыя да афармлення імагалогіі ў асобную навуковую дысцыпліну стала прычынай з'яўлення ў працах літаратуразнаўцаў спецыяльных тэрмінаў і паняццяў, скіраваных палегчыць працу імаголага. Да іх адносяцца імагатып, імагема і імагатэма, якія фігуруюць, напрыклад, у работах Ж. Леерсэна і М. Швідэрскай. Але ў розных даследчыкаў сэнсава-змястоўная напоўненасць названых найменняў не супадае, што дадаткова ўскладняе іх практычнае выкарыстанне.

Для імагалогіі звыклым з'яўляецца прыцягненне паняццяў нацыянальнага характару і нацыянальнай карціны свету, ментальнасці і менталітэту, таму што кожнае з іх адлюстроўвае рэфлексію чалавека над Сваім і Чужым культурнымі палямі. Пералічаныя тэрміны актуалізуюць праблемы нацыянальнай свядомасці як выніку працэсу залічэння чалавекам сябе да канкрэтнай нацыі, а разам з гэтым – да спадчыннай тэрыторыі як месца разгортвання сваёй гісторыі ў прасторы і часе, да роднай мовы як інструмента мыслення, успрымання і перадачы інфармацыі, а таксама дзейнасці чалавека ў галіне слоўнай творчасці (літаратурнай і інш.). Такім чынам, тэма нацыі, нацыянальнай ідэнтычнасці, самаідэнтыфікацыі часта і небеспадстаўна становіцца стрыжнёвай пры правядзенні імагалагічных росшукаў, але яе разуменне праходзіць праз істотныя змены.

А. Ашчэпкаў у артыкуле «Імагалогія» робіць агляд даследаванняў дадзенай галіны гуманітарных ведаў, пачынаючы ад яе ўзнікнення,

<sup>33</sup> В. Волкова, *Имиджелогия*, Ставрополь 2005, с. 13.

і прыходзіць да высновы: *У трактоўцы імаголагаў нацыя – не ёсць ідэнтычнасць (сутнасць), але ідэнтыфікацыя (г.зн. адносіны, атасамліванне сябе з пэўнымі нацыянальнымі міфамі, інтэлектуальнымі канструктамі, якія ляжаць у падмурку адчування прыналежнасці да нацыі і ўплываюць на культурную і сацыяльную практыку той ці іншай нацыі).* Імагалогія даследуе імагатыўныя структуры, г.зн. ментальныя мадэлі, якія служаць асновай нацыянальнай ідэнтычнасці і самаідэнтыфікацыі той ці іншай нацыі і іх аб'ектывацыю ў літаратуры<sup>34</sup>.

Падобныя заўвагі выказвае і імаголаг В. Трыкаў: *Для кампаратывістыкі і гістарычнай паэтыкі як у вядомым сэнсе спадкаемніцка культурна-гістарычнай школы літаратура – адлюстраванне «духа нацыі», адметнасцей нацыянальнай культуры, менталітэту. Адною з задач параўнальнага вывучэння літаратур з'яўляецца выяўленне іх нацыянальнай спецыфікі. Для імаголагаў у адрозненне ад кампаратывістаў нацыя – не аб'ектыўная, гістарычна складзеная дадзенасць, але сфера «ўяўнага», умоўны інтэлектуальны канструкт, у стварэнні якога значную ролю іграюць розныя дыскурсіўныя практыкі»<sup>35</sup>.*

Такім чынам, імагалогія, якая лічыцца навукай пра Іншага, на самай справе песна звязана з уяўленнем пра самога сябе. Як з'ява яна спадарожнічала чалавеку здаўна, а сёння асабліва актуалізавана ў сувязі з асэнсаваннем сваёй ідэалагічнасці і ўплывовасці. Нягледзячы на міждысцыплінарасць галіны, найбольшая нагрузка і найвялікшая адказнасць кладзецца на літаратуразнаўства, роля якога ў такіх росшуках асабліва высокая, паколькі менавіта мастацтва слова аперыруе вобразамі. Пры правядзенні імагалагічнага даследавання ў сучасных умовах, якія дыктуюць тэндэнцыі да ўніверсалізацыі і глабалізацыі, важнае значэнне мае выкарыстанне культурна-гістарычнага метаду ў сувязі з неабходнасцю трансляцыі свету багацця і шматстайнасці этнасаў і нацый. У сферы суадноснасці нашых уяўленняў пра Сябе і Іншага з рэальнасцю акцэнт усё часцей пераносіцца з высвятлення ісцінасці/ілжывасці на разуменне прычын і наступстваў ды захаванне такту і павагі ў інтэрпрэтацыі. Імагалогія, з аднаго боку, робіць яўным тое, што цэментуючай сілай этнасу з'яўляецца культурнае адзінства, з іншага – відазмяняе ўяўленне пра нацыю, якую разглядае як калектыўнага носьбіта ўмоўных мысленчых канструктаў.

<sup>34</sup> А. Ощепков, *Имагология*, «Знание. Понимание. Умение» 2010, № 1, с. 252.

<sup>35</sup> В. Трыков, *Имагология и имагопоэтика*, «Знание. Понимание. Умение» 2015, № 3, с. 125.



Галоўнымі імагалагічнымі інструментамі з'яўляюцца вобраз, стэрэатып (этнастэрэатып), імідж, якія спараджаюць шэраг іншых, што могуць быць выкарыстаны ў залежнасці ад пастаўленых у даледаванні задач.

## L I T E R A T U R A

- Baroŭka V., *Ėtnalitaraturaznaŭstva: specyfyka, ślâhì razvìccâ*, “Učenyje zapiski UO «VGU im. P.M. Mašerova»”, 2008, t. 7 [Бароўка В., *Этналітаратуразнаўства: спецыфіка, шляхі развіцця*, “Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова»”, 2008, т. 7].
- Bahtin M., *Sobranie sočinenij*. V 7-mi t., Moskva 2002, t. 6 [Бахтин М., *Собрание сочинений*. В 7-ми т., Москва 2002, т. 6].
- Budnij V., Il'nickij M., *Porivnâl'ne literaturoznavstvo*, Kiïv 2008, 430 s. [Будний В., Ильницький М., *Порівняльне літературознавство*, Київ 2008].
- Volkova V., *Imidžologija*, Stavropol' 2005 [Волкова В., *Имиджелогия*, Ставрополь 2005].
- Volynec T., *Ėtnostereotipy i ih otryaženie v âzykovom soznanii belorusou*, [v:] *Russkij âzyk: sistema i funkcionirovanie*, Minsk 2009, č. 1 [Вольнец Т., *Этностереотипы и их отражение в языковом сознании белорусов*, [в:] *Русский язык: система и функционирование*, Минск 2009, ч. 1].
- Gìstoryâ slavânskìh litaratur i prablemy paraŭnal'naga vyučennâ: tèoryâ i praktyka*, Minsk 2015 [Гісторыя славянскіх літаратур і праблемы параўнальнага вывучэння: тэорыя і практыка, Мінск 2015].
- Golubev A., Kupriyanov P., *Predstavleniâ ob Inom: èvolûciâ i mehanizmy (iz rossijskogo opyta XIX–XX vekov)*, [v:] *Rossijâ i mir glazami drug druga: iz istorii vzaïmovopriâtiâ*, Moskva 2006 [Голубев А., Куприянов П., *Представления об Ином: эволюция и механизмы (из российского опыта XIX–XX веков)*, [в:] *Россия и мир глазами друг друга: из истории взаимовопрятия*, Москва 2006].
- Dima A., *Principy sravnitel'nogo literaturovedeniâ*, Moskva 1977 [Дима А., *Принципы сравнительного литературоведения*, Москва 1977].
- Egorova L., *Literaturovedčeskie aspekty imagologii (innovacii i tradiciâ)*, “Izvestiâ Ūznogo federal'nogo universiteta. Filologičeskie nauki” 2007, № 01–02 [Л. Егорова, *Литературоведческие аспекты имагологии (инновации и традиция)*, “Известия Южного федерального университета. Филологические науки”, 2007, № 01–02].
- Zemskov V., *Obraz Rossii v sovremennom mire i drugie sŭžety* [Земсков Б., *Образ России в современном мире и другие сюжеты*, [online], <https://culture.wikireading.ru/73934>, [доступ: 14.12.2017]].

- Krotaŭ A., *Belaruskі stèrèatyp palâka âk pradmetgîstoryka-îmalagîchnaga vuvučèn-  
nâ*, [u:] *Naučnye trudy respublikanskogo instituta vysšejškoly: Istoričeskie  
i psîhologo-pedagogičeskie nauki*. Vur. 16, é. 1, 2016 [А. Кротаў, *Беларус-  
кі стэрэатып паляка як прадмет гісторыка-імалагічнага вывучэння*,  
[y:] *Научные труды республиканского института высшей школы: Ис-  
торические и психолого-педагогические науки*. Вып. 16, ч. 1, 2016].
- Kundèra M., *Bessmertie* [Кундэра М., *Бессмертие*, [online], <http://read.inolib.org/milan-kundera-bessmertie.html?page=21>, [доступ: 14.12.2017]].
- Kundera M., *Tragediâ Central'noj Evropy* [Кундэра М., *Трагедия Центральной  
Европы*, [online], <https://www.proza.ru/2005/12/16-142>, [доступ: 14.10.  
2019]].
- Na perelome: obraz Rossii prošloj i sovremennoj v kul'ture, literature Evropy i Ame-  
riki (konec XX – načalo XXI vv.)*, Moskva 2011 [*На переломе: образ Рос-  
сии прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки  
(конец XX – начало XXI вв.)*, Москва 2011].
- Musienko S., *Pol'skaâ literatura v imagogičeskoj interpretacii V.A. Horeva*, “Bal-  
tîjskîj filologičeskîj kur'er”, 2013, № 9 [Мусиенко С., *Польская литература  
в имагологической интерпретации В.А. Хорева*, “Балтийский филолог-  
ический курьер”, 2013, № 9].
- Mel'nikava A., *Nacyânal'na-svetapoglâdnûâ kaardynaty belaruskaj litaratury peršaj  
trèci XX stagoddzâ*, Gomel' 2016 [Мельнікава А., *Нацыянальна-светапог-  
лядныя каардынаты беларускай літаратуры першай трэці XX ста-  
годдзя*, Гомель 2016].
- Ošepkov A., *Imagogiâ. Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2010, № 1 [Ощепков А.,  
*Имагология. Знание. Понимание. Умение*, 2010, № 1].
- Papilova E., *Imagogiâ kak gumanitarnaâ disciplina*, «Vestnik MGGU im. M. A.  
Šolohova. Filologiče» 2011, № 4 [Папилова Е., *Имагология как гуманитар-  
ная дисциплина*, “Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические  
науки”, 2011, № 4].
- Toporov V., *Obraz soseda v stanovlenii ètničeskogo samosoznaniâ: russko-litovskaâ  
perspekiva*, [v:] *Slavâne i ihsosedî: ètno-psihologičeskîj stereotip v Srednie  
veka*, Moskva 1990 [Топоров В., *Образ соседа в становлении этнического  
самосознания: русско-литовская перспектива*, [v:] *Славяне и их соседи:  
этно-психологический стереотип в Средние века*, Москва 1990].
- Trykov V., *Imagogiâ i imagopoètika. Znanie. Ponimanie. Umenie*, 2015, № 3  
[Трыков В., *Имагология и имагопоэтика. Знание. Понимание. Умение*,  
2015, № 3].
- Fel'de V., *Oppoziciâ «svoj – čužoï» v kul'ture: diss. ... kand. filos. nauk. po spec.  
09.00.13*, Omsk [Фельде В., *Оппозиция «свой – чужой» в культуре:  
дисс. ... канд. филос. наук. по спец. 09.00.13*, Омск].
- Frejdenberg M., *Opyt izučeniâ ètnopsihologičeskîh stereotipov Novogo vremeni*,  
[v:] *Slavâne i ih sosedi: ètno-psihologičeskîj stereotip v Srednie vecka*, Moskva

1990 [Фрейденберг М., *Опыт изучения этнопсихологических стереотипов Нового времени*, [в:] *Славяне и их соседи: этно-психологический стереотип в Средние века*, Москва 1990].

Horev V., *Imagologičeskij aspekt izučeniâ literaturnyh svâzej*, [v:] *Rossijskoe slavâpovedenie v načale XXI veka: zadači i perspektivy razvitiâ*, Moskva 2005 [Хорев В., *Имагологический аспект изучения литературных связей*, [в:] *Российское славяноведение в начале XXI века: задачи и перспективы развития*, Москва 2005].

Horev V., *Pol'sa i polâki glazami russkih literatorov. Imagologičeskie očerki*, Moskva 2005 [Хорев В., *Польша и поляки глазами русских литераторов. Имагологические очерки*, Москва 2005].

Černâvskaâ Ū., *Belorusy: ot "tutëjšyh" k nacii* [Чернявская Ю., *Белорусы: от "тутэйшых" к нации*, [online], <http://lib100.com/social-psychology/belarusians/html/>, [доступ 13.09.2019]].

## Р Э З Ю М Э

### ЛІТАРАТУРАЗНАЎЧАЯ ІМАГАЛОГІЯ: ТЭАРЭТЫЧНЫЯ АСПЕКТЫ ДАСЛЕДАВАННЯ

У артыкуле разглядаюцца і абагульняюцца тэарэтычныя пытанні, якія патрабуюць той ці іншай пазіцыі з боку даследчыка-імаголага пры правядзенні розшукаў. Акцэнтуюцца ўвага на міждысцыплінарнасці дадзенай галіны навучковых ведаў і асаблівай ролі пры гэтым літаратуразнаўства, якое мае справу з увасобленымі ў маштаце слова вобразамі. У аб'ектыў трапляюць сутнасныя пытанні ісціннасці і ілжывасці, прычын і наступстваў ды такту і павагі падчас інтэрпрэтацыі Іншага. Паказваецца спецыфіка напаўнення тэрмінаў «этнос», «нацыя» ў імагалагічным даследаванні і прыводзяцца галоўныя інструменты для аналізу.

**Ключавыя словы:** імагалагія, дыялог, вобраз, стэрэатып, імідж, этнас, нацыя.

## STRESZCZENIE

### IMAGOLOGIA LITERACKA: ASPEKTY TEORETYCZNE

W artykule omówiono zagadnienia teoretyczne, które badacz-imagolog powinien uwzględnić w swoich analizach. Szczególnie znaczenie przypisuje się interdyscyplinarności, a ważną rolę odgrywają tu studia literaturoznawcze. W centrum zainteresowania znalazły się pytania o prawdę i fałsz, przyczynę i skutek oraz takt i szacunek w odniesieniu do Innego. Pokazano również charakterystyczne cechy takich pojęć, jak „etnos”, „naród” oraz narzędzia badawcze stosowane w imagologii.

**Słowa kluczowe:** imagologia, dialog, obraz, stereotyp, etnos, naród.

## S U M M A R Y

## LITERATURE IMAGOLGY: THEORETICAL ASPECTS OF THE RESEARCH

The article discusses and summarizes theoretical issues that require a particular attention on the part of the researcher of imagology when conducting the analysis. An emphasis is placed on the interdisciplinarity of this branch of scientific knowledge and the particular role of literary studies, which deals with images embodied in art. The focus of attention is concentrated on essential questions of truth and falsehood, cause and effect, tact and respect when interpreting the Other. The specifics of the content of the terms “ethnos”, “nation” in imagology are shown and the main tools for analysis are described.

**Key words:** imagology, dialogue, image, stereotype, ethnos, nation.

*Margaryta Pietuchowa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.14

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi*

*Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0003-0184-2413>

## Экфрасіс у творчасці мультыталентаў

Гісторыя сусветнай культуры багатая на імёны мультыталентаў (творцаў, якія ў сваёй мастацкай дзейнасці звярталіся да некалькіх практык): Леанарда да Вінчы (мастак, скульптар, вынаходца і пісьменнік, аўтар трактатаў), У. Блэйк і М. Лермантаў (паэты і мастакі), В. Гюго (пісьменнік і аўтар акварэляў), Т. Гофман (пісьменнік і музыка), Т. Шаўчэнка (паэт і мастак), Ф. Рушчыц (мастак і аўтар “Дзённіка”), О. Бёрдслі (мастак і пісьменнік), М. Чурлёніс (мастак і кампазітар), Б. Шульц (пісьменнік і мастак), С. Далі (мастак, аўтар рамана і “Дзённікаў аднаго генія”), М. Рэрых (мастак, пісьменнік і філосаф), Ю. Крашэўскі (пісьменнік і мастак), С. Выспяньскі (мастак, драматург і паэт), М. Шагал (мастак, аўтар вершаў і праявічных твораў), І. Ільф (пісьменнік і фатограф), Я. Булгак (фатограф і пісьменнік), Я. Драздовіч (мастак і пісьменнік), В. Быкаў (пісьменнік і мастак), У. Караткевіч (пісьменнік, паэт і мастак), У. Калеснік (пісьменнік і фатограф) і многія іншыя.

Творчасць аўтараў універсальнага тыпу нязменна прыцягвае ўвагу даследчыкаў, бо *феномен мастака-паэта-праявіка прываблівы ва ўсіх еўрапейскіх культурах сваім полімадальным дыскурсам, варыятыўнасцю інтэрпрэтацый, спецыфікай мастацкай карціны свету*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Л. Генералюк, *Універсализм Шевченка: Взаємодія літаратуры і мистецтва*, Київ.: Наук. думка, 2008, с. 226.

У науковай літаратуры ўжываюцца і наступныя тэрміны, якімі акрэсліваюць **мастакоў-пісьменнікаў-музыкаў**: *універсаліст, мастак-універсаліст, полі-артыст, homo universalis, аўтар-паліталент, мастак-біпрафесіянал* (Н. Мачарнюк)<sup>2</sup>, *мультиталент, Doppelbegabungen, сінтэтык* (Л. Генералюк), *творца (мастак) універсальнага тыпу* (Н. Мачарнюк, Л. Генералюк). Зварот мастака ці пісьменніка да іншага мастацтва можна патлумачыць шэрагам фактараў. Адною з прычын выхаду ў іншы творчы кантэкст з'яўляецца прага больш поўнай рэалізацыі свайго творчага патэнцыялу; *інтэнцыя да самавыражэння, самапазнання, самааналізу* (Н. Мачарнюк). Мастакі-ўніверсалісты імкнуцца эксперыментавалі, а таксама, карыстаючыся магчымасцямі іншай сферы, узбагачаць паэтыку ўласных твораў, маштабіраваць ідэю ці вобраз, паказвалі праблему з розных ракурсаў. Прычыны творчага ўніверсалізму бачацца даследчыкам не толькі ў аўтарскіх стратэгіях, але і ў агульных асаблівасцях пэўнай эпохі: Рэнесанс актуалізаваў ідэю *homo universalis*; для эпохі Рамантызму творца ўніверсальнага тыпу быў выражэннем ідэі *Gesamtkunstwerk* – ідэальнага (сінтэтычнага) твора мастацтва; пачатак ХХ стагоддзя ў многіх нацыянальных культурах (беларускай, украінскай, польскай) адметны з'яўленнем значнай колькасці мультиталентаў, якія сваёй дзейнасцю запаўнялі існуючыя ў мастацтве лакуны. Схільнасць да ўніверсалізму абумоўлена таксама псіхічнымі і фізіялагічнымі асаблівасцямі мультиталентаў: украінская даследчыца Л. Генералюк звязвае рознабаковую адоранасць *Doppelbegabungen* з тэорыяй функцыянальнай асіметрыі мозгу, калі левае і правае паўшар'і характарызуюцца аднолькавай актыўнасцю.

Творчасць аўтараў універсальнага тыпу мае інтэрмедыяльную прыроду (інтэрмедыяльнасць – *гэта адметны тып структурных узаемазвязей унутры мастацкага твора, заснаваны на ўзаемадзеянні моў розных відаў мастацтва ў сістэме адзінага мастацкага цэлага*<sup>3</sup>). Адным з найбольш паказальных відаў міжмастацкіх узаемадзеянняў з'яўляецца экфрасіс, вывучэнне якога стала хіба не самым папулярным накірункам інтэрмедыяльных даследаванняў. Традыцыйна паняццем экфрасіса (экфрасіс – міжнародная форма паняцця; ужываюцца

<sup>2</sup> Н. Мочернюк, *Поза контекстом: Інтермедіяльныя стратэгіі літаратурнай творчасці украінскіх пісьменнікаў-художнікаў міжвоення*, Львів: Выдавецтва Львівскай політэхнікі, 2018, 392 с.

<sup>3</sup> Н. В. Тишунина, *Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа*, СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 1998, с. 4.

і паняцці экфразіс, і экфразы) акрэсліваецца вербальная рэпрэзентацыя ў мастацкай літаратуры твораў візуальнага мастацтва. Гісторыя экфразіса звязана з развіццём рыторыкі: для сафістаў I–II ст. н. э. апісанне твораў мастацтва было адным з асноўных і абавязковых практыкаванняў у красамоўстве. Перад араатарам стаяла задача так візуалізаваць прадмет, каб ва ўяўленні слухача ўзнік не проста дакладны вобраз артэфакта, але каб слухач быў уражаны, здзіўлены і захоплены прамовай выступоўцы. Экфрастычнае апісанне было арганічна засвоена літаратурай. Найбольш раннія прыклады экфразісаў сустракаюцца ў эпасе Гамэра “Іліяда”: апісанне поспілки Алены, калясніцы Геры, шчыта Афіны, даспехаў Агамемнана. Аднак самым яркім экфразісам у творы з’яўляецца апісанне шчыта Ахілеся. Экфразіс лёг у аснову “Карцін” Філастрата, пабудаваных у форме гутаркі на тэму выяўленчага мастацтва, сфарміраваўшы папулярны жанр *слоўных галерэй*.

Відавочна, што з часоў антычнасці разуменне сутнасці і спецыфікі экфразіса змянілася, бо кожная эпоха насычала паняцце сваім зместам, які адпавядаў пануючым эстэтычным поглядам. Да гэтага часу адсутнічае адзіная фармулёўка паняцця: адны даследчыкі, кіруючыся рытарычнай традыцыяй, называюць экфразіс рытарычнай фігурай, іншыя вучоныя – спецыфічным відам апісання ці аўтакаментарыя, топасам, стылістычнай фігурай, самастойным жанрам, прыёмам і прынцыпам (*рэлігійным, філасофска-эстэтычным, эпістэмалагічным, семіятычным, культурна-гістарычным, міжтэкставым, паэтычным, тэкставым, трапалагічным*)<sup>4</sup>. Па-рознаму вызначаецца і аб’ём з’яў, якія акрэсліваюцца паняццем экфрастычнага апісання. Вылучаюць вузкі і шырокі падыходы: у вузкім разуменні экфразіс – гэта слоўнае апісанне твораў візуальнага мастацтва. У шырокім сэнсе экфразіс ахоплівае не толькі апісанне твораў жывапісу, графікі, скульптуры і архітэктуры, але і апісанні горада (экфрастычная прастора), інтэр’ераў, арнаменту, фотаздымкаў, касцюмаў, начыння, карнавальных масак. Л. Гелер да экфразісаў адносіць апісанні не толькі прасторавых, але і часавых аб’ектаў (танец, спевы, музыка)<sup>5</sup>. Акрамя таго вылучаюць адметную жанравую форму – экфрастычны

<sup>4</sup> Л. М. Геллер, *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, Москва: Издательство “МИК” 2002, с. 19.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 5–22.

раман, у якім “рухаючай сілай” з’яўляюцца менавіта слоўныя апісанні твораў мастацтва. У сваім даследаванні мы будзем арыентавацца на шырокае разуменне з’явы, аднак абмяжуемся аналізам візуальных экфрасісаў.

Экфрасіс – цікавая і актуальная праблема ў сучасным літаратуразнаўстве (Л. Генералюк слухна піша пра сапраўдны “экфрастычны бум” у навуцы): у навуковай прасторы ўсё часцей з’яўляюцца працы, прысвечаныя асэнсаванню феномена экфрасіса, яго паэтыцы і функцыям у літаратурным творы, распрацоўваюцца адпаведныя класіфікацыі. Сярод вялікай колькасці прац адзначым зборнікі “Экфрасіс в русской литературе”<sup>6</sup> і калектыўную манаграфію “Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения”<sup>7</sup>, у якіх прадстаўлены працы шматлікіх даследчыкаў, што займаюцца рознымі аспектамі пытання. Прычыны такой запатрабаванасці *экфрастычных росшукаў* крыюцца ў самой памежнай прыродзе з’явы: экфрасіс – прастора непасрэднага сутыкнення і ўзаемадзеяння візуальнага і вербальнага. Па словах Т. Аўтуховіч,

сярод прычын, якія абумовілі гэту цікавасць, можна вылучыць імкненне да міждысцыплінарнага сінтэзу ў літаратуразнаўчым даследаванні, семіятычную значнасць узаемадзеяння мастацтваў, якое актуалізуецца ў пераходныя эпохі, распаўсюджанасць розных відаў экфрасіса ў прозе і паэзіі апошніх дзесяцігоддзяў. Пры даследаванні экфрасіса закранаюцца праблемы семіётыкі, псіхалогіі творчасці, тэарэтычнай і гістарычнай паэтыкі, нараталогіі і г.д.<sup>8</sup>

Адна з найбольш распрацаваных класіфікацый экфрастычных інкарпарацый належыць расійскай даследчыцы А. Яцэнка, якая разглядае экфрасіс не толькі як *мадэль паяднання жывапісу і літаратуры*, але і як *мастацка-светапоглядную мадэль*<sup>9</sup>. Экфрасіс, як значае А. Яцэнка, з’яўляецца яскравым сведчаннем інтэрмедыяльна-

<sup>6</sup> Экфрасіс в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума, Москва: Издательство “МИК” 2002. 216 с.

<sup>7</sup> *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*, Siedlce 2018, 703 с.

<sup>8</sup> Т. Е. Автухович, *Экфрастические импультсы в современной русской, белорусской и польской поэзии*, [у:] *Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XVI Міжнародны з’езд славістаў*, Бялград, 19–27 жніўня 2018 г.: даклады беларускай дэлегацыі / НАН Беларусі. Беларускі камітэт славістаў; адказны рэд. А.А. Лукашанец, Мінск: Беларуская навука 2018, с. 252.

<sup>9</sup> Е. В. Яценко, “*Любите живопись, поэты...*”. *Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель* [online], [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52), [доступ: 06.04.2020].



га спосабу мыслення аўтара. Па аб'екце даследчыца падзяляе экфрасісы на **прамыя** (непасрэднае апісанне ці абазначэнне артэфактаў) і **ўскосныя** (інфармацыя пра артэфакты выступае ў формах алюзій, прыхаванага цытавання ці ўзгадвання матываў). Па аб'ёме вылучаюцца **поўныя** (разгорнутае апісанне твора мастацтва), **згорнутыя** (апісанне, што змяшчаецца ў двух-трох сказах) і **нулявыя** экфрасісы (*утрымлівае ўказанне на сэнсавы, гісторыка-культурны модус візуальнага артэфакта*<sup>10</sup>). Па артэфакце, які апісваецца ў тэксце, экфрасісы падзяляюцца на **экфрасісы выяўленчага мастацтва** (жывапіс, графіка, скульптура, мастацкая фатаграфія); **невяўленчага** (архітэктура, дызайн, інтэр'ер, дэкаратыўна-прыкладное мастацтва) і **сінтэтычнага мастацтва** (кіно); артэфактаў, што **не з'яўляюцца творамі мастацтва** (этыкеткі, рэклама, шылды, паштоўкі і інш.)<sup>11</sup>. Па наяўнасці або адсутнасці рэальнага рэферэнта адрозніваюць **міметычныя** (апісваюць рэальныя артэфакты) і **неміметычныя** (рэпрэзентуюць выдуманых артэфакты) экфрасісы. Міметычныя экфрасісы могуць быць атрыбутаванымі і неатрыбутаванымі. Атрыбутаваны экфрасіс – апісанне з указаным аўтарам, стылем або эпохай. Па словах А. Яцэнкі, *атрыбуцыя па аўтары значна звужае тлумачальныя магчымасці, робіць думку аўтара больш празрыстай. Атрыбуцыя па назве робіць тлумачэнне экфрасіса менш адназначным і больш шырокім. У абодвух выпадках атрыбутаваны экфрасіс выступае, з аднаго боку, як эмблема, этыкетка эпохі, філасофіі, кода, а з другога – натуральна ўзбагачае выяўленчы аспект слоўнага вобраза*<sup>12</sup>. Неатрыбутаваны экфрасіс не ўтрымлівае ўказанняў на аўтарства ці назву. У свядомасці рэцыпіента спачатку *выбудоўваюцца “выяўленчыя” характарыстыкі вобраза, затым, дзякуючы рабоце культурнай памяці, адбываецца пошук яго мастацка-гістарычных аналогій, у выніку чаго ўзнікае паняццёвая расшыфроўка вобраза*<sup>13</sup>.

Прызначэнне неміметычнага экфрасіса – пашырэнне сэнсавай прасторы твора, стварэнне шматзначнасці тэксту, правакаванне інтэлектуальнай гульні з чытачом. Акрамя адзначаных відаў экфрасіса, А. Яцэнка вылучае таксама **маналагічны і дыялагічны экфрасіс**

<sup>10</sup> Тамсама.

<sup>11</sup> Е. В. Яценко, “Любите живопись, поэты...”. Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [online], [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52), [доступ: 06.04.2020].

<sup>12</sup> Тамсама.

<sup>13</sup> Тамсама.

(па аўтарскай прыналежнасці), **цэльныя і дыскрэтныя** (па спосабе падачы ў тэксце), **простыя і зборныя** (па шыраце і колькасці ўказанай інфармацыі) і інш.

Засяродзімся на разглядзе экфрасіса ў творчасці такіх мультыталантаў, як Я. Драздовіч, М. Шагал, У. Галубок і Я. Булгак, чыя дзейнасць была непасрэдна звязана з культурай Беларусі. Зварот мастакоў у літаратурным творы да візуальных мастацтваў раскрывае спецыфіку творчага мыслення, светапогляд і эстэтычныя зацікаўленні.

Экфрасіс, як сцвярджае Л. Гелер, з'яўляецца абавязковым складнікам *рамана пра мастака (Kunstlerroman)*<sup>14</sup>, тэматыка і праблематыка якога вымагаюць ад аўтара стварэння спецыфічных вобразаў, прадугледжваюць паглыбленне ў сферу заняткаў героя шляхам ўключэння ў тэкст адметнай для кожнага віду мастацтва лексікі, філасофскіх разважанняў аб прыродзе творчасці і прызначэнні мастака. Прыкладам рамана пра мастака можа служыць літаратурны твор мультыталанта **Язэпа Драздовіча (1888–1954)** “Вялікая шышка”. Аповесць “Вялікая шышка” (1923), у якой распавядаецца пра навучанне ў горадзе двух маладых мастакоў-вяскоўцаў, Гапука і Альфука, нельга назваць *Kunstlerroman* у традыцыйным разуменні жанру (*роман пра мастака* звычайна засяроджваецца на паказе эвалюцыі таленту героя, канцэнтруецца на выяўленні яго пошукаў гармоніі, твор жа Я. Драздовіча ўяўляе сабой расповед пра канкрэтны выпадак з жыцця герояў без асаблівага паглыблення ў псіхалогію творчасці), але, як і ў *Kunstlerroman*, вялікае значэнне ў “Вялікай шышцы” маюць экфрасісы, якія выконваюць шэраг важных функцый.

Ужо на першых старонках твора аўтар падае падрабязны пералік прадметаў, што сваімі рукамі вырабляў бацька Альфука, Запук, які займаўся не толькі гаспадаркай, але і ляпіў з гліны *моцныя гаршчкі, стаўбуны, гарлачы і прыгожыя міскі, глянкі ды розныя забаўныя дзіцячыя цацкі, сьвістулькі, каторыя зімоваю парой, калі рабіць нечага, развозіў на распродажу*<sup>15</sup>. Нанізванне прадметаў з'яўляецца прыкладам згорнутага экфрасіса, які дапамагае стварыць уяўленне пра асяроддзе, што паўплывала на фарміраванне свядомасці герояў. Аўтар твора акцэнтуюе ўвагу не на матэрыяльнай сутнасці прадметаў, а на

<sup>14</sup> Л. М. Геллер, *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, с. 19.

<sup>15</sup> Я. Нарцызавіч, *Вялікая шышка*, Вільня: Віленскае выдавецтва Б. А. Клецкіна, 1923, с. 5.

тым, што сціплыя вырабы з гліны – гэта спосаб самавыяўлення асобы, якая праз варункі жыцця не можа адарвацца ад гаспадаркі, каб займацца выключна творчасцю. Такім чынам, згадванне ў аповесці “Вялікая шышка” прадметаў народнага промыслу з’яўляецца яшчэ і выяўленнем аўтарскага разумення сутнасці творчасці і яе ролі ў жыцці асобы: кожны чалавек нясе ў сябе зерне таленту, можа і павінен рэалізаваць яго. У народнай свядомасці творчы чалавек мае асаблівы статус: з аднаго боку, асоба, што займаецца творчасцю – няўдалы гаспадар, якога не разумеюць, не прымаюць і да якога ставяцца паблажліва, як да дзівака, а з другога боку, менавіта дзякуючы творцу пераадоўваецца зямное, з’яўляецца магчымасць спазнаць высокае, сакральнае. Нездарма менавіта святар угаворвае бацькоў Гапука і Альфука адпусціць сваіх дзяцей у горад, не губіць талент, бо толькі ўжо за гэта яны не будуць *каецца на тым сьвеце*<sup>16</sup>.

Я. Драздовіч – мастак, які “выйшаў” з народнай традыцыі і, арганічна засвоіўшы эстэтыку мадэрну, зноў вярнуўся ў народную стыхію. Магчыма, менавіта таму даследчыкі творчасці Я. Драздовіча дагэтуль спрачаюцца наконт прыроды мастакоўскага таленту: Драздовіч прафесійны мастак ці мастак інсітнага кшталту. Паказальна, што ўся аповесць прасякнута адчуваннем прысутнасці самога аўтара: гэта і аўтабіяграфічны характар твора, і “ўдзел” Драздовіча ў тэксце ў якасці героя, мастака-дэкадэнта Разоры, які адыгрывае не апошняю ролю ў развіцці сюжэта “Вялікай шышкі”.

Аўтар твора выкарыстоўвае экфрасіс у якасці алегорыі культуры: яскравым прыкладам можа служыць апісанне балю мастакоў, да якога на працягу ўсёй аповесці рыхтуюцца героі. Згаданае мерапрыемства мае акрэсленую тэму, тэму лесу, якую прызначана раскрыць шэсцю “Гаспадарства кветкі Васілька” і “Гаспадарства кветкі Пралескі”. У персанажах “Гаспадарстваў...” яскрава прачытваюцца адсылкі да любімых сімвалаў беларускага мастацтва, што праз частае ўжыванне пачалі губляць свой глыбінны сэнс, ператвараючыся ў клішэ. Стэрэатыпнасць мыслення ўдзельнікаў балю падкрэсліваецца спосабам раскрыцця тэмы: падрыхтоўка да выступлення заключалася ў тым, каб “састрапаць” сабе касцюм (касцюм папараці, мухамора, “нейкай” птушкі і касцюмы яловай ды сасновай шышак, на выбары якіх настойвае Гапук). Шэсце мастакоў, апранутых у розныя касцюмы, – спецыфічны калаж з вядомых вобразаў. Язэп Драздовіч

<sup>16</sup> Тамсама, с. 7.

зводзіць у адной прасторы маладых дзяўчат-жнеек і дзядулю Лесуна з *зялёнаю, квяцістаю каронаю на галаве*<sup>17</sup>, снапы жыта і русалак, касцоў, грабельнікаў і зялёную казу.

Сумяшчэнне містычных вобразаў Лесуна, залатарогага чорта і русалак з зямнымі вобразамі пераўтварае баль мастакоў у сапраўдны карнавал (у трактоўцы, прапанаванай М. Бахціным), які вызначаецца дамінаваннем цялеснага нізу (нават мастакі-інтэлектуалы паддаюцца ўплыву стыхіі) і заўсёды суправаджаецца недарэчнымі сітуацыямі і зменаў роляў (гараджанка Адэля, не маючы ніякага ўяўлення пра жыццё вёскі, абірае для сябе касцюм сялянкі, а вясковец Альфук становіцца мальераўскім маркізам). Апісанне касцюмаў – ключ да расшыфроўкі стану тагачаснага мастацтва. Цэнтральнае месца ў шэсці, безумоўна, адведзена касцюму вялікай шышкі. Важнасць гэтага вобраза падкрэсліваецца і існаваннем графічнага варыянту: на вокладцы аповесці Я. Драздовіча змешчаны аўтарскі карыкатурны малюнак, на якім выяўлены франтаваты Гапук, заціснуты адпаведным касцюмам.

Акрамя функцыі алегорыі культуры, экфрасіс у аповесці выконвае характаралагічную функцыю: апісанні твораў мастацтва, а галоўным чынам, іх інтэрпрэтацыя “гавораць” чытачу пра густы, зацікаўленні героя, а шырэй – раскрываюць унутраны свет персанажаў. Адначасова экфрасіс рэалізуе і метаапісальную функцыю – творы мастацтва і іх інтэрпрэтацыя выражаюць погляды героя і самога аўтара на мастацтва ў цэлым. Паказальным з’яўляецца прамы экфрасіс карціны-прыза, што атрымала пані Адэля ў конкурсе на лепшы касцюм і што ўяўляе сабой апісанне шырокай ракі з пясчанымі берагамі і кустамі па ўзбярэжжы, а *на далейшым пляне шмат купальніц, а на бліжэйшым пляне ўзвал і бухонны куст на ўзвале, а пад тым кустом, быццам прытайшыся, сядзець нейкі панок з біноклем у руках*<sup>18</sup>.

Вобраз купальшчыц – адзін з самых папулярных у сусветным жывапісе; яшчэ з часоў антычнасці купальшчыцы сімвалізавалі прыгажосць, натуральнасць, першазданнасць, увасаблялі ідэал прыгажосці і дасканаласці. Аднак у кожнай эпохі – свой ідэал прыгажосці. Як і многія “вечныя” вобразы, вобраз купальшчыц таксама развіваўся: у XX стагоддзі ідэальных жанчын выяўлялі як у рэалістычным рэчышчы, так і ў сюррэалістычным ключы. Разам з тым, вобраз купальшчыц, дзякуючы свайму балансаванню паміж высокім і нізкім, цялесным

<sup>17</sup> Тамсама, с. 30.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 34.

і духоўным, актыўна эксплуатаецца так званым псеўдамастацтвам. Апісанне “прыза” – яскравы прыклад зніжанага псеўдамастацтва, у якім сімвал дасканаласці страчвае сваю чысціню, бо ўся ўвага канцэнтруецца на “панку”, што падглядае за дзяўчынамі. Захапленне Адэлі падобным твораў, які яна лічыць сур’ёзным мастацтвам, не толькі маркёр яе эстэтычнага выхавання, але і яскравая характарыстыка яе маральнага вобліку.

Дыяметральна процілеглы погляд на дадзены твор дэманструе сяброўка Адэлі Ліза, якая сцвярджае, што мастацтва не толькі павінна ўражваць, але і выхоўваць, што для твора важныя не толькі “мастакоўская” тэхніка, але і змест: *Бываюць-жа такія рэчы, што камі яны ня зусім выразны, ня зусім выяўны для вока людскога, то наводзяць, часамі, на вельмі прыемныя мыслі і пачуцці...*<sup>19</sup> Для Лізы, якая ацэньвае мастацтва з пункту гледжання народнай маралі, падобны “абраз” – гэта сорам, і трэба мець адвагу, каб прыняць такія падарункі ад “памаднікаў”: *Ну вось, няхай сабе вось гэты малюнак: вунь там, бачыш? Купаюцца, гэта нічога, рэч звычайная, купацца трэба. Але чаго вось гэты “старая лыжа”, пад куст забраўся, ды і яшчэ з біноклем?...*<sup>20</sup>

Яшчэ адным твораў, што яскрава характарызуе і тагачаснае мастацтва, і гараджанку Адэлю, з’яўляецца ў аповесці атрыбутаваны экфрасіс знакамітай скульптуры Марка Антакольскага “Мефістофель”, якая ўвасабляла для сучаснікаў Я. Драздовіча дух часу, геніяльнасць і бездапаможнасць эпохі адначасова. Мефістофель Антакольскага – дух зла, увасабленне бязвер’я, расчаравання, раздражнёнасці і адчаю, носьбіт адмоўнай энергіі, якая ў дадзены момант знаходзіцца ў спакоі, але абавязкова выбухне, несучы з сабой разбурэнне. Твор Антакольскага з’яўляецца прызнаным шэдэўрам мастацтва, аднак Я. Драздовіч нібы ігнаруе “славатасць” твора і нават іранізуе з яго: Ліза называе “Мефістофеля” “штукай”, якую брыдка трымаць у руках і лепш схваць ад людзей. Копію скульптуры Марка Антакольскага майстар робіць элементам іншага, даволі недарэчнага малюнка, які зусім не адпавядае прыродзе шэдэўра: “Мефістофеля” Драздовіч змяшчае паміж двума закаханымі, Альфуком у касцюме маркіза і Адэлай-сялянкай, *на ўслоне, на фоне чырвонага плюшчу*<sup>21</sup>. Менавіта дэкарацыя з чырвонай тканіны

<sup>19</sup> Я. Нарцызаў, *Вялікая...*, с. 35.

<sup>20</sup> Тамсама, с. 35.

<sup>21</sup> Тамсама, с. 36.

(залішне рэвалюцыйнай і правакацыйнай), на наш погляд, канчаткова разбурае “гэтаўскую” моц вобраза. “Дух зла” ў аповесці – нявольны сведка заляцанняў Альфука і Адэлі. Уся яго пастава, якая пластычна выражала адчай, стомленасць і напружанасць, выглядае ў апісанай сітуацыі хударлявай, сціплай і сумнай, а замест захаплення і страху выклікае іранічную ўсмішку. Магчыма, такое стаўленне да твораў знакамітага папярэдніка (М. Антакольскі, як і Я. Драздовіч, з’яўляецца выпускніком школы Трутнева) тлумачыцца тым фактам, што Драздовіч не змог “дараваць” Антакольскаму помніка Кацярыне II, што быў узведзены ў Вільні ў пачатку XX стагоддзя і сімвалізаваў магутнасць Расійскай імперыі.

Экфрасіс – важны складнік літаратурнай творчасці Я. Драздовіча ў цэлым. Нават у невялікіх фрагментах апавядання “Нявольніца кволага сэрца” сустракаюцца прыклады экфрасіса: апісанне наіўнага ідылічнага малюнка, які б хацела атрымаць хворага Гэлька ад Адоля як сведчанне іх былога моцнага кахання, а таксама мадальёна з выявай нарочонага, што дзяўчына носіць каля сэрца. Усе гэтыя артэфакты служаць матэрыяльнымі напамінамі аб няспраўджаным каханні.

Важную ролю экфрастычныя апісанні адыгрываюць у гісторыка-бытавым рамане Я. Драздовіча “Гарадольская пушча”: апісанні старажытнай архітэктуры і інтэр’ераў (хата Ягамосця Лявона, дамы пушчавікоў), багатага рэчыўнага свету (адзення, вырабаў дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва) дазваляюць не толькі стварыць адпаведную гістарычную атмасферу і акрэсліць быт пушчавікоў, але і яскрава характарызуюць іх духоўную культуру. Экфрасіс – неад’емны элемент абразкоў-касмавізій (іншапланетных падарожжаў, якія Я. Драздовіч здзяйсняў у сне). Шматлікія экфрасісы ў касмічных цыклах перадаюць геаграфічную, этнаграфічную і сацыяльную адметнасць іншапланетных цывілізацый. У абразках Драздовіча “Жыццё на Марсе”, “Жыццё на планеце Сатурне” і “Жыццё на Месяцы” прадстаўлены вельмі шырокі дыяпазон, у асноўным, неміметычных экфрасісаў, якія выконваюць перадусім асветніцкую функцыю. Гэта шматлікія апісанні храмаў, крэпасцей і казармаў, палацаў, жылля іншапланецянаў, іх адзення, прадметаў побыту, твораў мастацтва. Ubачаныя ў розных іншапланетных гарадах архітэктурныя помнікі і прадметы побыту сведчаць пра існаванне ў касмічнай прасторы развітых цывілізацый: майстар апісвае абсерваторыі, храмы, маўзалеі; падарожнічаючы па месячным горадзе Трыфлёрыя, Драздовіч трапляе ў своеасаблівы музей, у якім аглядае выявы людзей, унікальны арнамент, багатыя тканіны і нават кіі; наведвае гатэль для падарожнікаў; у краіне задымленага

неба, Бруноніі, касмічны вандроўнік заўважае забытыя лунідамі глякі і збаны. Краінай-утопіяй для падарожніка з’яўляецца Арыя, у якой высокаразвітыя луніды пабудавалі гарады і чыгункі.

Высока ацэньвае Драздовіч і мастацтва іншапланецян, звяртаючы ўвагу на дасканаласць разьбярскага майстэрства, што можа супернічаць нават са старажытнагрэчаскімі ўзорамі. Экфрастычныя апісанні нязменна падкрэсліваюць сувязь і падабенства жыцця на іншых планетах з зямным жыццём – у далёкіх прасторах Драздовіч бачыць Беларусь. Нават дробязі актуалізуюць гэтае падабенства: так, напрыклад, у адным з дамоў вандроўнік заўважае на сцяне дыванок, сціплае ўпрыгожванне беларускай сялянскай хаты.

Экфрасісы для Я. Драздовіча з’яўляліся яшчэ і вельмі дзейсным сродкам фарміравання і фіксавання пэўных сюжэтаў, да якіх ён мог вярнуцца ў жывапісе ці графіцы. Мастацтва слова ў выпадку Драздовіча было больш “эканамічным” фінансава, дазваляла разгарнуцца фантазіі творцы напоўніцу, бо матэрыяльная, візуальная рэалізацыя задумы патрабавала наяўнасці неабходных для мастака матэрыялаў, якіх у майстра з-за складанага фінансавага становішча не было. Шматлікія экфрасісы ў касмавізіях Драздовіча выступаюць яшчэ і рэзанатаграм эмацыянальнага стану героя: апісанні велічных, але пустынных будынкаў, злавесных руінаў падрэсліваюць пачуццё адзіноты, што дамінуе на старонках рукапісаў майстра, а таксама ўзмацняюць адчуванне трылогі. Вобразы прывідаў мінулага, што блукаюць на руінах, выклікаюць шматлікія пытанні: што здарылася з развітой цывілізацыяй; якая катастрофа яе напаткала; ці не такая ж будучыня чакае і зямную цывілізацыю?

Візуальнай па сваёй прыродзе з’яўляецца і вербальная творчасць яшчэ аднаго выбітнага мультыталента, **Марка Шагала (1887–1985)**, які пакінуў пасля сябе не толькі ўнікальныя жывапісныя і графічныя творы, але і багаты літаратурны набытак – вершы, успаміны, публіцыстычныя творы. Як сцвярджаў сам М. Шагал, ён вельмі рана пачаў пісаць вершы на рускай мове, але сшытак з яго падлеткавымі паэтычнымі эксперыментамі быў страчаны: *Едва научившись говорить по-русски, я начал писать стихи. Словно выдыхал их*<sup>22</sup>.

Напэўна, самым значным літаратурным творам М. Шагала з’яўляецца аўтабіяграфія “Маё жыццё”, своеадметны *Kunstlerroman*, напісаны першапачаткова па-руску (аднак рускамоўны варыянт, на жаль,

<sup>22</sup> М. Шагал, *Моя жизнь*, Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус 2014, с. 100.

знік), перакладзены на мову ідыш, французскую мову, а з французскай мовы зноў – на рускую<sup>23</sup>. “Маё жыццё” – аўтабіяграфічны раман, *дакументальна-паэтычнае апісанне жыцця мастака, праілюстраванае аўтарскімі афортамі, якія, па словах даследчыцы Н. Апчынскай, з’яўляюцца перакладамі на мову графікі*<sup>24</sup>. Н. Апчынская звяртае ўвагу на непарыўную сувязь візуальнага і вербальнага ў творчасці М. Шагала:

Падобна да таго, як біблейскі Дэміург стварыў са Слова бачны свет, такі і ў работах сучаснага майстра пластычны вобраз з’яўляўся не падабенствам рэальнасці, а матэрыялізацыяй паэтычнай ідэі пра яе. Выявы мелі ўнутраную вербальную структуру, а часамі і знешне прыпадабняліся да літары, у іх кампазіцыі ў якасці паўнапраўнага элемента ўключаліся надпісы. Ва ўсім гэтым знаходзіла рэалізацыю тэндэнцыя ўсяго мастацтва XX стагоддзя да збліжэння выявы і слова, але акрамя таго – уласцівы яўрэйскай культуры шэтэт перад Кнігай, перад напісаным тэкстам<sup>25</sup>.

Зварот мастака да літаратуры тлумачыў і Р. Барадулін, выдатны перакладчык вершаў М. Шагала на беларускую мову, у эсе “Пастаялец нябёсаў”: *Марк Шагал, як і вялікія мастакі Адраджэння, паэт. Ён хацеў пакінуць слова, бо слова трывалейшае за палатно, нятай і вячнейшае ва ўспрыманні наступных пакаленняў палатно. Слова ідзе ў неба да Бога, бо само слова ад Бога. Відаць, і Гамер пісаў палотны ці разьбярыў, але вечнасць захавала ў памяці сваёй толькі гамераўскае слова*<sup>26</sup>.

Аднак і ў літаратурным творы М. Шагала застаецца мастаком з адпаведным успрыняццем рэчаіснасці, што выяўляецца не толькі ў матывах бачання (праз адпаведныя дзеясловы і лексіку), не толькі ў асаблівай ролі колераў у творы, але і ў шматлікіх экфрасісах, якія сустракаюцца фактычна на кожнай старонцы “Майго жыцця”. Экфрасіс – прызма, праз якую герой аўтабіяграфіі глядзіць на свет, мастацтва, людзей і сябе. З візуальнага, з апісання начовак (і актуалізацыі матыву бачання), распачынаецца расповед у творы: *Корыто – первое, што увидели мои глаза*<sup>27</sup>. Нарадзіўся герой без прагі жыцця, *этакий, вообразите, бледный комочек, не желающий жить. Как будто на-*

<sup>23</sup> У дадзенай працы твор будзе цытавацца ў рускамоўным перакладзе.

<sup>24</sup> Н. Апчынская, *Послесловие*, [в:] М. Шагала, *Моя жизнь*. Спб.: Азбука, Азбука-Аттикус 2014, с. 190–214.

<sup>25</sup> Н. Апчынская, *Послесловие*, [в:] М. Шагала, *Моя жизнь*, с. 210–211.

<sup>26</sup> Р. Барадулін, *Пастаялец нябёсаў*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэі былі!: кніга павагі і сяброўства*, Мінск: Кнігазбор 2011, с. 15.

<sup>27</sup> М. Шагала, *Моя жизнь*, с. 5.



смотрелся картин Шагала<sup>28</sup>. Атрыбутаваны экфрасіс (*карціны Шагала*) выклікае не толькі асацыяцыі з творчасцю мастака ў цэлым, але і выступае сродкам стварэння самаіроніі.

Імя Марка Шагала стала асацыіруецца з Віцебскам, што стаў адным з галоўных герояў жывапісных і графічных твораў майстра. Віцебск Шагала малюе і словамі: на старонках “Майго жыцця”, у вершах, публіцыстычных артыкулах. Вобраз горада ў “Майм жыцці” – мазаіка, што складваецца з дыскрэтных экфрасісаў, шчодраскіданных аўтарам па тэксце аўтабіяграфіі. Віцебск – гэта фрэскі Джота дзі Бандонэ (італьянскага жывапісца XIV стагоддзя); дом святара, плот перад ім, за плотам – свінні, якія радасна імкнуцца насустрач гаспадару; творы італьянскіх жывапісцаў эпохі Адраджэння (Мазача і П’ера дэла Франчэска); немудрагелістыя шыльды крамаў і цырульняў; уласны твор “Над горадам”; завулкі Парыжа; скульптуры рэвалюцыйных дзеячоў, устаноўленыя ў гарадскім парку і інш. Асаблівыя “стасункі” ў героя аўтабіяграфіі з шыльдамі: за кароткімі камерцыйнымі надпісамі ён бачыў людзей і іх гісторыі. А шыльда “Школа жывапісу і малюнка мастака Пэна” стала для М. Шагала візуальным выражэннем пропуску ў свет мастацтва і магчымасці спраўдзіцца як мастаку, нягледзячы на ўвесь скепсіс яго сям’і. Падчас галоднага перыяду ў Пецябург М. Шагала быў вымушаны стаць вучнем майстра па шыльдах. Вось як іранічна М. Шагала апісваў плён сваёй працы: *Было приятно видеть, как на рынке или над входом в мясную или фруктовую лавку болтается какая-нибудь из моих первых работ, под нею чешется об угол свинья или разгумивает курица, а ветер и дождь бесцеремонно обдают ее грязными брызгами*<sup>29</sup>.

Віцебск – цэнтр шагалаўскага космасу. Ён прысутнічае фактычна паўсюль – у канкрэтных вобразах, згадках, асацыяцыях, матывах і ўспамінах майстра:

Ён ува мне звiнiць,  
далёкі горад,  
дзе перагукваюцца, як суседкі, веры:  
цэркаўкі белыя,  
цэрквы далёкія і сiнагогі. Дзверы  
расчынены. Неба цвiце,  
жыццё ляцiць,  
упэўненае ў сваёй праваце.

<sup>28</sup> Тамсама, с. 6.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 92.

Ён ува мне,  
іхні смутак, ные,  
нудзяцца вулкі крывыя,  
надмогіллі шэрыя – на гары  
ляжаць глыбока яўрэі набожныя,  
сум з імі іхні, як свет стары.

У фарбах і ў мазках,  
у святле і ценю  
стаіць карціна мая ўдалечыні,  
ёй сэрца сваё заслانیць летуценю.

Іду я, разліты ўвесь і распалены,  
зіхцяць гады, краса былая ўся.  
Мой свет у сне прыходзіць да мяне,  
а я – а я губляюся<sup>30</sup>

Аднак не толькі Віцебск, але і людзі бачацца М. Шагалу праз мастацтва. Бацька героя нібы сышоў з карцін фларэнтыйскіх майстроў і адначасова са старонак Агады, ён – герой фантазійных эцюдаў мастака і рэалістычных здымкаў мясцовага фатографа: *Вы когда-нибудь видели на картинах флорентийских мастеров фигуры с длинной, отроду не стриженной бородой, темно-карими, но как бы и пепельными глазами, с лицом цвета жженой охры, в морщинах и складках? Это мой отец. Или, может, вы видели картинки из Агады – пасхально-благостные и туповатые лица персонажей? (Прости, папочка!)*<sup>31</sup>.

Праз рэакцыю на творы мастака раскрываецца характар маці М. Шагала – напэўна, адзінай асобы ў сям’і, якая не зусім разумела яго творчасць, але прымала і любіла. У абліччах сясцёр герою бачацца рысы з партрэтаў іспанскага мастака Луіса дэ Маралеса, брат Давід – гэта шагалаўскі “Портрет брата Давида з мандалінай”; дзядзька – персанаж з палотнаў Рэмбранта, а таксама герой карціны самога мультыталанта, якую, аднак, дзядзька адмовіўся ўзяць сабе. Сваю жонку і музу, Бэлу Розенфельд, мастак бачыць як Мадонну Рафаэля, а таксама ўласны і найлепшы твор мастацтва.

Лёс земляка М. Шагала – І. Пэна – раскрываецца ў вершы-прысвячэнні “Першы настаўнік”:

<sup>30</sup> М. Шагала, *Горад далёкі*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэі былі!...: кніга павагі і сяброўства*, с. 147–148.

<sup>31</sup> М. Шагала, *Моя...*, с. 7.

А мне насустрач старога рэбэ  
ляціць галава з краіны тугі:  
“Аддаў табе ўмельства сваё як трэба,  
тваёй больш не будзе ў мяне нагі”.

Няма ні пэндзля яго, ні бародкі,  
за шэлег забіў яго злодзей злы,  
яго пацягнуў на той свет праз вароты  
конь чорны, чарнейшы ад чорнай імглы.

Пагасла лямпа, і ў дом зазірае  
хмурына – кудлатая галава.  
Насупраць, нібыта ўдава старая,  
стаіць зачыненая царква.

Тваю карціну, яшчэ жывую,  
свіння павышацкала хвостом,  
Я ўжо, настаўнік, даўно шкадую,  
што я пакінуў цябе й твой дом<sup>32</sup>.

Кароткія экфрасісы ў гэтым вершы пераўтвараюцца ў сімвалы страчанага Віцебска, веры і жыцця.

**Уладзіслаў Галубок (1882–1937)** таксама з’яўляецца яскравым прыкладам аўтара ўніверсальнага тыпу, без плённай дзейнасці якога складана ўявіць беларускую культуру першай паловы ХХ стагоддзя. У асобе У. Галубка спалучылася некалькі ўзаемазвязаных творчых іпастасей: рэжысёр і кіраўнік беларускага вандроўнага тэатра, акцёр і музыкант, пісьменнік і мастак. Іпастась У. Галубка-драматурга, напэўна, з’яўляецца самай вядомай шырокай аўдыторыі, аднак ён быў яшчэ і выдатным мастаком, які навучаўся ў вядомых жывапісцаў першай паловы ХХ стагоддзя, абслугоўваў патрэбы тэатральнай трупы (выступаў мастаком-дэкаратарам, якому часта прыходзілася імправізаваць з наяўным матэрыялам), быў дызайнерам тэатральных афіш. На жаль, пра багатую візуальную спадчыну У. Галубка засталіся толькі шматлікія ўспаміны сваякоў і знаёмых: дочкі Багуслава і Вільгельміна ўспаміналі, што іх бацька рэдка сядзеў без працы, выкарыстоўваючы кожную вольную хвіліну для ставарэння эцюдаў, уласнаручна ствараў дэкарацыі для п’ес; Я. Ціхановіч, мастак і зяць У. Галубка, згадваў, як уразілі яго карціны цесця (каля 50 пейзажаў); народны артыст БССР, С. Бірыла, які атрымаў у падарунак ад майстра дзве карціны, адзначаў іх самабытнасць (многія акцёры з трупы

<sup>32</sup> М. Шагал, *Першы настаўнік*, [у:] Р. Барадулін, *Толькі б яўрэй былі!..: кніга павагі і сяброўства*, с. 141–142.

вандроўнага тэатра, прыяцелі і знаёмыя майстра ўспаміналі, што часта атрымлівалі ў якасці падарунка пейзажы У. Галубка). Пра творы маладога мастака-самавука згадаў у сваіх “Успамінах з вайсковага жыцця” і Я. Драздовіч, які ўпершыню пабачыў іх у Пецярбурзе на кватэры Б. Эпімах-Шыпілы на сцяне побач з уласнымі выявамі. І хоць працы У. Галубка падаліся Я. Драздовічу непрафесійнымі, здаецца, што ўсё адно пакінулі прыемнае ўражанне<sup>33</sup>. Візуальнае прысутнічае і ў літаратурных творах У. Галубка, у тым ліку экфрасісы.

У літаратурным творы экфрасіс часта транслюе аўтарскую пазіцыю, заключае ў сабе і захоўвае важную гісторыка-культурную інфармацыю, замаруджвае дзеянне твора і, безумоўна, упрыгожвае яго. У літаратурнай спадчыне У. Галубка экфрасісы таксама выконваюць шэраг важных функцый. Абразоў святога Юр’я з’яўляецца сюжэ-тастваральным элементам у гумарыстычным апавяданні “Абразоў” (паказальнай з’яўляецца ўжо і сама назва твора). Для гераіні апавядання ікона – жаданая рэч, для кнігара і для аўтара-рэвалюцыянера – сведчанне невуцтва і цемрашальства. Менавіта таму кнігар у якасці здзеку з жанчыны замест сапраўднага абраза прапаноўвае Насці Мазалёвай спачатку *малюнак з белым, як снег, канём*, без выявы святога, тлумачачы адсутнасць Юр’я тым, што ён *у лес пайшоў*<sup>34</sup>. Незадаволеная Насця адмаўляецца ад іконы без святога, і тады кнігар прадае гераіне выяву цара Бавы Каралевіча на гнядым кані. Насці, якая хоць і атрымлівае жаданы абраз, падаецца падазроным, што святы Юр’я мае зусім не белага каня. У адказ на свае сумненні гераіня чуе: *Бо белы ўжо даўно здох, і ён цяпер на чужым ездзіць*<sup>35</sup>.

Дарэчы, арыгінал іконы ў творы прысутнічае толькі намінальна, як ускосны экфрасіс, аднак ад яго замацаванага ў свядомасці выгляду і адштурхоўваецца сюжэт апавядання, а неадпаведнасць прапанаваных кнігаром “абразоў” сапраўднай іконе стварае камічны эфект.

Разгорнуты экфрасіс прадстаўлены ў апавяданні “Сляды старыны”, у якім апісанне старажытнага замка з’яўляецца сэнсавым ядром твора. Твор У. Галубка фактычна грунтуецца на падрабязным апісанні помніка. Замак у творы – нямы сведка найважнейшых гістарычных падзей: *Высокі акамянелы вал, зарослы высмаленай ад сонца травой*

<sup>33</sup> Гл. пра гэта: Я. Драздовіч, *На пазахатнім свеце*, “Польмя” 2014, № 8, с. 127–154.

<sup>34</sup> Ул. Галубок, *Творы: Драматургія; Паэзія; Проза; Публіцыстыка*, Мінск: Маст. літ. 1983, с. 482.

<sup>35</sup> Тамсама, с. 482.

*і месцамі вышчарблены мінамі непрыяцеля, як даўней, так і цяпер, горда трымае на сваіх магутных плячах старыню*<sup>36</sup>.

Муры і вежы замка захавалі памяць пра барацьбу з ворагамі, шчырую веру людзей, пра продкаў, якія змагаліся за краіну і народ і здраджвалі свайму абавязку, спадзяваліся на перамогу і гінулі за праўду. Увасабленнем няволі ў аднайменным апавяданні “У няволі” з’яўляецца экфрасіс магутнай будыніны, за кратамі якой нудзіцца вольная калісьці птушка. Цемра, панурасць, холад, сырасць сцен проціпастаўляюцца жыццю, сонцу і волі.

Яскравым прыкладам выкарыстання экфрасіса з’яўляюцца і ўспаміны “Край дзіцячых гадоў” яшчэ аднаго аўтара ўніверсальнага тыпу, фатографа і літаратара, **Яна Булгака (1876–1950)**. Даследчыкі называюць твор Булгака энцыклапедыяй шляхецкага жыцця канца ХІХ стагоддзя, у многім дзякуючы засяроджанасці майстра як на разгорнутых экфрасісах, так і на згадванні асобных экфрастычных дэталей. Багаты матэрыял, прадстаўлены на старонках успамінаў, стварае шырокую панараму матэрыяльнага і духоўнага свету шляхецтва.

Экфрасіс у творы Я. Булгака выконвае структурастваральную ролю: вакол расповеду аб шляхецкай цывілізацыі, жыццё якой сканцэнтравана ў шляхецкім двары, выбудоўваецца сюжэт і кампазіцыя “Краю дзіцячых гадоў”. Апісанні роднага Асташына і суседніх маёнткаў забяспечваюць цэласнасць твора, цэментуючы эклектычныя ўспаміны і ўражанні героя ў цэласнае палатно. Шляхецкі двор – гэта зладжаны ансамбль розных па прызначэнні жылых і гаспадарчых пабудоў, колькасць якіх была дакладна вызначана і не змянялася даволі працяглы час. Лямус, свіран, стайня, гумно, аўчарня, лядоўня, пякарня і іншыя фальваркавыя будынкі, што не заўсёды адпавядалі практычным запатрабаванням двара, сведчылі пра моцную сувязь уладальнікаў сядзібы з традыцыяй і захоўвалі ў сабе адбіткі папярэдніх эпох, слаўных часоў і часоў заняпаду: *Мяркуючы па багатых фундаментальных пабудовах, а таксама свірану і стайні, Асташын, напэўна, меў выдатнае мінулае, пасля якога наступіў упадак, які цягнуўся да нядаўніх часоў*<sup>37</sup>.

Ва ўмовах паражэння паўстання 1863 года, у перыяд нацыянальнай дэпрэсіі, захаванне ў нязменным выглядзе аблічча двара (двор – праекцыя Айчыны) было ў асяродку сям’і Булгакаў ці не адзіным сродкам пратэсту супраць новай улады і тых рэформаў, якія яна актыўна

<sup>36</sup> Тамсама, с. 538.

<sup>37</sup> Я. Булгак, *Край дзіцячых гадоў*, Мінск: Беларусь 2004, с. 50.

насаджала. Перабудоўка сядзібы, замена беллага колеру сцен на блакітна-зялёны, што, па словах Булгака, быў зусім не да твару польскаму двару (менавіта **белы двор** стаў сапраўдным топасам для літаратуры), паказвала адсутнасць густы і культуры ўладальніка маёнтка, а таксама сведчыла пра духоўную дэградацыю асобы і разглядалася як сапраўдная здрада, за якую заўсёды чакала пакаранне: *У нас было звычайнай справай, што калі які-небудзь двор трапляў у рукі расіяніна, то адразу з'яўлялася маляваная бляха і драўляныя прыбудоўкі самага дрэннага густу, сапраўды варварскага, а за ім – здзічэласць і агульнае знішчэнне двара, так што па знешнім выглядзе можна было заўсёды пазнаць, хто жыве ў двары*<sup>38</sup>. Такім чынам, экфрасіс некранутага шляхецкага двара выступае як сродак палемікі з новымі парадкамі і сімвалізуе прыналежнасць да адпаведнай рамантычнай, міцкевічаўскай, традыцыі (вобразам, на які арыентаваўся Я. Булгак, было Сапліцова з паэмы А. Міцкевіча “Пан Тадэвуш”).

Стрыжнем жыцця шляхецкага двара з'яўляецца, безумоўна, дом. Сама кампазіцыя ўспамінаў “падказвае” гэта чытачу: амаль кожны раздзел твора ўжо ў назве або мае слова “дом”, або ўтрымлівае адпаведную карнёвую марфему, увесь час вяртаючы чытача да гэтага цэнтру (“Наш дом”, “Навокал дома”, “Дамашняе жыццё”, “Благаслаўненне дому”). Паняцце дом – складанае і знакавае, бо датычыцца не толькі сферы архітэктуры, але і сферы жыцця ва ўсіх яго праявах: бытавых, псіхалагічных, міфалагічных і агульначалавечых. Кожнае аблічча дому так ці інакш прадстаўлена ў творы Я. Булгака.

Дом – гэта не прастора, упарадкаваная і згарманізаваная чалавечам, згодна са сваімі ўяўленнямі аб дабрабыце, камфорце і ўтульнасці, а адлюстраванне ўнутранага свету асобы. Спачатку чалавек будзе дом, а потым ужо дом “будзе” чалавека, фарміруе яго светапогляд, дае яму тых акулераў, праз якія ён будзе глядзець на свет, успрымаць рэчаіснасць і людзей. Для Я. Булгака знешняе аблічча – форма – непарыўна звязаны са зместам, унутраным напаўненнем: матэрыяльная культура двара яскрава характарызуе яго духоўнае жыццё.

У сваім творы Я. Булгак праводзіць сапраўдную экскурсію па шляхецкім доме, распавядаючы пра кожны прадмет, які трапляецца на вочы (варта адзначыць, што даволі эклектычны інтэр’ер майстар называе *радасцю для вачэй*), і, згодна з сутнасцю экфрасіса, не толькі згадвае і апісвае, але і робіць акцэнт на сімвалічным змесце

<sup>38</sup> Я. Булгак, *Край...*, с. 109.

рэчаў і іх унутранай гісторыі. Інтэр’ерная прастора ўспамінаў багата насычана прадметамі (*бязважкімі элементарнымі рэчамі*), кожны з якіх няўлоўнымі настальгічнымі ніткамі звязаны з персанажамі ўспамінаў: фарфоравая статуэтка пастушкі з *крывавым запекшымся румянцам* нагадвае аб заўчаснай смерці маці героя, такой жа далікатнай, наіўнай і хваравітай; гравюры з выявай Яна Сабескага асацыіруюцца з вобразам бацькі, які, нягледзячы на тое, што прадстаўляе ў творы распаўсюджаны ў XIX стагоддзі тып “шляхціца-грэчкасея”, носіць у сабе сармацкія ідэалы, сканцэнтраваныя ў асобе караля-война; а апісанне недарэчных зялёных шпалераў падрыхтоўвае чытача да ўспрыняцця даволі камічнай асобы пана Лапушынскага, настаўніка, які аддаваў перавагу здароваму пасляабедзенаму сну, а не заняткам з вучнем.

Экфрасісы і экфрастычныя дэталі характарызуюць і самога героя, даюць уяўленне пра яго ўнутраны свет, сфарміраваны не толькі зместам, але і візуальным афармленнем кніг А. Міцкевіча, творчасцю М. Андрыёлі, альбомам і рэпрэдукцый Я. Матэйкі, архітэктурай суседскіх шляхецкіх сядзібаў (адна з іх, Чомбраў, і з’яўляецца прататыпам міцкевічаўскага Сапліцова) і мясцовай сакральнай архітэктурай. У падтэксе аўтар нібы зашыфраваў думку пра тое, што ад нараджэння чалавека трэба акружаць прыгожымі рэчамі.

Экфрастычныя апісанні ў творы характарызуюць не толькі галоўнага героя “Краю дзіцячых гадоў”, але распавядаюць пра шляхецтва ў цэлым, акрэсліваюць атмасферу дома і перадаюць аблічча эпохі: экфрасісы абразоў сведчаць пра духоўнасць і хрысціянскі светапогляд герояў (“Духоўнае блаславенне дому” ў чорнай дубовай раме – галоўная рэч у доме); мэбля розных стыляў і эпох (барока, ракако, ампір) і прадметы, зробленыя ва ўласных майстэрнях, з’яўляюцца знакам ашчаджальнасці; а сапраўдная ода “пузатаму” самавару, *які пампезна ўязджаў у сталовую ў воблаках пары і выдаваў незлічоную колькасць гарбаты*<sup>39</sup>, – хвалебны спеў гасціннасці і адкрытасці дому.

Разам з тым, праз экфрасісы Булгак паказвае і негатыўныя тэндэнцыі эпохі. Асаблівым гонарам кожнага шляхціца былі сармацкія партрэты продкаў (неад’емная частка шляхецкага светапогляду): цэлыя галерэі сапраўдных і выдуманых герояў пацвярджалі высакароднае паходжанне і сацыяльны статус. У доме Булгакаў таксама была своеасаблівая галерэя слаўных продкаў:

<sup>39</sup> Я. Булгак, *Край...*, с. 93.

Над канапай на сярэдняй сцяне віселі тры пачарнелыя ад старасці алейныя партрэты Грамыкаў з пачатку XIX ст., але трэба прызнаць, што ім больш цікавіліся павукі і мухі, чым людзі, бо іх пакрываў тоўсты слой бруду, з-за якога былі ледзь бачны твары. Гэтыя партрэты былі так даўно забыты і занядбаны, што ніхто не пратэставаў, калі я павыдзяўбаў ім вочы, страляючы іх з лука, і ніхто не растлумачыў мне ўсёй агіднасці і глупства майго ўчынку<sup>40</sup>.

Такі дзіцячы вандалізм сведчыць пра тое, што рыцарства, якое так культывавалася ў шляхецкім асяроддзі, засталася ў мінулым; высокія памкненні саступілі месца вырашэнню бытавых праблем, думкам аб гаспадарцы. Сармацкія партрэты, як і высокія сармацкія ідэалы (вера – вольнасць – Айчына), скалечаны не столькі героем, колькі няўмольным часам.

Як чалавек з яскравым візуальным бачаннем свету, Я. Булгак падае дэтальнае апісанне шляхецкага двара, часам пераўтвараючыся ў фатограф з уласцівай дадзенай прафесіі цікавасцю да святла (інтэнсіўнасці, тэмпературы і крыніцы асвятлення), прапорцыяй, ліній, кантрастаў і фактуры прадметаў (майстар акцэнтuae ўвагу на матэрыялах: *ясеневыя жоўтыя мяккія крэслы і канапы; шафы і ложка і з цёмнага дубу і вязу; арэжавы столік; колер, перарэзаны чырвонымі жылкамі, якія ўтваралі такія прыгожыя, мудрагелістай формы малюнкi на дошках*). І, як сапраўдны фатограф, Булгак умее бачыць прыгожае ў пачварным, неэстэтычнае зрабіць эстэтычным: *Няпраўда, што нешта любяць перш за ўсё за яго прыгажосць, можна паміць і за брыджасць*<sup>41</sup>.

Сапраўды, іранічна, але з вялікай любоўю майстар апісвае нават шпалеры школьнага пакоя, у якім праводзіў заняткі пан Лапушынскі, адзіным захапленнем якога былі пісьмовыя прыборы. Стракатая абіўка з незразумелым сюжэтам (тут былі і паляўнічы з *мясістым носам*, падобны на разбойніка, і *тлусты алень*, што бег, як рысь, і дзіўныя хмары) з'яўляецца яскравай дэкарацыяй, якая найлепшым чынам падкрэслівае і перадае недарэчнасць працэсу навучання галоўнага героя.

А над выжлам пляма светлаценю на пагорку мела выгляд адрэзанай заечай галавы, якая без ног бегла па зялёным пейзажы нечувана камічным спосабам. Усе гэтыя сцэнкі мелі сакавіты жоўта-зялёны каларыт і паўтараліся незлічоную колькасць разоў: зверху, знізу, над ложкам, на печы – усюды падпільноўваў гэты чорны дзяцюк у белых штанах, цэліўся

<sup>40</sup> Я. Булгак, *Край...*, с. 51.

<sup>41</sup> Тамсама, с. 172.



Ў лятучыя хмары квадратны ягоміласць, адусюль выдурнялася сабака з аленам, а ідыёцкая заечая галава, адцятая ад тулава, падскоквала ўслед за імі ў недарэчнай пагоні<sup>42</sup>.

Нягледзячы на дэталёвасць, экфрастычныя апісанні майстра не пераходзяць у сухую інвентарызацыю. Дзякуючы пісьменніцкаму таленту можна ўбачыць у рэчах іх глыбінную сутнасць, звязваць іх са сваім ўнутраным жыццём і разуменнем, што толькі падкрэслівае пануючую ў доме атмасферу гармоніі, раўнавагі і любові. Задачай Булгака з'яўляецца апісанне згубленай шляхецкай цывілізацыі ў дробязях: *Я так прагна хацеў бы ўваскрасіць непараўнальную чароўнасць гэтага малога свету, поўнага высакародных пачуццяў, добрых людзей і прыгожых мілых рэчаў...*<sup>43</sup>

Творчасць мультыталентаў – унікальны мастацкі феномен, які прыцягвае ўвагу даследчыкаў сваёй шматмернасцю, варыятыўнасцю інтэрпрэтацый і інтэрмедыяльным характарам. Адным з самых паказальных відаў інтэрмедыяльных узаемадзеянняў з'яўляецца экфрасіс, вербальнае прадстаўленне ў літаратуры твораў візуальных мастацтваў. Экфрасіс – універсальная катэгорыя: прыклады экфрастычных апісанняў можна знайсці фактычна ў кожнага пісьменніка, што тлумачыцца жаданнем творцы выйсці за межы вербальнай прасторы. Аднак, як свярджае Л. Генералюк, *не будзе перабольшваннем сцверджанне, што найлепшымі аўтарамі экфрасісаў з'яўляюцца творцы-мультыталенты (Doppelbegabungen)*<sup>44</sup>.

У творах Я. Драздовіча экфрасіс выконвае характаралагічную функцыю, функцыю алегорыі культуры, а таксама выступае ў якасці доказу і нагляднасці. М. Шагал у літаратурныя творы ўключае кароткія асацыятыўныя экфрасісы, якія, аднак, нягледзячы на аб'ём інфармацыі, яскрава характарызуюць герояў твораў і прастору (Віцебск), выконваюць метаапісальную і акумулятыўную функцыю, забяспечваюць цэласнасць твора, актуалізуюць мастацкую праблематыку (напрыклад, так паблажліва пісаў М. Шагал пра кубістаў *Пусть себе кушают свои квадратные груши на треугольных столах*)<sup>45</sup>. Экфрасіс у творах У. Галубка з'яўляецца важным сюжэтастваральным элементам і адным са спосабаў трансляцыі аўтарскай пазіцыі. Экфрасіс

<sup>42</sup> Тамсама, с. 172.

<sup>43</sup> Я. Булгак, *Край...*, с. 49.

<sup>44</sup> Л. Генералюк, *Універсализм Шевченка: Взаємодія літаратуры і мистецтва*, Київ: Навук. думка, 2008, с. 60.

<sup>45</sup> М. Шагал, *Моя...*, с. 118.

– арганічная частка вербальнай тканіны ўспамінаў Я. Булгака “Край дзіцячых гадоў”, якая выконвае шэраг функцый: экфрастычныя апісанні падаюць разгорнутую характарыстыку персанажаў твора, акрэсліваюць атмасферу шляхецкага двара канца XIX стагоддзя, а таксама перадаюць аблічча цэлай эпохі.

## L I T E R A T U R A

- Avtuhovič T. E., *Ėkfrastičeskie impul'sy v sovremennoj russkoj, belorusskoj i pol'skoj poëzii*, [u:] *Movaznaŭstva. Litaraturaznaŭstva. Fal'klarystyka: XVI Mižnarodny z'ezd slavistaŭ, Bâlgrad 19–27 žnŭnâ 2018 g.: daklady belaruskaj dëlegacyi*, Minsk 2018 [Автухович Т. Е., *Экфрастические импульсы в современной русской, белорусской и польской поэзии*, [у:] *Мовазнаўства. Літаратуразнаўства. Фалькларыстыка: XVI Міжнародны з'езд славістаў, Бялград 19–27 жніўня 2018 г.: даклады беларускай дэлегацыі*, Мінск 2018].
- Baradulin R., *Tol'ki b âŭrèi byli!..: kniža pavagi i sâbroŭstva*, Minsk 2011 [Барадулін Р., *Толькі б яўрэі былі!..: кніга павагі і сяброўства*, Мінск 2011].
- Bulgak Â., *Kraj dзіcâčyŭh gadoŭ*, Minsk 2004 [Булгак Я., *Край дзіцячых гадоў*, Мінск 2004].
- Geller L. M., *Voskrešenie ponâtiâ, ili Slovo ob êkfrasisie*, [v:] *Ėkfrasis v russkoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma*, Moskva 2002 [Геллер Л. М., *Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе*, [в:] *Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума*, Москва 2002].
- Galubok Ul., *Tvory: Dramaturgiâ; Paëziâ; Proza; Publіcystyka*, Minsk 1983 [Галубок Ул., *Творы: Драматыргія; Паэзія; Проза; Публіцыстыка*, Мінск 1983].
- Generalŭk L., *Unіversalizm Ševčenka: Vzaêmudiâ literaturi i mistectva*, Kiiŭ 2008 [Генералюк Л., *Універсализм Шевченка: Взаємодія літератури і мистецтва*, Київ 2008].
- Drazdovič Â., *Na pazahatnîm svece*, “Polymâ”, № 8, Minsk 2014 [Драздовіч Я., *На пазахатнім свеце*, “Полымя”, № 8, Мінск 2014].
- Močernŭk N., *Poza kontekstom: Ėntermedial'ni strategii literaturnoi tvorčosti ukraiŭns'kih pis'mennikiv-hudožnikiv mižvoënnâ*, L'viv 2018 [Мочернюк Н., *Поза контекстом: Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєння*, Львів 2018].
- Narcyzaŭ Â., *Vâlîkaâ šyška*, Vil'nâ 1923 [Нарцызаў Я., *Вялікая шышка*, Вільня 1923].
- Teoriâ i istoriâ êkfrasisa: itogi i perspektivy izučeniâ*, Siedlce 2018 [Теорія і історія экфрасиса: ітоги і перспектывы ізучення, Siedlce 2018].

- Tišunina N. V., *Zapadnoevropejskij simvolizm i problema vzaimodejstviâ iskusstv: Opyt intermedial'nogo analiza*, Sankt-Peterburg 1998 [Тишунина Н. В., *Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа*, Санкт-Петербург 1998].
- Šagal M., *Moâ žizn'*, Sankt-Peterburg 2014 [Шагал М., *Моя жизнь*, Санкт-Петербург 2014].
- Èkfrasis v russkoj literature: Trudy Lozannskogo simpoziuma*, Moskva 2002 [Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума, Москва 2002].
- Âsenko E. V., "Lûbite živopis', poëty..." *Èkfrasis kak hudožestvenno-mirovozzrenčeskaâ model'*, [online] [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52), [dostup: 06.04.2020] [Яценко Е. В., "Любите живопись, поэты..." Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель, [online], [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52), [доступ: 06.04.2020]].

## Р Э З Ю М Э

## ЭКФРАСИС У ТВОРЧАСЦІ МУЛЬТЫТАЛЕНТАЎ

У артыкуле аналізіруецца экфрасіс у творчасці мультыталентаў – аўтараў, якія ў сваёй дзейнасці звярталіся да розных мастацкіх практык (жывапіс, фатаграфія і літаратура). Акцэнтуюцца ўвага на актуальнасці вывучэння з'явы мастацкага ўніверсализму. Разглядаюцца галоўныя падыходы да вызначэння паняцця экфрасіса, прыводзіцца класіфікацыя экфрастычных уключэнняў. На матэрыяле літаратурных твораў Я. Драздовіча, М. Шагала, В. Галубка і Я. Булгака раскрываецца роля і функцыя ў тэксце апісанняў твораў мастацтва. Выяўлена, што ў творах мультыталентаў экфрасіс з'яўляецца адным з спосабаў характарыстыкі герояў і прасторы; перадае воблік пэўнай эпохі; трансліруе аўтарскую пазіцыю; служыць алегорыяй культуры; актуалізуе мастацкую праблематыку; з'яўляецца важным сюжетастваральным элементам і забяспечвае цэласнасць твора.

**Ключавыя словы:** экфрасіс, мультыталент, Doppelbegabungen, узаемадзеянне літаратуры і мастацтва, інтэрмедыяльнасць, Künstlerroman, аўтабіяграфія.

## STRESZCZENIE

## EKFRAZA W TWÓRCZOŚCI WSZECHSTRONNIE UTALENTOWANYCH

Autor artykułu analizuje ekphrasis w twórczości wszechstronnie utalentowanych – autorów, którzy w swojej działalności zwracali się do różnych praktyk twórczych (malarstwo, fotografia, literatura piękna). Jego uwaga koncentruje się na znaczeniu studiów nad uniwersalizmem artystycznym. Omawia podstawowe podejścia

do pojęcia ekfrazy, podaje klasyfikację inkluzji ekfrastycznych. Na materiale utworów literackich J. Drazdowicza, M. Chagalla, U. Gałubka i J. Bułhaka wyjaśnia ich rolę i funkcje w opisach dzieł sztuki. Stwierdza, że w utworach multitalentów ekfrazą jest jednym ze sposobów charakteryzowania bohaterów i przestrzeni, przekazuje oblicze pewnej epoki, określa stanowisko autora, służy jako alegoria kultury, aktualizuje problematykę artystyczną, jest ważnym elementem fabularnym i zapewnia integralność dzieła.

**Słowa kluczowe:** ekfrazą, multitalent, Doppelbegabungen, związki literatury i sztuki, intermedialność, Künstlerroman, autobiografia.

#### S U M M A R Y

##### EKPHRASIS IN THE WORK OF MULTI-TALENTS

The article analyzes ekphrasis in the work of multi-talents – authors who in their activity turned to different artistic practices (painting, photography and literature). The attention is focused on the relevance of the study of the phenomenon of artistic universalism. The main approaches to the definition of ekphrastic inclusions are considered and a classification of ekphrastic inclusions is given. Based on the material of the literary works of J. Drazdovich, M. Chagall, U. Galubok and J. Bulhak, the role and functions in the text of descriptions of works of art are considered. It has been revealed that in the works of multi-talents, ekphrasis is one of the ways to characterize heroes and space; it conveys the appearance of a certain era, broadcasts the author's position, serves as an allegory of culture and actualizes art issues. It is an important plot-forming element which ensures the integrity of the work.

**Key words:** ekphrasis, multi-talent, Doppelbegabungen, the interaction of literature and art, intermediality, Künstlerroman, autobiography.

*Hanna Gładkowa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.15

*Witebski Państwowy Uniwersytet*

*im. P.M. Maszerawa*

<https://orcid.org/0000-0002-2275-2700>

**Жанрава-стылёвая адметнасць кнігі Леона Патоцкага  
“Kazimierz z Truskowa, czyli Pierwszy i ostatni  
litewski powstaniec”**

Леон Патоцкі (псеўд. *Bonawentura z Kochanowa*) – польскамоўны пісьменнік і мемуарыст, які паходзіў з беларускіх земляў (мястэчка Каханова Віцебскай губерні), удзельнік Лістападаўскага паўстання 1830–1831 гадоў на Літве пад кіраўніцтвам генерала Дэмбінскага, быў членам часовага ўрада ў панявежскім павеце, адзін з заснавальнікаў літаратурна-навуковага выдання “Biblioteka Warszawska”.

Міхал Федароўскі зрабіў ґрунтоўны выклад біяграфіі Патоцкага і тэматычны агляд яго пісьменніцкай спадчыны. Даследчык адзначыў, што да пасмяротных публікацый літаратара адносіцца пяць кніг, сярод якіх назваў *мемуары пра барацьбу за свабоду на Літве ў 1831 годзе, выдадзеныя пад вельмі неўласцівым аповесцевым тытулам “Казімір з Трускова, ці Першы і апошні літоўскі паўстанец”*<sup>1</sup>. М. Федароўскі падаў у жыццяпісе Патоцкага некалькі значна скарачаных урыўкаў з гэтай кнігі. Далей пазначана: *Пра гэтыя ўспаміны яшчэ толькі дадам, што змяшчаючы агульнае апісанне ўзброенага руху на Літве, побач з мемуарамі Дэмбінскага, Зяжковіча і інш., яны з’яўляюцца неацэннай крыніцаю для таго, хто хоча пазнаёміцца з падзеямі, звязанымі з паўстаннем 1831 года на Жмудзі і Літве*<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Гл.: Л. Патоцкі, *Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружану*, Мінск 1997, с. 246.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 246.

Кніга Патоцкага неадназначная ў жанравым плане. З аднаго боку, сыходзячы з назвы, чытач мае права чакаць уласна мастацкі аповед пра асобу літоўскага паўстанца Казіміра Трускаўскага і падзеі Лістападаўскага паўстання. Аднак кампазіцыйная пабудова кнігі і яе змест цалкам разбураюць такое чаканне. Гэта, дарэчы, заўважыў і М. Федароўскі, які ў якасці заўвагі да кнігі адзначыў, што *выдаўцу трэба было прозвішча Трускаўскага як сардэчнага прыяцеля аўтара змясціць у прысвячэнні, побач з іншымі сябрамі па зброі, а сам тытул дакладней суаднесці са зместам працы*<sup>3</sup>.

Нельга не пагадзіцца з такім меркаваннем вядомага фалькларыста і этнографа, тым больш, што змест кнігі носіць сінтэтычны характар і ўтрымлівае не толькі мастацкую прозу, але і ўрыўкі з дзённікаў сведкаў падзей, аўтарскія адступленні і ўспаміны.

Кніга пачынаецца з невялікага ўступнага фрагмента, які выконвае ролю экспазіцыі і ўяўляе сабой панараму запусцелай сядзібы Трускаўскіх (тагачасны панявежскі павет), якую наведваюць паляўнічыя Януш і Станіслаў. У 1831 годзе сядзіба была канфіскаваная па прычыне ўдзелу гаспадара ў Лістападаўскім паўстанні. Як кажа Станіслаў сябру: *Tu nigdyś mieszkał pierwszy litewski powstaniec, pamiętaj, aby nie był ostatnim*<sup>4</sup>.

Наступны тэкст твора падзелены на дзве часткі, кожнай папярэдняе вершаваны эпиграф з творчасці ўдзельнікаў Лістападаўскага паўстання Вінцэнта Поля (“Pieśń o ziemię naszej”) і Антонія Гарэцкага<sup>5</sup>. Замыкае кнігу эпілог з эпиграфам з верша Адама Міцкевіча “Do matki Polki”.

Першая частка кнігі ўяўляе сабой аповед пра ход Лістападаўскага паўстання на Літве. Аўтар назваў падзеі партызанскай вайной, спыніўся на дзейнасці Віленскага камітэта і патрыятычнага таварыства. Думаецца, большасць інфармацыі гэтай часткі карысная для гісторыкаў Лістападаўскага паўстання, аднак яна можа падацца цікавай і звычайнаму чытачу. Напрыклад, аўтар кнігі пералічвае забароны, што былі ўведзены ўладай Расійскай імперыі на тэрыторыі Літвы, сярод якіх пазначана пазбаўленне Віцебскай і Магілёўскай губерняў правоў Літоўскага Статута, “забарона мундзіраў з малінавым каўнерам”, абавязак для Літвы, Валыні, Падолля “карміць маскоўскае войска” пад страхам смяротнага пакарання.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 246.

<sup>4</sup> L. Potocki, *Kazimierz z Truskowa, czyli Pierwszy i ostatni litewski powstaniec*, Pознай 1874, s. 9. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

<sup>5</sup> A. Górecki, *Poezycje Litwina*, Paryż 1834, s. 5.

Адным з герояў Лістападаўскага паўстання на Літве стаў Антоні Гарэцкі, чый паэтычны зварот да паўстанцаў прыведзены ў кнізе Патоцкага: *Budź się, cnoto starożytna, / na koń, na koń, Litwo bitna, (...) / Na koń; potomnych głos nas nie obwini, / Co Polak zaczął, dokończą Litwini!* (13).

Заўважым, што аповед Патоцкага пра ход паўстання ў розных паведах Жмудзі, Літвы і Русі будуюцца па прыкладна аднолькавай схеме: аўтар фіксуе дакладныя даты, называе тых, хто стаў на чале мясцовых паўстанцкіх атрадаў, коратка паведамляе пра падзеі, прыводзіць вытрымкі з успамінаў удзельнікаў руху за аднаўленне незалежнасці краю.

Як адзначае Патоцкі, паўстанне на Жмудзі пачалося ў лютым 1831 года з цельшаўскага павету, сяляне якога ўзяліся за зброю, узначаленыя шляхцічам Барысевічам і селянінам Гедрымам. Далей паўсталі ўпіцкі, вілкамірскі, трокскі, ковенскі, віленскі, ашмянскі, завейскі паветы. Адтуль хваля паўстання перакінулася на Міншчыну, Гродзеншчыну і землі ўсходніх рэгіёнаў (Ruś).

Падрабязна апісана паўстанне ўпіцкага павета, дзе першым за зброю ўзяўся Казімеж Трускоўскі і апошнім склаў яе. М. Федароўскі назваў Казімежа *сардэчным прыяцелем* Патоцкага, у лясах ля сядзібы Трускоўскага будучы пісьменнік *найдаўжэй стаяў лагерам*<sup>6</sup>. Патоцкі падаў дэталі біяграфіі легендарнага паўстанца, апісаў яго цвёрды характар, лад жыцця, адасоблены ад суседзяў, інтрыг і плётак, заняткі вясковай гаспадаркай, вынаходніцтва малацілкі на ўзор лепшых шатландскіх механізмаў для паляпшэння рольніцтва. Яшчэ да паўстання ў Трускове былі ўдасканалены прылады працы для збору і трапання ільну, а сама гаспадарка шляхціча была ўзорнай для рэгіёна. Многія не любілі пана Казімежа за суровы нораў і справядлівасць, бо нікому не саступаў падчас шляхецкіх выбараў, дасканальна адзеньваў кожнага з кандыдатаў, заставаўся верным сумленню.

Напярэдадні паўстання дом Трускоўскіх стаў месцам, дзе выраблялі кулі і назапашвалі зброю. У сакавіку 1831 года надыйшла чаканая гадзіна выпрабавання для гаспадара маёнтка: былі затрыманыя фуры з правіянтам для рускай арміі, вызваленыя сяляне, якіх вялі ў рэкруты. Заклік да жыхароў быў адназначны: ці далучыцца да паўстання, ці пакінуць край, быць пазбаўленым шляхецкага гонару і нават пакараным смерцю.

<sup>6</sup> Л. Патоцкі, *Успаміны...*, с. 246.

Па-мастацку вобразна апісаны падзеі ў павятовым Панявежы, дзе пачатак паўстання стаў сапраўдным святам: з ваколіц з'язджаўся народ, людзі з радасцю віталі адзін аднаго на рынкавай плошчы, казначэйскі дом, які быў месцам правядзення шляхецкіх сеймікаў, атрымаў шыльду *Sala parodowa*, быў упрыгожаны белым арлом і сцягам з лозунгам “*Wolność, całość, niepodległość*”. Кожнаму двару было загадана даць аднаго чалавека са зброяй (касой, сякерай) і аднаго ці двух асядланых коней. Абвешчаны законам Літоўскі Статут, створаны часовы ўрад, абраны яго кіраўнік. Як адзначае аўтар: (...) *zniknęła różnica stanów i wyznań, ucichła prywatna, stronnictwa się połączyły a najzawziętsi nieprzyjaciele podali sobie dłoń bratnią. Wieczorem całe miasto było oświetlone* (22). Больш за паўтары тысячы паўстанцаў далі клятву прысвяціць жыццё Айчыне.

Паўстанне ў цельшынскім павеце апісана на аснове ўспамінаў Ануфры Яцэвіча, які быў яго кіраўніком, у ковенскім – дзякуючы ўспамінам Маўрыцы Прозара. Такая апора аўтара на сведчанні ўдзельнікаў паўстання робіць тэкст кнігі дакументальным і нават хранікальным. Твор Патоцкага можа ўспрымацца як своеасаблівы даведнік па Лістападаўскім паўстанні на Жмудзі і Літве.

Прыкладна па тым жа сцэнарыі, па якім ішло паўстанне ва ўпіцкім павеце, развіваліся падзеі ў Ашмянах. 23 сакавіка 1832 года сіламі паўстанцаў былі ўзятыя арсенал і астрог, спраўлена імша, прынесена прысяга, утвораны цэнтральны камітэт пад кіраўніцтвам П. Важынскага. Народ хутка ўзброіўся, пазней пакінуў Ашмяны, каб пазбавіць небяспекі мірнае насельніцтва. Тая ж дата пачатку паўстання пазначана ў даследаванні В. Гарбачовай<sup>7</sup>. Аднак беларускі гісторык В. Швед паведамляе, што захоп арсенала паўстанцамі адбыўся значна пазней (16 красавіка)<sup>8</sup>. Патоцкі спасылаецца на ўспаміны сведкаў падзей, у прыватнасці, І. Клюкоўскага, які пазначыў, што 3 (па старым стылі) красавіка быў *дзень забойстваў і разні ў Ашмянах*<sup>9</sup>. У працы В. Шведа тыя ж падзеі прыпадаюць на 27 красавіка. Таксама адрозніваецца інфармацыя пра колькасць варажых атрадаў і пацярпелых жыхароў Ашмянаў. Верагодна, такая фактычная недакладнасць тлумачыцца суб'ектыўным характарам дакументальных крыніц, на якія спасылаюцца даследчыкі.

<sup>7</sup> В. Гарбачова, *Паўстанне 1830–1831 гадоў на Беларусі*, Мінск 2001, с. 66.

<sup>8</sup> В. Швед, *Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.)*, Гродна 2001, с. 316.

<sup>9</sup> *За вольнасць і веру. Ігнацій Клюкоўскі і яго ўспаміны аб падзеях паўстання 1830–1831 гадоў: На польскай і беларускай мовах*, Мінск 2007, с. 50.



Паступова паўстанне ахапіла завілейскі, вілейскі і дзісенскі паветы. Як адзначыў Патоцкі, паўстанне Літвы пачалося на Жмудзі, выбухі былі частковыя, паўстанцы не былі гатовыя да скаардынаваных дзеянняў. Некалькі эпизодаў аповеду ў кнізе прысвечаны Эміліі Плятэр, якая вярнулася ад сваякоў з Інфлянтаў на Літву: *Młoda paniienka, nie mająca prawa rządzić sama sobą, uroczyście przyrzekła kazać kilkudziesięciu ludzi rzucić się na Dynaburg* (71). Падхарунжыя дынабургскай школы па старажытнай традыцыі пасвяцілі Эмілію ў рыцары, замест мяча падарылі ёй паляўнічую стрэльбу. Другі раз імя знакамітай патрыёткі згадваецца пры апісанні вількамірскіх падзей. Эмілія будзе выконваць абавязкі ад’ютанта пры кіраўніку мясцовага паўстанцкага атрада К. Залускім, што неверагодна падтрымае ваяўнічы дух змагароў. У гэтым ёсць каштоўны мастацкі фрагмент дзённіка аднаго са сведкаў падзей, які ўтрымлівае апісанне знешняга выгляду Плятэр і яе спадарожніцы:

U ściany drewnianego kościółka kilku (...) oficerów polskich otaczało dwóch młodziutkich wojowników litewskich. Obadwa mieli zgrabnie wpadające w kibić szaraczkowe ubiory, granatowe okrągłe czapki od niechcenia włożone na bakier, dwukolorowe kokardy u piersi, lekkie szable u boku i za wąskim pasem małe krucice. Strój i uzbrojenie obu zupełnie były podobne; ale jeden miał twarz bladą pociągłąwą, błękitne oko patrzący z zadumaniem i niekiedy posępny uśmiech na ustach; drugi okrągłej, rumianej twarzy, czarnych oczu z pod szerokich brwi patrzących żywo, uśmiechał się ciągle, jak gdyby jego dusza we wszystkiém widziała tylko igraszkę wesołą. Pierwszym była Emilia Plater, drugim Raszczanowiczówna (153).

Каштоўным у гістарычным і мастацкім планах фрагментам кнігі стала вытрымка з дзённіка аднаго з падхарунжых Дынабурга пра далучэнне вучняў вайскавай школы да паўстанцаў. Поўны прыгодніцкіх элементаў аповед пра двух навучэнцаў, пасланцоў да Відзаў, Міхася Баброўскага і Яна Клота, якія былі схопленыя ўладамі падчас пераходу Дзвіны па лёдзе (напрыканцы сакавіка!) і ледзь не расстраляныя, пра, нарэшце, паспяховыя ўцёкі падхарунжых ля Дарашкевічаў і іх доўгае блуканне праз багну ў напрамку Лужкоў, якія сталі месцам збору паўстанцаў. Адзін з атрадаў падхарунжых узначаліў Ф. Плятэр, другі – А. Рыпінскі. Эмацыянальна насычаным цэнтрам аповеду стала апісанне сумеснай малітвы будучых паўстанцаў у лесе, якія выканалі песню-зварот да Бога з просьбай даць перамогу ў змаганні за Айчыну (арыгінал песні змешчаны ў гэтым). Як адзначае сведка падзей у сваім дзённіку, атрад меў некалькі дзясяткаў коней, трохі зброі і хутчэй нагадваў паляўнічых, якія выправіліся на аблаву, чым паўстанцаў.

Сярод удзельнікаў дзісенскага паўстання названы жыхар Глыбокага, былы падпалкоўнік войска польскага Валенты Брахоўскі, абраны ваенным кіраўніком паўстанцаў. Ён з веданнем справы кантраляваў пазіцыі атрада, чым выклікаў павагу сваіх людзей. Аўтар паведаміў некаторыя дэталі ваеннага быту, пералічыў віды зброі паўстанцаў (карабін з багнетам, паляўнічыя стрэльбы розных калібраў, косы і пікі), зазначыў, што ў атрадах трымаліся баявога пастраення па інструкцыі Кароны Польскай: першы рад складалі стралкі, другі – касіянеры, трэці – жаўнеры з доўгімі пікамі. Пяхота падзялялася на батальёны і роты, паўстанцы мелі трохкаляровы штандар са словамі “За вольнасць, веру і Айчыну!”.

Паказальна, што ў творы дакладна перададзена беларускае маўленне паўстанцаў, якое аўтар падае ў тэксе, выкарыстоўваючы транслітэрацыю, напрыклад: “*Ja nie wiedaju szto eto znaczyc, mnoho panou najechalo do Luzek i usio jezdzic z pistoletami, na takich pryhoznych koniach*”, “*My (...) pojdzim bic proklatoho Moskala, tolko szto u niaho puszek nie bylo. Kab i nam choć malinkuju jakuju puszku*”, “*Kali užo panicz poszou, tak i nam nada ici (...)*” (84, 92, 94).

На Вялікдзень 19 красавіка (1 мая) паўстанцы павета далі прысягу на вернасць Айчыне трохкратным “Свабода або смерць!” і пачалі падрыхтоўку да здабывання Дзісны. Наступныя падзеі сведчаць пра тры асноўныя месцы кансалідацыі паўстанцкіх сіл: Глыбокае – Лужкі – Дзісна. Ім супрацьстаяў рэзервовы корпус Талстога, з Дынабурга ішоў на дапамогу батальён сапёраў палкоўніка Капеля. У выніку паўночная частка павета была паўстанцамі страчана.

Выклад падзей працягнуў агляд змагання на Гродзеншчыне, прыродныя ўмовы гэтага краю былі надзвычай прыдатнымі для вядзення партызанскай вайны. Белавежская пушча стала месцам дыслакацыі паўстанцаў, сярод якіх былі прадстаўнікі розных сацыяльных класаў грамадства: памесная шляхта, студэнты, служачыя, парабкі.

На старонках кнігі пісьменнік згадаў дзейнасць паэта, сябра А. Міцкевіча, члена Цэнтральнага Віленскага камітэта Антонія Гарэцкага з моманту яго з’яўлення пад Вількамірам. У аповед уведзены верш-імправізацыя паэта ў гонар палеглых паўстанцаў, урывак з яго твора стаў эпиграфам да другой часткі кнігі. Упамінаецца таксама пляменнік Міхала Клеафаса Агінскага князь Габрыэль Юзаф Агінскі, які ўзначаліў паўстанне ў Троках, і іншыя героі паўстання.

Падводзячы вынік апісанню падзей 1831 года на землях Жмудзі і Літвы, Л. Патоцкі прыходзіць да высновы пра прычыны паражэння паўстання, што былі абумоўлены, у першую чаргу, слабай падтрым-

кай узброенага выступлення з боку сялян, якія не давяралі абяцанням і не бачылі ўласнага інтарэсу ў барацьбе. Улічваючы той факт, што, акрамя Вільні, на Літве не было друкарань, пракламацыі не маглі сур'ёзна ўплываць на ўмацаванне патрыятычнага духа насельніцтва. Да таго ж, Літва доўгі час не мела падтрымкі ад польскага войска, якое, здавалася, *o niej zarotniało zupelnie* (120). Некалькі месяцаў літвіны адцягвалі на сябе частку войска непрыяцеля, змагаючыся толькі *паляўнічай стрэльбай, пікамі і косамі*, маючы мінімум правізіі і фінансавых сродкаў.

Былі ў паўстання і пралікі практычнага характару: не хапала амуніцыі і зброі, абутку і фуражу. Паўстанцы наладзілі выраб куляў розных калібраў, аднак, кожны ваяр усё роўна павінен быў перарабляць патрон пад уласную зброю, у час бітвы дасыпаць порах, з-за чаго часта разрываўся зброевыя ствалы. Стратэгічным недахопам партызанскай вайны на Літве таксама была несакардынаванасць дзеянняў паветаў і атрадаў. Бывала, што той, хто меў пад сваім камандаваннем некалькі соцень чалавек, не хацеў залежыць ад іншых і вёў самастойнае змаганне з непрыяцелем.

Другая частка кнігі храналагічна працягвае апавед пра далейшыя падзеі: у цэнтры ўвагі пісьменніка – бой за Вільню, якая была страчана з-за фатальнага праліку генерала А. Гелгуда. Патоцкага цікавіць адказ на пытанне, чаму ў лісце да Дэмбінскага Гелгуд прызначае для сумеснай атакі 8 (20) чэрвеня, а сам атакуе на дзень раней. Меркаванне пісьменніка адназначнае: такая памылка (наўмысная яна ці выпадковая) павінна карацца смерцю. Адносна асобы генерала ў тэксце выкарыстана трапнае выслоўе *глядзеў праз падзорную трубу сляпым вокам*, гэта значыць, не вызначаўся празарлівасцю і талентам ваеннага кіраўніка.

Нават калі польскае войска склала зброю, на Літве *dlugo jeszcze wśród lasów i bagien powiewała litewska chorągiew...* (212).

Эпілог твора прысвечаны апаведу пра жыццё Трускоўскага пасля паўстання. Аўтар назваў Казімежа другім Фарысам (у значэнні *вершнік, рыцар*), прыводзячы радок *Odetchnął piersiami całemi!* (214), што адсылае чытача да касыды А. Міцкевіча “Farys...”, якая, верагодна, паслужыла крыніцай амаль даслоўнага цытавання (параўн: *Jak tu miłe oddychać piersiami całemi!*)<sup>10</sup>. Такое параўнанне легендарнага

<sup>10</sup> A. Mickiewicz, *Sonety krymskie, Farys, Szanfary, Almotenabby*, Warszawa 1922, s. 26.

літоўскага паўстанца натуральнае пры ўліку наступных абставін жыцця героя, які не толькі не склаў зброю, але паставіў мэтай працяг змагання ўласнымі сіламі, каб *nieprzyjaciela kiedy nie zwyciężyć, to przy najmniejszej bezustannie nękać, mordować, wytepiać* (214).

Далейшы аповед уяўляе сабой мастацкі тэкст, у якім сустракаецца апаэтызаваная гісторыя *першага і апошняга паўстанца Літвы* і яго спадарожніцы – пляменніцы Лаўрэнціі Р. Адзіная з роду Трускоўскіх, не столькі прыгожая, колькі моцная духам, дзяўчына падзяліла лёс героя і засталася пры ім да апошняга. Як адзначае аўтар, дзейнасць Трускоўскага засталася той іскрай, з якой нанова можа ўспыхнуць паўстанне. Літва поўніцца чуткамі пра свайго абаронцу, яго быццам бы бачаць у розных мясцінах, герой набывае своеасаблівую паўсюднасць, пра яго складаюць гісторыі, ён ператвараецца ў чалавека-легенду краю.

З набліжэннем зімы (канец лістапада 1831 г.) у атрадзе Трускоўскага пачаўся голад, не хапала пораху, з'явіліся першыя дэзерціры. У выніку паўстанцы былі канчаткова разбіты ўзброенымі сіламі з Панявежа, удзельнікаў чакала эміграцыя ці Сібір. Казімеж пазбег зняволення, аднак след яго знік. З далейшага аповеду вынікае, што Трускоўскі жыве некаторы час на ўзмежку Віцебскай губерні, потым змяніў прозвішча і стаў графскім лоўчым. Высачылі героя выпадкова, закаванага адправілі з Дынабурга ў Вільню. Менавіта ў Віленскай турме давялося аўтару пабачыць свайго таварыша па зброі. Патоцкі падаў надзвычай трапнае, дэталёвае апісанне героя, знешнасць якога яшчэ захоўвала былую веліч: *W oczach jego, jakby powłoką zastłoniętych, czasami jeszcze poznać było można cały żar dawnego życia, całą duszę litewskiego powstańca...* (партрэтная характарыстыка дапоўнена ўрыўкам з твора А. Міцкевіча “*Więzień stanu*”) <sup>11</sup>.

Апошнія дні літоўскі паўстанец правёў у мінскім астрогу, быў праведзены ў апошні шлях пляменніцай і пахаваны на могілках недалёка ад горада. У 1857 годзе невядомы паплечнік Трускоўскага наведаў месцы баёў атрада і загадаў імшу па памерлым героі. На ўспамін нашчадкаў засталася толькі імя Трускоўскага і яго верш, напісаны ў вязніцы.

Напрыканцы кнігі “*Kazimierz z Truskowa...*” змешчаны дакументальныя матэрыялы на польскай і французскай мовах, якія ўяўляюць сабой вытрымкі з дзённікаў сведкаў паўстання.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 231.

Л. Патоцкі быў сведкам найважнейшых падзей гісторыі пасля падзелаў Рэчы Паспалітай, які валодаў здольнасцю падаць факты максімальна аб'ектыўна і праўдзіва. У яго кнігах шмат гістарычнага матэрыялу, які арганічна спалучаны з асабістымі ўспамінамі і вытрымкамі з дзённікаў сучаснікаў. М. Федароўскі адзначаў: *Пра рэчы і людзей Патоцкі заўсёды мае цвёрдае суджэнне, не паблажлівае, але і не рэзкае, характары некаторых асобаў выпукляе па-разьбярску і даступна малое перад намі вобраз эпохі, у часы якой пражыў свой век*<sup>12</sup>. Даследчык лічыў Патоцкага выдатным мемуарыстам, аднак адмаўляў яму ў дасканаласці мастацкіх твораў. Гэту думку выдатна ілюструе прааналізаваная кніга, якая, нягледзячы на дастаткова “літаратурную” назву, уяўляе сабой своеасаблівы сінтэз гістарычнага дакумента, дзённіка і мастацкай прозы.

## L I T E R A T U R A

- Garbačova V., *Paŭstanne 1830–1831 gadoŭ na Belarusi*, Minsk 2001 [Гарбачова В., *Паўстанне 1830–1831 гадоў на Беларусі*, Мінск 2001].
- Górecki A., *Poezyje Litwina*, Paryż 1834.
- Mickiewicz A., *Sonety krymskie, Farys, Szanfary, Almotenabby*, Warszawa 1922.
- Šved V., *Pamiž Polščaj i Rasiâj: gramadska-palityčnae žyccë na zemlâh Belarusi (1772–1863 gg.)*, Grodna 2001 [Швед В., *Паміж Польшчай і Расіяй: грамадска-палітычнае жыццё на землях Беларусі (1772–1863 гг.)*, Гродна 2001].
- Patocki L., *Uspaminy pra Tyškevičavu Svislač, Dzârècyn i Ružanu*, Minsk 1997 [Патоцкі Л., *Успаміны пра Тышкевічаву Свіслач, Дзярэчын і Ружаны*, Мінск 1997].
- Potocki L., *Kazimierz z Truskowa, czyli Pierwszy i ostatni litewski powstaniec*, Poznań 1874.
- Za vol'nasc' i veru. Ignacij Klûkoŭski i âgo ŭspaminy ab padzeâh paŭstannâ 1830–1831 gadoŭ: na pol'skaj i belaruskaj movah*, Minsk 2007 [*За вольнасць і веру. Ігнацій Ключоўскі і яго ўспаміны аб падзеях паўстання 1830–1831 гадоў: на польскай і беларускай мовах*, Мінск 2007].

<sup>12</sup> Л. Патоцкі, *Успаміны...*, с. 248.

## Р Э З Ю М Э

ЖАНРАВА-СТЫЛЁВАЯ АДМЕТНАСЦЬ КНІГІ ЛЕОНА ПАТОЦКАГА  
 „KAZIMIERZ Z TRUSKOWA, CZYLI PIERWSZY I OSTATNI  
 LITEWSKI POWSTANIEC”

У артыкуле разглядаецца кніга Леона Патоцкага “Kazimierz z Truskowa, czyli Pierwszy i ostatni litewski powstaniec”, якая ўяўляе сабой дакументальна-мастацкі выклад падзей паўстання 1830–1831 гг. на Жмудзі і Літве. У цэнтры ўвагі пісьменніка – асоба легендарнага літоўскага паўстанца Казімежа Трускоўскага, лёс якога прасочаны Патоцкім з часоў баявых падзей і да апошніх дзён жыцця героя. З улікам кампазіцыйнай будовы, сюжэта, сістэмы вобразаў выяўлена спецыфіка аўтарскага стылю, у аснове якога – апора на гістарычны факт, дакумент, успаміны ўдзельнікаў паўстання. Факталагічная аснова кнігі дапоўнена элементамі мастацкага асэнсавання падзей, што дазваляе разглядаць твор як узор дакументальнай прозы пісьменніка.

**Ключавыя словы:** Паўстанне 1830–1831 гг., Польшча, Літва, Жмудзь, мастацкая проза, мемуары, жанр, стыль.

## S T R E S Z C Z E N I E

STYLISTYCZNO-GATUNKOWE CECHY KSIĄŻKI L. POTOCKIEGO  
 „KAZIMIERZ Z TRUSKOWA, CZYLI PIERWSZY I OSTATNI  
 LITEWSKI POWSTANIEC”

Artykuł traktuje o książce Leona Potockiego „Kazimierz z Truskowa, czyli pierwszy i ostatni litewski powstaniec”, która jest dokumentem i artystyczną relacją wydarzeń związanych z powstaniem listopadowym (1830–1831) na Żmudzi i Litwie. Pisarz koncentruje się na osobowości legendarnego litewskiego bohatera powstania Kazimierza Truskowskiego, którego losem interesował się Potocki do ostatnich dni jego życia. Autor uwzględnia strukturę kompozycyjną książki, treść, obrazy i wskazuje na specyficzne cechy stylu pisarza, jak posługiwanie się faktami historycznymi, dokumentami i wspomnieniami uczestników. Faktograficzną podstawę książki uzupełniają elementy artystycznego pojmowania wydarzeń, co pozwala stwierdzić, że utwór jest wzorem dokumentalnej prozy pisarza.

**Słowa kluczowe:** Powstanie listopadowe 1830–1831, Polska, Litwa, Żmudź, fikcja, wspomnienia, gatunek, styl.

## SUMMARY

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF L. POTOCKI'S BOOK  
"KAZIMIERZ Z TRUSKOWA, CZYLI PIERWSZY I OSTATNI  
LITEWSKI POWSTANIEC"

The article deals with the book written by Leon Potocki "Kazimierz z Truskowa, czyli pierwszy i ostatni litewski powstaniec" which is a documentary and artistic account of the events of the November Uprising (1830–1831) in Żmudź and Lithuania. The writer focuses on the personality of the legendary Lithuanian hero of the uprising Kazimierz Truskowski, whose fate was traced by Potocki from the time of the uprising to the last days of his life. Taking into account the compositional structure, the plot, and the system of images, the author reveals the specific features of the author's style, which is based on historical facts, documents, and participants' memories. The factual basis of the book is supplemented with elements of artistic understanding of events, which allows us to consider the work as a sample of the writer's documentary prose.

**Key words:** the November Uprising (1830–1831), Poland, Lithuania, Żmudź, fiction, memoirs, genre, style.





*Jelena Tarasowa*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.16

*Białoruski Uniwersytet Państwowy  
informatyki i radioelektroniki, Mińsk*  
<https://orcid.org/0000-0002-1157-4806>

### **Готическая эстетика в рассказе Анатолия Козлова «І тады я памёр...»**

Готическая литература с момента своего возникновения проявляла большой интерес к природе человеческого страха, его воздействию на психику, на душевные и духовные сферы деятельности личности. Человек обладает безграничным воображением, и именно оно способно создавать самые фантастические миры, живущие по своим законам.

Главной эстетической категорией в готическом произведении становится ужасное. Страх, как правило, вызывает чувства растерянности и потерянности, которые могут граничить с безысходностью. В Средние века категория ужасного являлась важной этической доминантой, и неизбежность Страшного суда и кары за грехи вызывали в человеке благоговейный трепет. В кризисные эпохи, когда прежняя картина мира рушится, а новая еще не сформирована, именно категория ужасного выходит на первый план.

Смерть, как известно, выступает фундаментальной движущей силой человечества, она всегда окутана пеленой таинственности и мистики, поэтому тема смерти является основополагающей для готической литературы. Непредсказуемость и неизбежность выносят смерть за пределы человеческого понимания, а все, что скрыто от восприятия, вызывает интерес и попытки постичь неведомое. Мировые религии трактуют смерть как божественную кару за грехи либо как блаженный дар на вечную жизнь. Готическая литература принимает сам факт неотвратимости смерти и существования другой жизни. Следует отметить, что в готике граница между жизнью и смертью подвижна

и проходима в обе стороны. Готическая эстетика связана с интересом к смерти, с повышенным вниманием к картинам упадка, запустения и мрака.

В трактовке ужасного писатели опираются на трактат Эдмунда Бёрка «Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного» (1756). Категории ужасного и возвышенного у философа взаимосвязаны. Э. Бёрк пишет:

...если боль и страх смягчены до такой степени, что фактически не причиняют вреда; если боль не переходит в насилие, а страх не вызван угрозой немедленной гибели человека; то, поскольку эти возбуждения освобождают части и органы тела, как тонкие, так и грубые, от опасного и беспокойного бремени, они способны вызывать восторг; не удовольствие, а своего рода восторженный ужас, своего рода спокойствие, окрашенное страхом; а поскольку оно относится к самосохранению, то является одним из самых сильных из всех аффектов. Его объект – возвышенное<sup>1</sup>

Ужасное и влечет, и отталкивает одновременно, однако философ подчеркивает, что боль и страх только тогда вызывают восторг, когда не несут реальной угрозы. Таким образом, человек, находясь в полной безопасности от описываемого ужаса, испытывает своеобразный катарсис. Изображение ужасного, как полагает Э. Бёрк, не должно быть слишком явным, чтобы не нарушить психологический эффект страха. Для достижения максимального психологического напряжения ужас должен быть окутан тайной. Английская писательница Анна Радклиф в эссе «О сверхъестественном в поэзии» выделяет две категории страха – *horror* и *terror*, при этом только один из них, как полагает писательница, способен вызвать эстетическое переживание, и это *terror*. Он вызван деятельностью души, это предчувствие ужаса, которое порождает напряженная атмосфера ожидания, она *одновременно возбуждает чувства мрачности или меланхолии, или торжественности и ведет к высшей степени любопытства и волнующему трепету*<sup>2</sup>. Именно *terror* позволяет говорить об эстетической стороне переживания. *Horror* – это ужас, вызванный страшными, отвратительными предметами и явлениями.

---

<sup>1</sup> Э. Бёрк, *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, Москва 1979, с. 159.

<sup>2</sup> A. Radcliffe, *On the supernatural in poetry*, "New Monthly Magazine" 1826, Vol. 16, № 1, p. 148.

В зависимости от эффекта и степени воздействия страха литературоведы выделяют два направления в готической традиции – френетическое (М.Г. Льюис, У. Бекфорд, Э.А. По, Г.Ф. Лавкрафт) и сентиментальное (А. Радклиф, Э. Бронте, Н. Готорн, Г. Джеймс). Эти направления разными художественными средствами реализуют задачу эмоционального воздействия на читателя. Сентиментальной готике свойственна атмосфера ожидания и чувствительности, которая должна заставить воображение читателя работать и получать наслаждение от постепенного нагнетания страха. Френетическая готика отвергает сентиментальность и обращается к дикому и необузданному проявлению ужаса, чтобы повергнуть читателя в шок. *Инструментом* [френетической готики – Е.Т.] был не столько *terror* – страх, согласно Бёрку и Радклиф, неразлучный с чувством наслаждения, пробуждающий деятельность души и мысль о величественном, сколько *horror*, их уничтожающий<sup>3</sup>, – отмечает В.Э. Вацуру. Таким образом, *terror* подразумевает постепенное нагнетание страха, напряженное ожидание чего-то ужасного, *horror* же стремится воздействовать на читателя через шокирующие сцены насилия и смерти.

Теоретики считают, что готика обладает функцией катарсиса, ведь вымышленные ужасы помогают справиться с реальными. Произведение литературы ужасов воздействует на глубины человеческого подсознания, затрагивает источник его страхов и самых примитивных суеверий. Страх, как известно, не признает ни социального положения человека, ни уровня его интеллекта. Готическое произведение обнажает тайные читательские тревоги, в которых он боится признаться, но которые все же существуют.

Готика концентрируется на темной стороне человеческой психики, на тех запретах и табу, которые присущи любому индивиду. Смерть, как известно, выступает фундаментальной движущей силой человечества, она всегда окутана пеленой таинственности и мистики, поэтому тема смерти является основополагающей для готической литературы. Во все времена человека интересовал вопрос конечности жизни и существования загробного царства, о чем свидетельствуют мифы и легенды стран и народов мира. Таким образом, у человека возникает идея своего мира, видимого и осязаемого, и чужого, скрытого от глаз и недоступного разуму, такое противопоставление ведет к появлению оппозиции Я–Другой. Столкновение с Другим, Чужим побуждает

---

<sup>3</sup> В. Э. Вацуру, *Готический роман в России*, Москва 2002, с. 160.

к анализу неведомых прежде чувств, а также может вызывать психологическую трансформацию личности. Проблема столкновения с Другим поднималась философами-экзистенциалистами. Ж.-П. Сартр и Э. Левинас пытались дать ответ на вопрос, кем является Другой, насколько он ограничивает свободу личности и как сосуществуют собственное Я и Другой. Экзистенциалисты убеждены, что существование Другого – это необходимое условие Бытия, присутствие Другого наполняет смыслом существование человека.

Место действия в готическом произведении способствует созданию гнетущей атмосферы страха. В ранних готических романах основным местом действия выступал замок. По мере эволюции жанра события стали разворачиваться в монастырях, на кладбищах, в фамильных особняках, соборах, домах и квартирах. Неизменным остается лишь тот факт, что герой находится во власти сверхъестественных сил, лицом к лицу со своей судьбой в замкнутом пространстве.

Интерес белорусских писателей к необъяснимым явлениям всегда присутствовал в национальной литературе, не ослабевал он и в XX веке. Повышенное внимание к инфернальному и мистическому проявлял Максим Горещкий. Писатель тонко передавал атмосферу загадочного и таинственного в рассказах «Патаёмнае», «Цёмны лес», «Страхацце», «Што яно?», «Трасца». Писатель, опираясь на традиции Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, Я. Барщевского, открывал читателю новую страницу духовной жизни белорусского народа, сокровища его фольклорного наследия, жизненную философскую мудрость. Богатое наследие белорусов – легенды, сказки – является тем «патаёмным», что притягивает своей страшной таинственностью и необъяснимой загадочностью.

Интерес к готической традиции проявился и в творчестве В. Короткевича (повесть «Дикая охота короля Стаха»). Древняя легенда о дикой охоте позволила писателю погрузиться в неизведанное прошлое с его мрачными тайнами и непредсказуемыми нравами. Готический прием, когда прошлое с помощью фольклорных мотивов и образов (родовое проклятие и легенды о дикой охоте) вторглось в настоящее, стал неотъемлемой частью повести и существенно повлиял на психику героев и их будущее. В повести В. Короткевича широко использованы такие элементы готического романа, как родовое проклятие, готический замок среди серых болот, его таинственная атмосфера, привидения в имени, счастливый финал в конце произведения. Использованный писателем детективный элемент усиливает напряжение и чувство тревоги в произведении. Следуя традициям «сентимен-

тальной готики» (А. Радклиф), которой свойственна атмосфера напряженного ожидания, сверхъестественное у В. Короткевича получает рациональное объяснение: читателю открываются загадочные тайны дикой охоты.

Интерес к готическому не исчезает в современной белорусской литературе и искусстве. Общественно-политические потрясения конца XX века (политическая оттепель, взрыв на ЧАЭС, распад СССР, подписание Декларации о государственном суверенитете БССР, закрепление за белорусским языком статуса государственного) глубоко затронули судьбы миллионов людей. Общество тяжело переживало утрату тех устоев, которые формировались на протяжении многих десятилетий. *Магло здацца, што тут, у канцы стагоддзя і тысячагоддзя, умяшаліся нейкія містычныя сілы*<sup>4</sup>, – отмечает исследователь С.А. Андраюк. Многие белорусские писатели откликнулись на перемены в общественной жизни, поэтому литературный процесс конца 1980-х – начала 1990-х очень богат и разнообразен как в тематическом плане, так и в средствах художественной выразительности. Писатели обращались к новым темам, сюжетам, пытались глубоко осмысливать жизнь простого человека и его роль в быстро меняющемся мире.

На первый план в национальной литературе этого периода часто выходит фантастическое, таинственное («Лялька» (1993) Николая Костюкевича, «І тады я памёр» (1993), «Незламная свечка» (2000) Анатолия Козлова). И как справедливо отмечает С. Андраюк, *у творчасці пісьменнікаў зусім рэалістычнага светайспрымання назіраецца з'яўленне элементаў фантастычнага: сюжэтаў, сітуацый, калізій, вобразаў, матываў*<sup>5</sup>. В качестве примеров можно привести повести Алеся Адамовича «Пастораль» (1989), Янки Сипакова «Блуканні па іншасвеце» (1994), Виктара Казько «Прахожы» (1995). Следует отметить, что белорусские писатели не перенимают всю систему художественных возможностей готического стиля, а используют лишь некоторые элементы готической поэтики и отдельные образы. Белорусский литературовед Р. Козловский отмечает, что *фантастычны элемент, які недасведчанаму чытачу кідаецца ў вочы ў першую чаргу, адыходзіць на другі план, адыгрываючы ролю эмацыйна-экспрэсіўнага фону*

<sup>4</sup> С.А. Андраюк, *Літаратура перыяду 1986–2000 гадоў. Проза, [у:] Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. 1986–2000*, Мінск 2003, т. 4, кн. 2, с. 8.

<sup>5</sup> Там же, с. 31.

*надзей*<sup>6</sup>. На первый план выходят психология героев, их образ мышления и мотивация поступков.

Смелым экспериментатором, использовавшим новое, нетрадиционное в своих произведениях конца XX века, можно назвать Анатолия Козлова. Философские рассуждения, присутствие фольклорных мотивов, склонность к мистификации становятся отличительными чертами прозы писателя. Мистическими мотивами насыщена повесть «Незламная свечка». Эти мотивы присутствуют и в повести «Дзеці ночы», но здесь они не являются центральными, а служат лишь фоном для показа животрепещущих проблем молодого поколения.

Рассказ «І тады я памёр...» – это глубокое философское рассуждение о смерти, смысле жизни, о предназначении человека и жизни после смерти. Рассказ построен в форме мозаики: в нем шесть небольших зарисовок, объединенных темой неминуемости смерти. Каждая из зарисовок представляет собой отдельный жизненный фрагмент, неизбежно заканчивающийся смертью. Герой первого фрагмента – всецело поглощенный работой режиссер. Он встречается на улице незнакомца, который является его проводником в другой мир и заставляет режиссера задуматься о том, что занятый делами человек теряет связь с тем, что действительно значимо, – с близкими, семьей. Человек может сколько угодно смотреть на мир, но понять его до конца не в силах: *Бачыць можна шмат чаго, а вось убачыць усё – немагчыма, тым больш зразумець. (...) Ачарсцвела твая душа, хлопча. Кажу табе як старонні назіральнік, пасрэднік*<sup>7</sup>.

Незнакомец в произведении выполняет роль готического “злодея”, но в отличие от готических романов незнакомец-чужак у А. Козлова не играет активной роли. Путешествие режиссера с незнакомцем заканчивается кульминационным моментом, когда герой прибывает к воротам, где его охватывает чувство страха и потерянности:

І вось тут упершыню з пачатку гэтай няпростай гісторыі мне стала страшна. Адчуў на сабе той самы жах, калі валасы становяцца на дыбкі, а скуру пакрываюць гусіныя пупры. Але гэтае адчуванне жаху доўжылася нейкую долю хвіліны. Адняўшы ад вачэй рукі, я не ўбачыў побач з сабой чалавека, з якім ехаў. Пусты салон. А да ірэальнай брамы заставаліся лічаныя метры. Глыбокі ўдых, і «жыгулёнак» імчыць у абсалютнай цемры.

<sup>6</sup> Р. Казлоўскі, *Готыка ў творчасці Міколы Касцюкевіча (на прыкладзе апавядання «Лялька»)*, “На Нёманскай хвалі” 2014, № 4, с. 179.

<sup>7</sup> А. Казлоў, *І тады я памёр...* [online], [https://knihi.com/Anatol\\_Kazlou/I\\_tady\\_ja\\_pamior.html#1](https://knihi.com/Anatol_Kazlou/I_tady_ja_pamior.html#1), [доступ: 26.01.2020].

У жываце нешта скруціла, падпёрла пад грудзі, і я не магу дыхаць, цела пацее, закладае вушы, здаецца, нехта нябачны пляскацьмі і халоднымі пальцамі ўціскае вочы, якія во-во выпырснуць праз патыліцу, у вушах гудзе, быццам у тапельца, які праз міг, адзін усплёск пераступіць мяжу жыцця. Няўжо гэта і ёсць смерць? Трэба сашчапіць на грудзях рукі. Вось і...<sup>8</sup>

Второй фрагмент – зарисовка из прожитой жизни героя, которая теперь снова всплыла в его подсознании. С чувством вины он встречает мать и отца. Отец говорит, что колесо жизни никогда не останавливается, смерть не есть конец, она – всего лишь начало новой жизни: *Не бойся, ты вернешся ў сонечны свет другім зямным жыццём, не помнячы падрабязнасцей свайго папярэдняга вопыту, а можа, і будзеш помніць. Не бойся таго, што завецца смерцю. Яе не існуе. А вечнасць – невымяральная, без пачатку і канца*<sup>9</sup>. Человек, постигший эту истину, по утверждению отца, по-настоящему богат.

Третий фрагмент – путешествие героя в царство мертвых в ковчеге, который больше напоминает плацкартный вагон. Пограничникам, которых герой встречает в поезде, его попутчица отдает часы. Часы – символ земной жизни и конкретного времени, этого нет там, куда едут герои. Тетка Хая, попутчица героя, рассуждает о жизни отдельного человека и всего народа так: оправдана ли гибель одного ради спасения многих. Она сравнивает себя с Каиафой – библейским героем, первосвященником Иудеи, который решал судьбу Иисуса Христа: *Лепш няхай загіне адзін чалавек, чым увесь народ*<sup>10</sup>. Но герой А. Козлова отрицает данный принцип, он грубоко убежден в ценности каждой личности: *Ахвяруючы адным чалавекам, мы ахвяруем народам. Бо адзінкі ў суме складаюць народ. Ні для кога не бачна той мяжы, калі з адзінак, дзсяткаў, соцень і тысяч складваецца народ. Вы ахвяруеце мною, я вамі і... Не, не! Вы з жахлівага, крывавага роду! Народ жа – гэта кожны!*<sup>11</sup>

Герои этого фрагмента, опираясь на теорию З. Фрейда, рассуждают о бесчеловечности человека исходя из того, что его животная натура является источником бесчеловечности, но человек не есть простое животное, его поведение детерминировано моралью и культурой.

<sup>8</sup> А. Казлоў, *I тady я памёр...* [online], [https://knihi.com/Anatol\\_Kazlou/I\\_tady\\_ja\\_pamior.html#1](https://knihi.com/Anatol_Kazlou/I_tady_ja_pamior.html#1), [доступ: 26.01.2020].

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

<sup>11</sup> Там же.

Тетка Хая А. Козлова приходит к выводу, что *бесчалавечнае цесна пераплецена з чалавечнасцю*<sup>12</sup>. Как Добро не возможно без Зла, так и человеческое не возможно без бесчеловечности.

Герои фрагмента вместе ищут дорогу в Рай, но не находят ее. Повествование каждого фрагмента имеет открытый финал. Новый эпизод обозначает новый виток жизни и новое перерождение. А. Козлов использует и мифологические образы, сюжеты, так, герой одного из фрагментов Сымон превращен ведьмой Марой в оборотня. За мифологическими образами скрыт глубокий смысл человеческой жизни: герой в волчьем облики вынужден скитаться по свету, он чужой и для волков, и для человека. Таким образом писатель трактует тему одиночества личности. Повествование фрагмента снова обрывается фразой «I тады я памёр...».

Новый эпизод переносит читателя в городскую квартиру, тема одиночества лейтмотивом звучит и здесь. На фоне веселья собутыльников воспоминания героя о войне насыщены еще большим трагизмом. Он размышляет: имеет ли значение протест одной личности против войны, голода, несправедливости? Ответ очевиден – не имеет, повествование вновь обрывается смертью героя: *I мяне зноў не стала*<sup>13</sup>.

Очередной случай переносит героя в больницу, где врачи спасают ему жизнь после падения в канализационный колодец. Яркая художественная деталь *канализационный колодец* становится символом падения-разложения всего человечества. Автор задается вопросом, способно ли человечество выбраться из глубокой темноты колодца с нечистотами? Не известно.

Таким образом, А. Козлов стремится вызвать у читателя не просто страх, а показать глубину переживаний личности, ее антропологическое одиночество, и готические элементы произведения являются тем важным акцентом, который помогает писателю актуализировать свое мировидение. Поэтика рассказа предполагает, что каждый раз, выходя на новый виток жизни, человек по-прежнему ищет ответы на вечные вопросы. В произведении доминирует жалобная мелодия, и каждый новый куплет ее – это очередное испытание человека и его трагическая гибель. Мысль писателя, что человек во все времена постигает тайны-загадки своего Я, но в кризисные эпохи трагизм мировосприятия

<sup>12</sup> Там же.

<sup>13</sup> А. Казлоў, *I тады я памёр...* [online], [https://knihi.com/Anatol\\_Kazlou/I\\_tady\\_ja\\_pamior.html#1](https://knihi.com/Anatol_Kazlou/I_tady_ja_pamior.html#1), [доступ: 26.01.2020].



человеческой личности звучит особенно отчетливо. Поиски своей сущности, смысла жизни и смерти ярко воплощены во всех шести фрагментах рассказа «І тады я памёр...», а присутствие библейских, мифологических персонажей, отсылки к философским трудам известных людей убеждают читателя в том, что проблема человеческой личности являются неисчерпаемой.

## L I T E R A T U R A

- Andraŭk S. A., *Litaratura peryâdu 1986–2000 gadou. Proza*, [u:] *Giŭstoryâ beraruskaj litaratury XX stagoddzâ: U 4 t. T. 4. Kn. 2. 1986–2000*, Minsk 2003 [Андраюк С. А., *Літаратура перыяду 1986–2000 гадоў. Проза*, [у:] *Гісторыя берарускай літаратуры XX стагоддзя: У 4 т. Т. 4. Кн. 2. 1986–2000*, Мінск 2003].
- Bërk È., *Filosofskoe issledovanie oproiŭhożdzenii naših idej vozvyyŭŭennogo i prekrasnogo*, Москва 1979 [Бëрк Э., *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*, Москва 1979].
- Vacuro V. È., *Gotičeskij roman v Rossii*, Москва 2002 [Вацуро В. Э., *Готический роман в России*, Москва 2002].
- Kazlou A., *Ĭ tady â pamër...* [online], [https://knihi.com/Anatol\\_Kazlou/I\\_tady\\_ia\\_pamior.html#1](https://knihi.com/Anatol_Kazlou/I_tady_ia_pamior.html#1), [dostup: 26.01.2020] [Казлоў А., *І тады я памёр...* [online], [https://knihi.com/Anatol\\_Kazlou/I\\_tady\\_ia\\_pamior.html#1](https://knihi.com/Anatol_Kazlou/I_tady_ia_pamior.html#1), [доступ: 26.01.2020]].
- Kazloŭski R., *Gotyka ŭ tvorčasci Mikoly Kasčukeviča (na prykladze apavâdannâ «Lâl'ka»*, “Na Nëmanskaj hvali” 2014, № 4 [Казлоўскі Р., *Готыка ў творчасці Міколы Касцюкевіча (на прыкладзе апавядання «Лялька»*, “На Нёманскай хвалі” 2014, № 4].
- Radcliffe A., *On the supernatural in poetry*, “New Monthly Magazine”, 1826, Vol. 16, № 1 [Radcliffe A., *On the supernatural in poetry*, “New Monthly Magazine”, 1826, Vol. 16, № 1].

## РЕЗЮМЕ

ГОТИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА В РАССКАЗЕ АНАТОЛИЯ КОЗЛОВА  
«І ТАДЫ Я ПАМЁР...»

Готическая литература проявляет большой интерес к природе человеческого страха, его воздействию на психику, на душевные и духовные сферы деятельности личности. Интерес белорусских писателей к необъяснимым явлениям всегда присутствовал в национальной литературе, с новой силой он

проявился в конце XX века. В творчестве А. Козлова выявилась склонность к мистификации, обилию фольклорных мотивов и образов, к философской рассудительности. Рассказ писателя «I тады я памёр...» – это глубокое размышление о смерти, смысле жизни, о предназначении человека и о таинственном потустороннем мире. Автор показал глубину переживаний личности, ее антропологическое одиночество. Готические элементы в произведении стали тем важным акцентом, который помог писателю актуализировать свое мировидение.

**Ключевые слова:** готическая литература, готическая эстетика, одиночество личности, белорусская литература, Анатолий Козлов.

#### STRESZCZENIE

##### ESTETYKA GOTYCKA W OPOWIADANIU ANATOLA KOZLOVA „I TADY JA PAMIOR...”

Literaturę gotycką interesuje natura ludzkiego strachu i jej wpływ na psychikę, mentalne i duchowe sfery aktywności człowieka. Pisarze białoruscy od zawsze wykazywali zainteresowanie niewyjaśnionymi zjawiskami, które zintensyfikowało się w końcu XX wieku. Pisarz A. Kozlov stosuje szereg ludowych motywów i obrazów. W jego książkach obecny jest osąd filozoficzny. Opowiadanie „I tady ja pamior...” jest głębokim rozważaniem nad śmiercią, znaczeniem życia, przeznaczeniem człowieka i tajemniczością świata. Autor pokazuje głębinę ludzkiego doświadczenia, jego antropologiczną samotność. Elementy gotyckie obecne w opowiadaniu pomogły pisarzowi zaktualizować jego wizję świata.

**Słowa kluczowe:** literatura gotycka, estetyka gotycka, samotność jednostki, literatura białoruska, Anatol Kozlov.

#### SUMMARY

##### GOTHIC AESTHETICS IN THE STORY BY ANATOLY KOZLOV “AND THEN I DIED...”

Gothic literature is interested in the nature of human fear and its effects on the psyche, on the mental and spiritual sphere of individual activities. Belarusian writers have always shown interest to unexplained phenomena, and it has even become stronger in the late twentieth century. The writer A. Kozlov uses plenty of folk motifs and images. Philosophical judgment is present in his books. The story “And then I died ...” is a profound meditation on death, the meaning of life, the destiny of a man and mysterious world beyond. The author has shown the depth of experience of an individual, his anthropological solitude. Gothic elements in the story become an important focus that helped the writer to actualize his vision of the world.

**Key words:** gothic literature, gothic aesthetics, loneliness of an individual, Belarusian literature, Anatoly Kozlov.

*Anton Papou*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.17

*Brzeski Państwowy Uniwersytet*

*im. A. S. Puszkina*

<https://orcid.org/0000-0002-2771-3188>

**Ідэйна-філасофскі змест аповесці Алеся Адамовіча  
“Карнікі” ў кантэксце антыніцшэанскай плыні  
еўрапейскага гуманізму XIX–XX стагоддзяў**

Постаць Алеся Адамовіча ў беларускай літаратуры другой паловы мінулага стагоддзя, безумоўна, адна з найбольш значных. Стваральнік новай плыні – *звышлітаратуры*, першаадкрывальнік шматлікіх тэмаў, у тым ліку Курапатаў і Чарнобыля, выдатны грамадскі дзеяч, мысляр-гуманіст – усе гэтыя азначэнні характарызуюць пазачасавую маштабнасць і знакавасць яго асобы. Аднак сёння, праз чвэрць стагоддзя пасля смерці пісьменніка, яго творы, нягледзячы на надзённасць і актуальнасць праблематыкі, застаюцца недастаткова даследаванымі і запатрабаванымі. Так, яго сучаснікі, літаратуразнаўцы і пісьменнікі Віктар Каваленка, Міхась Мушынскі, Васіль Быкаў, Янка Брыль і іншыя шмат пісалі пра свайго папличніка і сябра, аналізуючы яго творы. Вядомы савецкі і расійскі літаратуразнаўца І. Дзядкоў высока ацэньваў адамовічаўскую канцэпцыю “звышлітаратуры”. Сучасныя беларускія даследчыкі А. Бельскі, М. Елістратава, І. Забалотная, Г. Кажамякін, А. Сабуць, Л. Сінькова, М. Тычына разглядаюць у сваіх працах розныя аспекты творчасці А. Адамовіча: псіхалагізм яго аповесцяў і раманаў, сутнасныя прыкметы феномену шасцідзясятніцтва, сувязь з традыцыямі рускай літаратуры, канцэптальнасць публіцыстыкі і г.д. Літаратурную і грамадскую дзейнасць пісьменніка ацэньвалі, дарэчы, не толькі літаратуразнаўцы-філолагі, але і людзі з іншых галін ведаў. Фізік акадэмік Я. Веліхаў, напрыклад, адзначаў слушнасць прароцкіх заяў А. Адамовіча наконт небяспекі “мірнага” і ваеннага атама. Аднак глыбокае, комплексна-аксіялагічнае асэнсаванне значэння

асобы пісьменніка-мысляра А. Адамовіча, філасофскіх ідэй і наватарства яго творчасці для беларускай і сусветнай літаратуры яшчэ не праводзілася. Гэта з'яўляецца адной з актуальных задач беларускага літаратуразнаўства. Дадзены артыкул уяўляе спробу аксіялагічнага падыходу да даследавання значнасці мастацка-філасофскіх і літаратурна-эстэтычных ідэй беларускага пісьменніка-гуманіста, якім, несумненна, быў А. Адамовіч.

Вядома, у межах аднаго артыкула немагчыма ахапіць усе бакі пісьменніцкай, кінематаграфічнай, грамадскай, публіцыстычнай дзейнасці А. Адамовіча. Таму абмяжуемся асэнсаваннем ідэйна-філасофскіх дамінантаў аднаго з найбольш вядомых твораў беларускага пісьменніка – яго аповесці “Карнікі. Радасць нажа, або Жыццяпісанні гіпербарэяў”. Мы разгледзім гэты твор у кантэксце агульнаеўрапейскай плыні *антыніцызанства* і вызначым найбольш значныя ідэйныя дамінанты твора, якія аўтар выкарыстаў для выкрыцця імаралістычнай філасофіі Фрыдрыхса Ніцшэ.

Якія асацыяцыі ў адукаваных сучаснікаў выклікае імя пісьменніка Алеся Адамовіча? Так, найперш згадваецца сусветна вядомая кніга “Я з вогненнай вёскі...” (у сааўтарстве з Янкам Брылём і Уладзімірам Калеснікам), а таксама цяжкі і бязлітасны жахлівай праўдзівасцю аб мінулай вайне на Беларусі фільм рэжысёра Элема Клімава “Ідзі і глядзі”, які цалкам заснаваны на творах А. Адамовіча “Хатынская аповесць” і “Карнікі”. Абодва творы, што сталі асновай фільма-катастрофы, прасякнутыя цяжарам рэалістычнага адлюстравання “тэхналогіі” знішчэння карнікамі мірнага насельніцтва акупаванай Беларусі. Але калі першы з твораў, “Хатынская аповесць”, паказвае вайну са звыклага для чытача боку, то другі, “Карнікі”, – гэта сапраўды ўнікальная рэч не толькі для нацыянальнай, але і для сусветнай літаратуры. Ні да А. Адамовіча, ні пасля яго ніхто не адважваўся пісаць пра злачынствы фашысцкіх карных фарміраванняў з такім мастацка-псіхалагічным і адначасова дакументальным заглыбленнем у тэму. У “Карніках” пісьменнік раскрывае прыроду здрадніцтва і ваенных злачынстваў не вачыма іх ахвяр, а адлюстроўвае карных аперацыі над мірнымі беларускімі жыхарамі праз успрыманне саміх забойцаў. Да названых твораў А. Адамовіча карнікі паўставалі перад чытачом у абагульненым вобразе безумоўнага Зла, але Зла, якое не мела твару. Да таго ж, у літаратуры не была распрацавана тэма здрадніцтва падчас вайны, не выяўлены матывы дзеянняў тых, хто паліў Хатыні.

Неабходна падкрэсліць, што творчасць А. Адамовіча ў сучасных сусветных геапалітычных і цывілізацыйных рэаліях надзвычай ак-

туальная. Праблемы, якія аўтар падымаў і распрацоўваў яшчэ ў 80-я гады мінулага стагоддзя – небяспека з боку “мірнага” і “ваеннага” атама, узнаўленне таталітарных дыктатур з іх рэпрэсіўнымі сістэмамі, катастрофічнае падзенне маралі чалавека і грамадства – абвострана паўстаюць перад чалавецтвам і сёння. У кантэксце названых выклікаў сучаснасці надзвычай актуальным падаецца паглыбленае спасціжэнне філасафізму менавіта аповесці “Карнікі”.

Аповесць “Карнікі. Радасць нажа, або жыццяпісанні гіпербарэяў” пабачыла свет у 1980 годзе і стала адным з самых значных твораў беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя. Упершыню на старонках адной кнігі былі спалучаны адразу тры літаратурныя плыні: дакументальная, мастацкая і публіцыстычная. Наватарства А. Адамовіча праявілася і ў руплівай працы з архіўнымі матэрыяламі, успамінамі жывых сведак падзей, і ў завостраным псіхалагізме, і ў адметнай кампазіцыі аповесці, дзе па-свойму найбольш важнай з’яўляецца не асноўная частка твора, а – яго першая і апошняя главы, напоўненыя глыбокім гуманістычным і палітычным сэнсам.

Многімі даследчыкамі творчасці А. Адамовіча аповесць “Карнікі” лічыцца адным з асноўных твораў у традыцыі сацыяльнага і псіхалагічнага выкрыцця антычалавечай сутнасці фашызму не толькі ў беларускай, але і ў сусветнай літаратуры. Па меркаванні І. Забалотнай, аповесць “Карнікі” – гэта рэканструкцыя псіхалогіі здрадніка, плыні свядомасці былога звычайнага чалавека, які ў сітуацыі гвалту, ціску і прыніжэння становіцца катом, паслужыўшым удзельнікам карных аперацый<sup>1</sup>. Значнае месца ў аповесці пісьменнік надаў менавіта распрацоўцы псіхалагічных партрэтаў салдат карнага батальёна, які складаўся са здраднікаў – у тым ліку былых чырвонаармейцаў і нават савецкіх афіцэраў, якія трапілі ў фашысцкі палон.

Аповесць “Карнікі” – гэта не толькі кніга пра вайну. Гэта твор для роздуму на ўсе часы. Тэма здрадніцтва ў яго кантэксце даследуецца аўтарам больш глыбока і грунтоўна, чым толькі ў дачыненні да здрады асобнага чалавека падчас ваеннага канфлікту. Здраднік, паводле меркавання пісьменніка, гэта той, хто дазваляе сабе хоць на адно імгненне адступіцца ад высокіх і абавязковых для кожнага ма-

---

<sup>1</sup> І. Забалотная, *Янка Брыль і Алесь Адамовіч у выяўленні канцэпту “вайна”: універсальны і нацыянальны кантэкст*, (у:) *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай літаратуры: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнка*: матэрыялы XI Міжнар. навуц. канф., Мінск, 24–26 кастрычніка 2013, с. 195.

ральных законаў – незалежна на вайне ці ў мірным жыцці, учора, сёння ці заўтра. Менавіта ў гэтым мы бачым асноўную ідэю бескампраміснага твора А. Адамовіча: салдаты карнага батальёна здраджваюць не толькі Радзіме ці дзяржаве, іх здрада – гэта здрада чалавечай прыродзе.

“Карнікі” непарыўна звязаны, па-першае, з працай А. Адамовіча над кнігамі “Я з вогненнай вёскі” (у сааўтарстве з Янкам Брылём і Уладзімірам Калеснікам) і “Блакадная кніга” (у сааўтарстве з Даніілам Граніным), і па-другое, з грамадска-палітычнай дзейнасцю беларускага пісьменніка. У адным з дзённікаў аўтар пісаў пра гэту сувязь так: *Я чувствавал пісательское право и возможность весь свет напавить, бросить в самую тьму кромешную – уже на самих карателях, фашистских убийц. В “Хатынской повести” и в нашей коллективной книге “Я из огненной деревни” рассказано о тех... кого убивали. А здесь – о тех, кто убивал (...) Повесть, кажется, про самое отвратительное, что может быть на войне, про тех, кто убивал наших людей в Хатынях, про палачей*<sup>2</sup>.

Працуючы над “Карнікамі”, А. Адамовіч звярнуўся да гісторыі злачынстваў батальёна СС Оскара Паўля Дзірлевангера. Гэты нацысцкі афіцэр, па словах рускага ваеннага гісторыка Я. Норуна, аўтара артыкула “Партрэт ката. Оскар Дзірлевангер і яго брыгада”, камандаваў адным з найбольш жорсткіх падраздзяленняў Другой сусветнай вайны і самым варварскім вайсковым фарміраваннем сусветнай гісторыі<sup>3</sup>. Для таго, каб выкрыць антычалавечую і антысацыяльную сутнасць таталітарных дзяржаўных сістэмаў і іх антымаральных і антыгуманістычных ідэалогій, беларускі аўтар працаваў з пратаколамі допытаў карнікаў і ўспамінамі сведкаў. Такая праца для кожнага свядомага чалавека, і асабліва для пісьменніка-гуманіста, удзельніка той вайны, кім быў А. Адамовіч, была асабіста цяжкім псіхалагічным выпрабаваннем.

Па нашым перакананні, А. Адамовіч сваімі мастацка-дакументальнымі кнігамі “Карнікі” і “Хатынская аповесць” адным з першых беларускіх літаратараў пачаў рэалізоўваць новую стратэгію стварэння мастацкага твора. Сутнасць яе заключалася ва ўключэнні падцэнзурнай інфармацыі – ужо адзначаных намі вытрымак з дакументаў, свед-

<sup>2</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, Минск 2014, с. 3–4.

<sup>3</sup> Е. Норин, *Портрет палача. Оскар Дирлевангер и его бригада*, [online], [https://life.ru/portriet\\_palacha\\_oskar\\_dirlievanghier\\_i\\_iegho\\_brighada](https://life.ru/portriet_palacha_oskar_dirlievanghier_i_iegho_brighada), [доступ: 09.11.2019].

чанняў удзельнікаў падзей – у мастацкі тэкст. Аднак А. Адамовіч прапанаваў не толькі новы жанр, новы творчы метада, але і прынцыпова новы погляд на літаратуру як на шлях змагання з дыктатарскім, мілітарызцкім, варварскім мысленнем у новай сацыяпалітычнай прасторы.

Перад пісьменнікамі, асабліва такімі чулымі да грамадскага зла, якім быў А. Адамовіч, стаялі ў другой палове ХХ стагоддзя вельмі сур’ёзныя задачы: папярэдзіць маральны распад чалавека і грамадства, не дапусціць перарастання Халоднай вайны ў паўнавартасную Трэцюю сусветную, напамінь чалавецтву аб небяспецы маштабных цывілізацыйных катастроф.

Ці змог А. Адамовіч выканаць сваю задачу? Безумоўна, так. Стварыўшы ўласныя творы “звышлітаратуры”, пісьменнік даў прыклад і метадалогію яе далейшага развіцця, пакінуў значную мастацка-літаратурную і публіцыстычную спадчыну. Ён быў адным з тых, хто зрабіў шмат для ўзнаўлення гістарычнай праўды пра Вялікую Айчынную вайну і даваенныя рэпрэсіі, адным з першых гаварыў аб жудасных наступствах для беларусаў і ўкраінцаў Чарнобыльскай катастрофы.

Л. Сінькова ў артыкуле “«Непрыдуманая літаратура»: факт і мастацкі вымысел у літаратурным творы” адзначае: *Пры тым, што мастацкая імітацыя дакумента, проза ў форме эпістэлярыяў у нас прадстаўлена выдатна (з класічных узораў, напрыклад, назавём хрэстаматыйнае апавяданне М. Зарэцкага «42 дакументы»), проза А. Адамовіча – гэта з’ява зусім іншая па сваёй прыродзе. Яго смелая эклектыка, што мае статус менавіта эстэтычнага прыёму, у спалучэнні з грамадзянскім пафасам далі новы імпульс для развіцця айчынай літаратуры ў падобным рэчышчы<sup>4</sup>.*

Фактычна, наватарскія для свайго часу творы беларускага пісьменніка далі глебу для далейшага развіцця таго, што даследчыкі называлі жанрам-араторыяй, літаратурай “нон-фікшн”, дакументальнымі раманамі і інш.; для развіцця таго, за што ў 2015 годзе беларуская пісьменніца Святлана Алексіевіч была ўганаравана Нобелеўскай прэміяй па літаратуры *за яе шматгалосую творчасць – помнік пакутам і мужнасці ў наш час*. Нездарма сама пісьменніца заўсёды называе А. Адамовіча сваім настаўнікам.

<sup>4</sup> Л. Сінькова, “Непрыдуманая літаратура”: факт і мастацкі вымысел у літаратурным слове, (у:) *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча*: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастрычніка 2015. У 2 ч., Мінск 2016, ч. 1, с. 3.

Працуючы над “Карнікамі”, А. Адамовіч намагаўся знайсці тую глыбінную прычыну, тую матывацыю, якія штурхалі чалавека да злавесных злачынстваў. Вывучаючы ідэалогію Трэцяга Рэйха, пісьменнік не мог не знайсці ў ёй знаёмыя элементы “звышчалавека”, “новага парадку”, “нямецкага жалезнага п’едэсталу” (Кузьма Чорны, раман “Вялікі дзень”, 1944). А. Адамовіч разумеў, што аснова нацысцкай чалавеканенавіснай ідэалогіі – ніцшэанскае гіпербарэйства, што менавіта супраць яго трэба змагацца. Гэтую ідэалогію пісьменнік выкрывае ў “Карніках”.

Для таго, каб зразумець, з чым жа змагаўся А. Адамовіч у гэтым творы, трэба згадаць яго апанента і ролю ніцшэанскіх ідэй у стварэнні нацыянал-сацыялізму. Фрыдрых Ніцшэ – нямецкі філосаф, пісьменнік, стваральнік адной з новых плыняў еўрапейскай філасофіі канца XIX стагоддзя. Ім былі напісаны значныя творы, якія ўвайшлі ў спіс класікі не толькі заходнееўрапейскай, але і сусветнай філасофскай думкі. Аднак цікавасць да ніцшэанскай сістэмы поглядаў значна павялічылася пасля заканчэння Другой сусветнай вайны. Прычына гэтага простая: антычалавечая ў сваёй сутнасці ідэалогія нацыянал-сацыялізму ў цэлым і, у прыватнасці, выпрацаваная ў яе рамках расавая тэорыя, у сваёй аснове мелі менавіта ўяўленні пра “звышчалавека”, мадэль якога стварыў у некаторых сваіх творах Ф. Ніцшэ.

Апаненты Ф. Ніцшэ неаднаразова падкрэслівалі імаралістычны характар яго філасофіі. *Имаралізм* – светапоглядная сістэма, дамінантай якой з’яўляецца адмаўленне прынцыпаў агульнапрынятай маралі. У філасофіі імаралізм разглядаецца як *незалежны, крытычны да маралі тып мыслення*. Традыцыйна вылучаюцца дзве плыні гэтай з’явы: *адносны і абсалютны імаралізм*. Прыхільнікі першага ўспрымаюць мараль як звод правілаў, якія павінны адрознівацца ў залежнасці ад сітуацыі: часу, месца, асаблівасцяў камунікацыі і г.д. Пры гэтым адносныя імаралісты лічаць, што састарэлыя маральныя прынцыпы павінны пераглядацца. Імаралізм абсалютны, прадстаўніком якога з’яўляўся і сам Ніцшэ, увогуле адмаўляе прынцып маральнага рэгулявання – фактычна, ігнаруе ўсе маральныя каштоўнасці, уключаючы нават адрозненні паміж добром і злом.

Безумоўна, маюць рацыю шматлікія даследчыкі, перш за ўсё заходнееўрапейскія і амерыканскія, даводзячы, што насамрэч ніцшэанская філасофія і нацысцкая ідэалогія мелі падабенства, як унутранае, так і знешняе. Так, напрыклад, нямецкі навуковец, прафесар псіхалогіі М. Кох-Хіл्लебрэхт, разглядаючы асобу Адольфа Гітлера ў працы “Номі Гітлер: псіхограмма диктатора” адзначаў, што *вполне возможно*,



что существовала некая весьма поверхностная параллель между пониманием философии, воспевающей белокурую бестию, и фашистской идеологией<sup>5</sup>.

Вялікі нямецкі мысляр Томас Ман у роздумах пра ролю ніцшэанскай філасофіі ідзе значна далей. Ён пераканана пісаў, што *ніцшэанскі звышчалавек – гэта толькі ідэалізаваны вобраз фашысцкага правадыра, і што сам Ніцшэ з яго філасофіяй быў не больш як пракладальнікам шляху, духоўным творцам фашызму ў Еўропе і ва ўсім свеце*<sup>6</sup>.

У дзённікавых запісах А. Адамовіча перыяду працы над “Карнікамі” ёсць шмат вытрымак з Ніцшэ. Дачка пісьменніка Наталля Адамовіч ва ўступным слове да выдання “Карнікаў” (2014 г.) адзначала, што *в процессе работы А. Адамович перечитал Ницше, выписывая цитаты из его книг в общие тетради. Писатель стремился разоблачить фашистское мифотворчество, опирающееся на эгоцентрическую философию Ф. Ницше и его концепцию гипербореев-сверхлюдей*<sup>7</sup>. Беларускі пісьменнік старанна вывучаў свайго ідэянага апанента, намагаючыся зразумець, як ніцшэанства змагло абудзіць звера з імем “фашызм” і чаму ідэі “звышчалавечнасці” і цяпер перыядычна выходзяць на паверхню ў розных рэгіёнах Зямлі.

У аповесці “Карнікі” А. Адамовіч выступае крытыкам ніцшэанскай філасофіі і, шырэй, увогуле ніцшэанскай маралі. На працягу ўсяго твора аўтар паслядоўна выкрывае сувязь нацызму з ніцшэанствам. Структурна аповесць пачынаецца адразу з двух эпіграфав, адзін з якіх – гэта разважанні Ф. Ніцшэ над ідэяй звышчалавечнасці. *Обратимся к себе. Мы – гиперборей, мы достаточно хорошо знаем, как далеко в стороне мы живем от других (...) Нет ничего более нездорового среди нашей нездоровой современности, как христианское сострадание. Здесь быть врачом, здесь быть неумолимым, здесь действовать ножом – это надлежит нам, это наш род любви к человеку, с которым живем мы – философы, мы – гиперборей...*<sup>8</sup>

Як бачна з гэтага выказвання, Ф. Ніцшэ ўяўляў свайго “звышчалавека” як асобу, якая мае неабмежаваныя фізічныя і інтэлектуальныя магчымасці, што дае ёй права не толькі мець уладу, багацце і г. д.,

<sup>5</sup> М. Кох-Хиллебрехт, *Ното Гитлер: психогамма диктатора*, Минск 2003, с. 328.

<sup>6</sup> Т. Манн, *Собрание сочинений. В 10 т.*, Москва 1960, т. 10, с. ?.

<sup>7</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гипербореев*, Минск 2014, с. 6.

<sup>8</sup> Тамсама, с. 11.

але і распараджацца жыццямі іншых людзей. Выбар А. Адамовічам менавіта такога эпіграфа для аповесці, прысвечанай дзеяннем карнага батальёна СС на тэрыторыі Беларусі, сведчыць пра цвёрдую ўпэўненасць аўтара ў існаванні прычынна-выніковых сувязяў паміж ніцшэанствам і гітлераўскімі, нацысцкімі ўяўленнямі пра месца германскай нацыі ў свеце.

Другі эпіграф, скіраваны на выкрыццё ідэй Ф. Ніцшэ, належыць выдатнаму рускаму мысляру Льву Талстому і гаворка ў ім ідзе пра сацыяльна-этычнае значэнне чалавекалюбства: *Если можно признать, что что бы то ни было важнее чувства человеколюбия, хоть на один час и хоть в каком-нибудь одном, исключительном случае, то нет преступления, которое нельзя было бы совершить над людьми, не считая себя виноватым...*<sup>9</sup>

А. Адамовіч, падбіраючы эпіграфы да “Карнікаў”, выкарыстаў прыныцып супрацьпастаўлення. З аднаго боку стаіць Ф. Ніцшэ з яго ідэямі ўседазволенасці, беспакаранасці і агрэсіўнасці звышчалавекаў, з другога – ідэйным апанентам яму аўтар ставіць гуманістычную этыку Л.Н. Талстога. Ведаючы пра грамадскую дзейнасць і жыццёвыя погляды беларускага пісьменніка-інтэлектуала і яго глыбокі гуманізм, мы можам не сумнявацца, на чым баку сімпатыі А. Адамовіча. Да таго ж, у Расіі пачатку ХХ стагоддзя менавіта Л. Талстога лічылі галоўным апанентам Ф. Ніцшэ, у ім бачылі, па меркаванні даследчыка Л. Шастова, *натуральнага абаронцу добра*<sup>10</sup>. Больш за тое: нямецкі імараліст быў знаёмы з ідэямі свайго рускага апанента, і, намагаючыся выкрыць “хібы” ў яго філасофіі, неаднаразова гаварыў пра тое, што талстоўскае спачуванне самому Л. Талстому зусім чужое.

Паглыбляючыся ў антыніцшэанства (менавіта так мы называем сістэму поглядаў А. Адамовіча і ўсіх тых аўтараў, якія супрацьстаялі пранікненню ідэй нямецкага імараліста ў грамадскую свядомасць), трэба адзначыць, што Л. Шастоў, дарэчы, з’яўляецца аўтарам даследавання, у якім ніцшэанская філасофія супастаўляецца з ідэйна-філасофскім зместам кніг яшчэ аднаго рускага пісьменніка – Ф.М. Дастаеўскага. Цікава, што і некаторыя даследчыкі, прыхільнікі канцэпцыі Л. Шастова, адзначалі незвычайнае супадзенне пазіцыі Ф. Ніцшэ і Ф. Дастаеўскага. Так, напрыклад, гэтай тэорыі прытрымліваўся нават знакаміты экзістэнцыяліст К. Ясперс. Ён лічыў, што абодва яны

<sup>9</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, Минск 2014, с. 11.

<sup>10</sup> Л. Шестов, *Добро в учении гр. Толстого и Ницше*, Москва 2000, с. 223.

ўспрымалі *чалавечы быццё як балючы быццё*<sup>11</sup>. Аднак з цягам часу навукоўцы ўсё больш схіляліся да канцэпцый, у якіх Ф. Дастаеўскі інтэрпрэтаваўся ідэйным апанентам Ф. Ніцшэ і будучай філасофіі ніцшэанства. На жаль, межы артыкула не дазваляюць выкладзіць эвалюцыю поглядаў на сутыкненне філасофскіх канцэпцый Ф. Ніцшэ і рускага пісьменніка, аднак у кантэксте заяўленай тэмы нам важнае іншае. Раскольнікаў, сусветна вядомы герой “Злачынства і пакарання” Ф. Дастаеўскага, фактычна той самы гіпербарэй з філасофіі Ф. Ніцшэ. Сістэма ідэалаў пецяўбургскага студэнта вельмі нагадвае ўяўленні пра звышчалавека з ніцшэўскага “Так гаварыў Заратустра”. Ён таксама лічыць сябе выбітным прадстаўніком чалавецтва, таксама гатовы нават на забойства, каб даказаць сваю маральную перавагу і “права”. І ці не з’яўляецца раскольнікаўскі тэзіс *Тварь я дрожащая или право имею* адзнакай-крытэрыем няроўнасці паміж гіпербарэямі і іншымі, “дробнымі” людзьмі?..

Беларускі пісьменнік А. Адамовіч выступае ў гэтым шэрагу з трох найвялікшых усходнеславянскіх апанентаў Ф. Ніцшэ. Калі Ф. Дастаеўскі прадказваў з’яўленне ніцшэанскага гіпербарэйства, а Л. Талстой змагаўся з ім сваёй філасофіяй любові да ўсяго чалавечага, то беларускі пісьменнік адкрыта і з жорсткасцю паказваў сваім сучаснікам і будучым пакаленням, да чаго прыводзіць нават само існаванне філасофска-ідэалагічнай сістэмы, якая вымушае адных людзей знішчаць іншых толькі па прыналежнасці нібыта да ніжэйшага народа. Творы А. Адамовіча ўвогуле, і аповесць “Карнікі” ў прыватнасці, – гэта вынік шматгадовага роздуму аўтара аб барацьбе гуманізму і чалавекалюбства з ніцшэанскім імаралізмам, аб злачынных спробах у час вайны на шматпакутнай беларускай зямлі рэалізаваць дагматы нямецкага філосафа на практыцы.

Па нашым перакананні, выкрыццё ідэй антыгуманізму ў аповесці А. Адамовіча разгортваецца сістэмна, паслядоўна ў кожнай частцы твора. Несумненна ніцшэанскі матыў выразна гучыць у першай главе аповесці з назвай “Чем выше обезьяна взбирается на дерево”, якая ўспрымаецца своеасаблівым уступам да “Карнікаў”. Даследчыкі творчасці А. Адамовіча звычайна засяроджваюцца на ўрыўку, у якім Гітлер успамінае, як сястра Ф. Ніцшэ вітала надыход эпохі Трэцяга рэйху: *Когда Елизавета Ферстер – мужественная германка, сестра великого Ницше, прислала приветствие – Первому на земле сверх-*

<sup>11</sup> К. Ясперс, *Общая психопатология*, Москва 1997, с. 657.

человеку, всем это показалось лишь красивым жестом<sup>12</sup>. Аднак, на наш погляд, навукоўцы абыходзяць увагай яшчэ адзін важны момант, які адыгрывае значную ролю ўвогуле ва ўспрыманні свету і Гітлерам як галоўным забойцам-“звышчалавекам”, так і яго паплечнікамі. Таму надзвычай важным з’яўляецца эпізод аповесці беларускага пісьменніка, у якім дакументальна-мастацкі герой, фашысцкі правадыр уяўляе сваю мадэль сусвету: *Холодная, скользко-вогнутая, замкнутая Вселенная, а в ней солнечно освещенная ниша. Как стеклянная мухоловка. Стенка из синего бесконечного льда. Там, снаружи – Их глаза. В круглой нише, внутри ледяной Вселенной ползают по изогнутой стенке те, кто называет себя людьми. (И воображают, что они не внутри шара, а на поверхности – «на планете»). Снаружи – Они. Глаза льда. Нет, огненные Глаза! Я, только я вижу Их*<sup>13</sup>.

З успамінаў паплечнікаў Гітлера вядома, што ён быў містыкам. Яго светаразуменне спалучала элементы язычніцтва і малавядомых культураў, распаўсюджаных сярод нацысцкай партыйнай эліты. Аднак А. Адамовіч, прыводзячы менавіта ў такім выглядзе мадэль сусвету па Гітлеру, робіць яшчэ і значную спасылку на вядомы ніцшэанскі тэзіс пра смерць Бога. “Яны”, “Вочы”, “Магутнасці” – нейкія пазасусветныя сілы – і ёсць замена хрысціянскаму Богу, якую нават сам Ф. Ніцшэ не прыводзіць выразна ў сваіх творах, адмаўляючы хрысціянства. Нямецкі імараліст называў хрысціянскую веру *единым великим проклятием, единой великой внутренней порчей, единым великим инстинктом мести, для которого никакое средство не будет достаточно ядовито, коварно, низко, достаточно мало, – я называю его единым бессмертным, позорным пятном человечества*...<sup>14</sup>. Гітлер жа ідзе далей, замяняючы Бога, які памёр, нейкімі новымі звышсутнасцямі, якія з’яўляюцца “жывым” увасабленнем ніцшэанскай “маралі”.

Увогуле разгляду матыву “смерці Бога” А. Адамовіч надае ў філасофскім плане свайго твора вельмі вялікае значэнне. Пры гэтым неабходна адзначыць, што Бог для беларускага пісьменніка-інтэлектуала – гэта не толькі і не столькі надсусветная духоўная сутнасць, а ўвасабленне найлепшых чалавечых якасцяў, пазачасавых, неадменных маральных імператываў: дабрыні, спагадлівасці, міласэрнасці і г.д. Ніцшэанская “смерць Бога”, паводле меркавання А. Ада-

<sup>12</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, Мінск 2014, с. 22.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 16.

<sup>14</sup> Ф. Ницше, *Антихрист. Проклятие христианству*, Мінск 1997, с. 191.

мовіча, ёсць смерць чалавека, яго маралі. Асабліва выразна гэтая ідэя ўвасабляецца, па-першае, праз вобразы Оскара Паўля Дзірлевангера, камандзіра карнага батальёна СС і обер-шарфюрэра Цымермана, па-другое, у прыведзеным пісьменнікам дыялогу мёртвага Бога з прастытуткай.

Даследчыкі творчасці А. Адамовіча неаднаразова справядліва называлі яго наватарам. Метады і прыёмы стварэння яго раманаў і аповесцяў сапраўды былі незвычайнымі, цалкам новымі для беларускай літаратуры. Яго наватарства вельмі выразна выяўляецца і ў “Карніках”. Псіхалагізм у беларускай літаратуры сам па сабе – не новая плынь. Яго рознакаснае выяўленне мы бачым у прозе М. Гарэцкага, Змітрака Бядулі, Кузьмы Чорнага, Я. Брыля, В. Быкава, І. Пташнікава. Аднак наватарства Адамовіча-мастака было ў тым, што, па-першае, ён зрабіў даследаванне псіхалогіі дамінантай цэлага твора; па-другое, беларускі мысляр звярнуўся да нязвыклай для нас інавацыйнай сістэмы стварэння карціны ўнутранага свету чалавека, да так званага *чорнага псіхалагізму*.

*Чорны псіхалагізм* як сістэма вобразных і экспрэсіўных мастацкіх сродкаў, накіраваных на стварэнне глыбіннай карціны ўнутранага свету асобы з акцэнтам на змрочнай сутнасці свядомасці, сфарміраваўся ў заходнееўрапейскай і амерыканскай літаратурах у міжваенны час і атрымаў працяг у літаратуры другой паловы XX стагоддзя. Галоўнымі прычынамі яго ўзнікнення сталі ўплыў дзвюх сусветных войнаў, экзістэнцыйны крызіс, пераасэнсаванне маральных прынцыпаў, якія дагэтуль здаваліся непарушнымі. Чорны псіхалагізм як мастацка-выяўленчую сістэму выкарыстоўвае ў сваіх творах, напрыклад, Іэн Мак’юэн, адзін з найбольш уплывовых брытанскіх пісьменнікаў сучаснасці (“Суцяшэнне падарожнікаў”, “Чорныя сабакі”), аналізуючы найбольш змрочныя праявы антыгуманнасці асобы.

І ў “Карніках” выяўляюцца прыкметы паэтыкі чорнага псіхалагізму праз яго асноўныя матывы: смерці, жаху, псіхічнай напружанасці, раскрыцця змрочнага боку чалавечай свядомасці, якія перажывае герой. Беларускі мастак выкарыстоўвае чорны псіхалагізм перш за ўсё як асноўны спосаб раскрыцця вобразаў байцоў і камандзіраў карнага батальёна, а таксама мастацкай інтэрпрэтацыі асобы Гітлера. Аднак, калі героі твораў брытанскага аўтара “Суцяшэння падарожнікаў” Мэры, Колін, Роберт і Кэралайн, нягледзячы на рэалістычнасць апавядання, усё ж застаюцца толькі спараджэннямі аўтарскай фантазіі, то Тупіга, Белы, Мураёў, Дзірлевангер і іншыя карнікі з аповесці “Карнікі” сапраўды існавалі і здзяйснялі свае злачынствы супраць тысяч

людзей. Гэтым А. Адамовіч выбіваецца з шэрагу пісьменнікаў, якія выкарыстоўвалі чорны псіхалагізм для раскрыцця мастацкіх вобразаў твораў. Сінтэз псіхалагічнага аналізу з ідэяй звышлітаратуры даў вельмі моцны рэцэптыўна-аксіялагічны вынік – аповесць “Карнікі” стала звыштворам, літаратурна-філасофскім феноменам, у якім беларускі пісьменнік не толькі змог паслядоўна паказаць паталагічныя змены свядомасці ваенных злачынцаў, але і выявіць глыбінныя, маральна-светапоглядныя прычыны, якія штурхалі здраднікаў да крываваых актаў генацыду.

Па нашым перакананні, вобразная сістэма твора адыгрывае канцэптuallyна важную ролю ў выяўленні антыніцшэанскай філасофіі “Карнікаў”. Абмалёўка і характарыстыка вобразаў нацысцкіх афіцэраў падпарадкаваныя адной глабальнай мэце – паказаць глыбіню расчалавечвання чалавека, яго маральнага падзення і накіраваны на даследаванне прычын і выкрыццё гэтых з’яў. Да асэнсавання ніцшэанскай “маралі” нямецкія афіцэры, героі твора, падыходзяць па-рознаму. Цымерман, хутчэй, тэарэтык – ён ведае напамяць шматлікія фрагменты з Ф. Ніцшэ і здольны разважаць над імі, нават праводзіць паралелі з іншымі філасофскімі і рэлігійнымі сістэмамі, і перш за ўсё – хрысціянствам. Обер-штурмбанфюрэр Дзірлевангер выразна выяўляе свае погляды ў маналогам, звернутых да Мураўёва, жадаючы данесці рускаму “святло” гіпербарэйскіх ідэй:

Природа не лжет, говорит откровенно слабым, больным: вы должны погибнуть! А они адвокатов наняли, и те, болтая века и тысячелетия о жалости, сострадания, лишь удваивают, утраивают на земле страдание. Я жалею тебя, и нас уже двое несчастных – вместо одного. Это как зараза. Страдающих надо изолировать, как прокаженных. Циклоп смеется, когда его щекочет нежная рука, – так и великая идея, когда ее дразнят моралью. Вся культура выросла из одухотворенной жестокости. Но именно одухотворенной, а не просто жестокости. ... Великая цель достигается лишь великим преступлением – против так называемой морали<sup>15</sup>.

У сваім ўспрыманні ідэй ніцшэанства Цымерман блізкі да Гітлера, аднак з’яўляецца перш за ўсё тэарэтыкам. Інтэрпрэтуючы Ф. Ніцшэ, ён адзначае, што той даў і немцам, і будучым пакаленням звышчалавекаў інструкцыю і маральнае апраўданне ўсіх злачынстваў, якія яны ўчыняць, напрыклад: *Не в теориях, не в политэкономиях*

<sup>15</sup> А. Адамович, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, с. 172–173.

*ищите – в себя загляните, да не трусьте, поглубже! Себя выпустите, дайте живому проявиться! Не стыдитесь себя! Отбросьте шелк! Ощутите радость ножа!*<sup>16</sup>.

Успрыманне ніцшэанства Цымерманам – не што іншае, як прага да апраўдання масавых забойстваў і катаванняў, здзейсненых эсэсаўцамі. Нягледзячы на прэзентацыю сябе звышчалавекам, які здольны на ўсё, карнік усё роўна застаецца чалавекам слабым, магчыма, яшчэ больш слабым, чым яго ахвяры. Імаралізм, рэалізаваны нацыстамі на практыцы, выкрываецца беларускім пісьменнікам не толькі праз укладанне выразна ніцшаўскіх рэмінэсцэнцый у вусны забойцаў-карнікаў, але і праз інтэрпрэтацыю Цымерманам Бібліі. Над яе зместам обер-штурмбанфюрэр іранізуе, гаворачы: *Жалость, сострадание к ближнему, доброта – ох, как это ново! И как удобно! Все это шантаж со стороны слабых, низших*<sup>17</sup>.

Хрысціянскай маралі нацыст супрацьпастаўляе жорсткую і бесчалавечную ідэалогію, заснаваную на філасофіі Ф. Ніцшэ. Гуманнасць, спачуванне – гэтыя рысы чалавечай асобы нічога не значаць для новага гіпербарэя. Замест іх – жорсткасць, сіла зброі і нецярпімасць да любых праяў іншадумства. Уступаючы ў завочную палеміку з невядомымі дагэтуль аўтарамі Бібліі, ніцшэанец Цымерман, сын святара, гуляе на супярэчнасцях Святога Пісання, даводзячы, аднак, тую ж самую думку аб адсутнасці сэнсу ў захаванні маралі: *Моего дедушку очень обижали противоречия Ветхого и Нового заветов, старой и новой морали. (...) И как могут в одной книге рядом стоять: «зуб за зуб!» и «не убий!», «до седьмого колена мечь» и «процай врагов». Он [Ніцшэ – А.П.] первый, кто так громко и открыто осмелился сказать: а ее и не надо, никакой морали! Не нужна она людям, избравшим себя. Ни старая, ни новая: природа морали не знает!*<sup>18</sup>.

Увогуле, разважаючы пра Ф. Ніцшэ і яго філасофію, якая стала асновай для нацысцкай ідэалогіі, А. Адамовіч выкарыстоўвае шмат устойлівых выказаў, якія паўтараюцца рознымі героямі твора ў розных абставінах. Галоўны з іх, безумоўна, – гэта вынесенае ў назву выслоўе “радасць нажа”. Ён успрымаецца не толькі ў прамым значэнні – радасць забойцы ад выканання сваёй працы – але і ў больш глыбінна-філасофскім сэнсе. “Радасць нажа”, у разуменні пісьменніка, – гэта ад-

<sup>16</sup> Тамсама, с. 172.

<sup>17</sup> Тамсама, с. 172.

<sup>18</sup> Тамсама, с. 171–172.

чуванне пачвар-гіпербарэяў, іншасказальнае сцвярджанне прынцыпу, паводле якога спачуванне выкараняецца з ліку маральных характарыстык асобы, што з'яўляецца абавязковай умовай уваходжання ў шэрагі звышчалавекаў. Пра значэнне гэтага сімвалу слухна заўважае ў сваім даследаванні С. Цыбакова: *Аллюзія «радость ножа» – ключевой компонент интертекстуального плана поэтики произведения, с которой в смысловом отношении тесно связано выражение метафорического характера «ножи ... жестоких парадоксов»<sup>19</sup>.*

Оскар Дзірлевангер адрозніваецца ад свайго паплечніка Цымермана тым, што ён успрыняў ніцшэанскія ідэі як інструкцыю да дзеяння. Калі обер-штурмбанфюрэр – тэарэтык, які шмат гаворыць, то не такі шматслоўны Дзірлевангер – практык генацыду. За ўвесь твор ён толькі раз дазваляе сабе “даць слабіну” – кулямётчыка Тупігу, які, па меркаванні Дзірлевангера, праявіў няскоранасць, ён не забівае толькі ў гонар дня нараджэння сваёй маці:

Не пулемет не понравился Дирлевангеру, а глаза, дерзкая уверенность раба, что он нравится немецкому офицеру, что он заслуживает одобрения, поощрения. Вот он как выглядит – раб, из которого не вышибли уверенность, что он может знать мысли, угадать поступки своего господина! Да он хуже, опаснее тех, кто уже сгорел!.. (...) Нет, у Дирлевангера этот день особенный: день рождения Паулины Херлингер, его добрейшей мутти! Она была очень верующая и пусть поживает спокойно: в этот день сын ее не убьет своей рукой даже мухи. Даже вот этого бунтовщика!<sup>20</sup>

Выяўленне А. Адамовічам адносін камандзіра эсэсаўцаў да рэлігіі пад уздзеяннем змененай, перавернутага маралі таксама цікавае ў кантэксце нашага даследавання. Дзірлевангер некалькі разоў падкрэслівае сваё глыбокае знаёмства з Бібліяй (як ва ўрыўку з чытаннем Стасій ветхазаветнай легенды пра Юдзіф) ці, як у прыведзеным вышэй прыкладзе, карнік зберагае памяць аб сваёй набожнай маці. Зроблена гэта А. Адамовічам, на наш погляд, дзеля таго, каб яшчэ больш выразна, праз супрацьпастаўленне паказаць, кім на самой справе з'яўляецца нацысцкі афіцэр – сапраўдным д'яблам, ворагам усялякага праяўлення

<sup>19</sup> С. Цыбакова, *Ницше в художественном сознании А. Адамовича (на материале повести «Каратели»)*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики» № 11 (29). В 2 ч., Тамбов 2013, ч. 2, с. 201.

<sup>20</sup> А. Адамович, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, с. 251–252.



хрысціянскай, і, шырэі, агульначалавечай, маралі. Ва ўзгаданым вышэй артыкуле С. Цыбакова заўважае на гэты конт так: *Оскар Дирлевангер, изоциренный садист и циник, пораженный какой-то чудовищной душевной аномалией, подобно Ф. Ницше, воспитанному в детские и отроческие годы в атмосфере почитания христианского Бога, являет собой прямой антипод христиански ориентированной личности*<sup>21</sup>.

Аповесць “Карнікі” вызначаецца яшчэ і важнай асаблівасцю кампазіцыі – у ёй мы бачым некалькі кульмінацыйных момантаў. І калі для асноўнага сюжэту кульмінацыя – гэта знішчэнне цэнтральнай сядзібы ў Борках, то для ідэйна-філасофскага зместу аповесці – гэта глава “Размова памерлага Бога з прастытуткай”. Яе назва – алюзія на вядомы тэзіс нямецкага філосафа пра “смерць Бога”, які ён праз вусны Заратустры з твора “Так гаварыў Заратустра” даводзіў да сваіх чытачоў. Гэтая глава адносна невялікая па памерах, аднак мае складаную структуру і важнае філасофска-сэнсавае нападўненне. Па сутнасці, яна інтэртэкстуальная і ўтрымлівае ў сабе цытаты з кніг самога Ф. Ніцшэ, з Бібліі, а таксама – глыбока сімвалічныя канцэпты. “Размова памерлага Бога з прастытуткай” з’яўляецца цэнтрам ідэйна-філасофскага зместу ўсёй аповесці.

“Размова...” пабудавана ў форме дыялогу. Апанентам прастытуці з’яўляецца Бог, які называе сябе *старым часовшчыком*<sup>22</sup>. Асноўны яго занятак – калекцыянаванне старых гадзіннікаў. Ужо ў пачатку размовы мы разумеем, што жанчына прыходзіць да Бога не першы раз, і абодва героі ведаюць перадгісторыю дыялогу. Чытач жа павінен узнаўляць тое, што было раней, па іх рэпліках. У вобразе-алегорыі студэнта, якога прастытутка заразіла сіфілісам, мы адносна лёгка пазнаём аблічча Ф. Ніцшэ. Духоўнае падзенне яго Бог вызначае так: *твой бедняга студент лишь помог болезни определиться. Он лишь выразил красиво – и может, это главный грех его! – обратительно красиво прояснил то, что происходит в мире. И тем самым повесил вину времени себе на шею...*<sup>23</sup>. Гэтым выказваннем А. Адамовіч вызначае ролю Ф. Ніцшэ як прарака і ідэолага будучых злачынстваў.

<sup>21</sup> С. Цыбакова, *Ницше в художественном сознании А. Адамовича (на материале повести «Каратели»)*, «Филологические науки. Вопросы теории и практики», с. 203.

<sup>22</sup> А. Адамович, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гиперборцев*, с. 183.

<sup>23</sup> Тамсама, с. 185.

Пры гэтым беларускі пісьменнік словамі Бога заўважае, што Ф. Ніцшэ – гэта яшчэ і *Тщеславное зеркало – вот кто твой велеречивец!* «*Смотрите, люди, как я вас беспощадно отражаю! А для этого – смотрите на меня*». *На меня!* – в этом вся штука. «*Знать вас не желаю, презираю вас, ничтожество, смотрите, смотрите, как я вас знать не хочу! Сюда, на меня, в меня смотрите!*»<sup>24</sup>. Такім чынам пісьменнік-гуманіст падкрэслівае глыбінныя матывы таго маральнага броду, што ўтрымліваюць у сабе антыхрысціянскія і антычалавечыя творы Ф. Ніцшэ.

Вобраз Бога ў гэтай главе даволі супярэчлівы. З аднаго боку, менавіта праз яго думкі і словы, звернутыя да жанчыны, А. Адамовіч выкрывае сутнасць ніцшэанства. З другога ж боку – Бог сам паўстае перад намі як даволі жорсткая істота, напрыклад: *Я устал миловать!.. Злодеи злодействуют, и злодействуют злодеи злодейски!.. Устал я! Враждуйте, народы, но трепещите!.. Вооружайтесь, но трепещите!.. Будут жечь оружие, а спасения не будет!.. (...). Небо ваше сделаю, как железо, и землю вашу, как медь... Мясо будете есть, пока не пойдет оно из ноздрей ваших!*<sup>25</sup>. Гаворачы біблейскімі цытатамі, Бог выражае незадавальненне сваім лепшым тварэннем, якое, аднак, мяркуючы па рэпліцы *Я вообще ничего не планировал, не задумывал. Твой студент угадал: я не из глины создал вас – из вдохновения!*<sup>26</sup>, стала вынікам выпадковасці. Беларускі пісьменнік сам ўдзельнічаў у вайне, бачыў і чуў шмат такога, што магло прымусіць яго сумнявацца ў тым, што Бог увогуле можа нейкім чынам уздзеінічаць на чалавека, калі адбываліся масавыя забойствы, катаванні і іншыя злачынствы супраць чалавечнасці. Безумоўна, гэты вопыт таксама знайшоў свой адбітак у «Размове Бога з прастытуткай». Адвяргаючы ніцшэанскую філасофію і застаючыся ў жыцці вернікам, А. Адамовіч, тым не менш, як мастак разгортвае тэзіс аб «смерці Бога», і, уносячы яго ў мастацкае даследаванне, робіць гэту ідэю зыходнай кропкай для глыбіннага маральна-філасофскага аналізу цывілізацыйных змяненняў.

Алагічнасць і парадаксальнасць увогуле характэрныя для «Размовы...». Калі ў сваёй публіцыстыцы А. Адамовіч выказваў думкі ясна і дакладна, то ў «Карніках» увогуле і ў «Размове...» у прыватнасці пісьменнік наўмысна адыходзіць ад чаканай логікі. Зроблена гэта бы-

<sup>24</sup> Тамсама с. 185.

<sup>25</sup> Тамсама, с. 188.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 186.

ло, на нашу думку, як своеасаблівая алузія на стыль самога Ф. Ніцшэ, на шмат у чым алагічныя думкі нямецкага філосафа. Дыялог Бога і жанчыны больш нагадвае два маналогі. У гэтым праяўляецца матыў адсутнасці паразумення, што прыводзіць да трагедый: і прыватначалавечых, якія ламаюць лёсы аднаго ці некалькіх людзей, і агульначалавечых, якія могуць павярнуць увогуле ўвесь ход гісторыі зямной цывілізацыі ў іншым напрамку.

“Памерлы Бог”, па А. Адамовічу, – гэта яшчэ і тая постаць, якая служыць выразнікам адной з асноўных ідэй творчасці пісьменніка-інтэлектуала, ідэй недапушчэння атамнага Апакаліпсісу. Па меркаванні беларускага гуманіста, трагічны канец быцця сімвалізуецца адным з тых гадзіннікаў, якія калекцыяніруе Бог, і дзейнасць якога не падпарадкаваная Божай волі. Кіруе гэтым працэсам толькі расчалавечаны навукова-тэхнічны прагрэс. Ён, па меркаванні А. Адамовіча, і стане прычынай гібелі цывілізацыі. Ніцшэанская ідэя “смерці Бога” з трывогай успрымаецца пісьменнікам з-за адмаўлення рэлігійнай увогуле і хрысціянскай, у прыватнасці, свядомасці. Ідэя “смерці Бога” ў адамовічаўскай інтэрпрэтацыі, мае на ўвазе не толькі страту веры ў Бога, але і няверу ў ягоны промысел – у чалавека.

Філасофскі скептыцызм беларускага пісьменніка яшчэ больш выразна бачыцца ў аповесці “Апошняя пастараль”, дзе Бог – гэта ўжо не жорсткі і цынічны, але бяздзейсны мысляр, накітаваны Цымермана, бесчалавечны эксперыментатар, які падштурхоўвае да дуэлі апошніх нашчадкаў Каіна на Зямлі: савецкага камандзіра падводнай лодкі і амерыканскага лётчыка.

Увогуле ж імя такога біблейскага персанажа, як Каін, сустракаецца ў “Размове...” невыпадкова. Памерлы Бог называе яго першым, хто пазнаў радасць нажа. Гэтым А. Адамовіч звязвае вобраз ветхазапаветнага Каіна з вобразамі карнікаў батальёна Дзірлевангера, дэкларуючы непарыўную сувязь братазабойцы з нацысцкімі злачынцамі. “Пячатка Каіна”, паводле маральна-філасофскай канцэпцыі А. Адамовіча, – гэта і ёсць тое самае гіпербарэйства, пра якое пісаў Ф. Ніцшэ. Пісьменнік уводзіць гэты біблейскі канцэпт у вобразную структуру твора, каб маральна асудзіць чалавеказабойства, зрабіць гэтае злачынства прадметам палемікі і праз дыялог выкрыць яго сапраўдную сутнасць. Каін, фактычна, першы гіпербарэй. І хаця ніцшэанскае гіпербарэйства ў кантэксце “Размовы...” выходзіць па-за межы філасофскай мадэлі самога Ф. Ніцшэ, атрымліваючы пазачасовае, універсальнае значэнне, беларускі мысляр развівае ідэю нямецкага філосафа аб ўсёпранікальнасці гіпербарэйства і дадае: *Чтобы быть гипербореем,*

*не обязательно жить в Европе. Или в Азии. Или в Америке. Достаточно им быть*<sup>27</sup>.

А. Адамовіч наўмысна робіць апанентам памерлага Бога менавіта жанчыну. Яе месца ў ніцшэанстве – значна ніжэйшае за месца мужчыны. Жанчына паўстае як слабая істота з рабскай сьведомасцю. *Жаночае*, паводле ніцшэанскай філасофіі, гэта *рабскае*<sup>28</sup>. А. Адамовіч жа проціпастаўляе жаласлівасць, спагадлівасць прастытуткі халоднаму розуму і нянавісці забытага чалавекам Бога. *Пожалей их!* (...). *Но мы так хотим счастья! Больше всего. Все хотят счастья*<sup>29</sup>. Мяккасць жанчыны, яе імкненне да кампрамісу сутыкаецца з суровасцю Творцы. Адамовічавы гераіня паўстае перад намі і як ахвяра абставін, няўмольнасці лёсу, і як асоба, якая сваімі ўчынкамі разбурае жыцці іншых. Аднак гуманізм, спагадлівасць, жаданне дапамагчы не толькі студэнту, але і ўсяму чалавецтву (менавіта яго інтарэсы бароніць жанчына, уступаючы ў спрэчку з Творцам наконт месца і ролі людзей у боскай задуме) робяць прастытутку больш прывабным персанажам за яе апанента. “Памерлы” Бог, які схільны караць людзей, а не прабачаць ім грахі, у нейкі момант зліваецца з вобразам самога Ф. Ніцшэ – нездарма А. Адамовіч укладае шматлікія цытаты нямецкага маральнага нігіліста менавіта ў вусны Бога. А жанчына, нягледзячы на відавочны аксюмаран “высокамаральнай прастытуткі”, з’яўляецца кволым промнем надзеі для чалавецтва, бо, згодна з філасофіяй пісьменніка, толькі дабрыня, спагадлівасць, павага да іншых (якраз тыя якасці, якія дэманструе ў гэтай главе апанентка Бога) могуць выратаваць чалавецтва ад Апакаліпсісу. Увогуле ж, вобраз гэтай гераіні вельмі блізкі да вобразу Сонечкі Мармеладавай са знакамитага “Злачынства і пакарання” Ф. Дастаеўскага. У абодвух творах менавіта парадаксальныя вобразы падкрэслена чыстых і нявінных прастытутак з’яўляюцца вобразамі-канцэптамі выратавальніц: як Сонечка Мармеладава прыходзіць да канчаткова заблукаўшага ў сафістычных памылках Раскольнікава, і са знаёмства з ёю Радзівон пачынае шлях да адраджэння, так і жанчына з “Карнікаў” з’яўляецца перад самай кульмінацыйнай творы. Нягледзячы на змрочную атмасферу і быццам бы трыумф Зла, яна ўсё ж сцвярджае, што чалавецтва яшчэ можна выратаваць.

<sup>27</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописания гиперборцев*, с. 224.

<sup>28</sup> Ф. Ницше, *Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого*, Москва 2010, с. 360.

<sup>29</sup> А. Адамовіч, *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописания гиперборцев*, с. 189.

Паміж вобразам жанчыны з “Размовы...” і эпізядычнымі вобразамі беларускіх сялянак, якія сустракаюцца ў іншых главах аповесці, ёсць свая непарыўная сувязь. Прастытутка, але высакародная, гуманная, пярэчыць не толькі Творцу. Яна маральна супрацьстаіць дзірлевангераўцам, якія адкрыта здзекуюцца, адчуваючы сваю моц, з “бабьего ужаса”. Забойства жанчын для байцоў батальёна – гэта не толькі частка іх крывавай працы, але яшчэ і сапраўдны рытуал. Карнікі праходзяць ініцыяцыю, забіваючы відавочна слабых і безабаронных. У гэтым, па сутнасці, і ёсць сэнс ніцшэанскага гіпербарэіства – здзекі з тых, хто не можа абараніцца, забойства тых, хто не можа супраціўляцца. Генацыд мірнага насельніцтва, карныя акцыі супраць жанчын і дзяцей – гэта яшчэ і спосаб поўнасьцю падавіць у сабе “жаночае”: спагадлівасьць, гуманнасьць, памяркоўнасьць.

Такім чынам, мы пераконваемся, што А. Адамовіч у “Карніках” свядома і паслядоўна выкрывае ніцшэанскі імаралізм і як філасофію, і як аснову для стварэння нацысцкай чалавеказнішчальнай сістэмы. Постаць беларускага мысляра выразна ўзбуйняецца ў шэрагу іншых мастакоў і філосафаў, апанентаў Ф. Ніцшэ (нямецкага пісьменніка Т. Мана і нямецкіх жа мысляроў Д.Ф. Штрауса і Е. Дзюрынга, амерыканскага філосафа А. Блума, венгерскага літаратурнага крытыка-неамарксіста Д. Лукача, рускіх творцаў Л. Талстога, Н. Грота, Л. Лапаціна, даследчыка гісторыі філасофіі С. Адуева). Аўтар паслядоўна крытыкуе гіпербарэіства як тэорыю, паводле якой перавагу аднаго чалавека над другім можна ўстанавіць грубай сілай і прыналежнасьцю да “вышэйшай” расы. Найбольш важнай і канцэптуальнай па сваім ідэйна-філасофскім змесце, як ужо падкрэслівалася, з’яўляецца глава “Размова памерлага Бога з прастытуткай”, якая з’яўляецца цэнтрам выкладання антыніцшэанскіх, гуманістычных ідэй А. Адамовіча. Будуючы гэты эпізод твора як дыялог, аўтар стварае цэласны малюнак прычын, якія дазволілі ніцшэанству з’явіцца і заняць трывалыя пазіцыі сярод іншых філасофскіх сістэмаў. Беларускі пісьменнік таксама прагназуе магчымыя катастрафічныя вынікі далейшага існавання чалавекананавісніцкіх сістэмных ідэалогій. Шырока выкарыстоўваючы наватарскія для беларускай літаратуры прыёмы, накшталт *чорнага псіхалагізму* і *плыні свядомасці*, пісьменнік распрацоўвае на дакументальнай аснове вобразы карнікаў. Ён па-мастацку дакладна даследуе глыбіні іх псіхалогіі і прыходзіць да высновы: здраднікамі не нараджаюцца, імі становяцца тыя, хто зламаўся, не змог пайсці насуперак абставінам.

Мы пераконваемся, што, выкрываючы ніцшэанскія матывы “звышчалавека” ў аповесці “Карнікі”, А. Адамовіч засяроджваецца на

паказе антычалавечнасці ідэй нямецкага філосафа. Кіруючыся базавымі паняццямі гуманізму, беларускі пісьменнік і сёння, у XXI стагоддзі, папярэджае аб небяспецы і катастрафічных наступствах існавання чалавеканенавісніцкіх ідэалогій. Завочная палеміка беларускага пісьменніка-мысляра з Ф. Ніцшэ і яго ідэямі – гэта ідэйна-філасофская аснова твора. Менавіта праз паслядоўнае абвяржэнне ніцшэанскіх ідэй і сцвярджэнне ідэалаў чалавекалюбства, спагадлівасці, добразычлівасці А. Адамовіч разбурае філасофскія парадоксы нямецкага імараліста. Беларускі пісьменнік даводзіў: асноўныя “грахі” Ф. Ніцшэ заключаюцца ў паэтызацыі ваяўнічасці, сцвярджэнні перавагі аднаго чалавека над другім толькі па прыналежнасці да “вышэйшай” расы, у фарміраванні культу грубай сілы і, нарэшце, у стварэнні небяспечнай ідэалогіі, якая была выкарыстана для апраўдання масавых забойстваў падчас Другой сусветнай вайны. Пры гэтым, намагаючыся зразумець вытокі з’яўлення такой філасофскай сістэмы, А. Адамовіч паказвае, што, страціўшы Бога, чалавецтва страціць і перспектыву свайго існавання. Ён асэнсоўвае ідэю “смерці Бога” і робіць яе адпраўной кропкай для сваіх разважанняў не толькі над праблемамі мінулага, але і над глабальнымі цывілізацыйнымі пытаннямі, якія павінны паўстаць ужо перад наступнымі пакаленнямі. Асуджаючы асноўныя догмы ніцшэанства, аўтар “Карнікаў” засцерагае сучаснікаў і іх нашчадкаў ад паўтарэння памылак гісторыі, якія ў сённяшняй тэхнагеннай сітуацыі могуць мець фатальны для чалавецтва вынік.

#### L I T E R A T U R A

- Adamowicz A., *Karatieli. Radost' noża, ili Żyznieopisanija gipierboriejew*, Minsk 2014 [Адамовіч А., *Каратели. Радость ножа, или Жизнеописание гипербореяев*, Минск 2014].
- Brutienc K., *Niesbywszejesia. Nierawnodusznyje zamietki o pieriestrojkie*, Moskwa 2005 [Брутенц К., *Несбывшееся. Неравнодушные заметки о перестройке*, Москва 2005].
- Букаў В., *Sotnikau. U tumanie*, Minsk 2015 [Быкаў В., *Сотнікаў. У тумане*, Мінск 2015].
- Букаў В., *Zbor tworau*. U 4 t., Minsk 1980, t. 1 [Быкаў В., *Збор твораў. У 4 т., Мінск 1980, т. 1*].
- Буков В., *Sobranije soczinenij*. W 4 t., Moskwa 1986, t. 4 [Буков В., *Собрание сочинений. В 4 т., Москва 1986, т. 4*].
- Субакова С., *F. Nicsze w chudożestwiennom soznaniu A. Adamowicza (na matieriale powiesti «Karatieli»)*, «Filologiczeskije nauki. Woprosy teorii i prak-

- tiki» № 11 (29). W 2 cz., Tambow 2013, cz. 2 [Цыбакова С., *Ф. Ницше в художественном сознании А. Адамовича (на материале повести «Каратели»*), «Филологические науки. Вопросы теории и практики» № 11 (29). В 2 ч., Тамбов 2013, ч. 2].
- Jaspiers K., *Obszcza ja psychopatologija*, Moskwa 1997 [Ясперс К., *Общая психопатология*, Москва 1997].
- Koch-Chillebriecht M., *Homo Gitler: psychogramma diktatora*, Minsk 2003 [Кох-Хиллебрехт М., *Номо Гитлер: психограмма диктатора*, Минск 2003].
- Mann T., *Sobranije soczinienij*. W 10 t., Moskwa 1960, t. 10 [Манн Т., *Собрание сочинений*. В 10 т., Москва 1960, т. 10].
- Nicsze F., *Tak goworil Zaratustra. Kniga dla wsiech i ni dla kogo*, Moskwa 2010 [Ницше Ф., *Так говорил Заратустра. Книга для всех и ни для кого*, Москва 2010].
- Nicsze F., *Antichrist. Proklati je christianstwu*, Minsk 1997 [Ницше Ф., *Антихрист. Проклятие христианству*, Минск 1997].
- Norin Je., *Portriet palacza. Oskar Dirlewangier i jego brigada*, [online], [https://life.ru/t/portriet\\_palacha\\_oskar\\_dirlievanghier\\_i\\_iegho\\_brighada](https://life.ru/t/portriet_palacha_oskar_dirlievanghier_i_iegho_brighada), [dostup: 09.11.2019] [Норин Е., *Портрет палача. Оскар Дирлевангер и его бригада*, [online], [https://life.ru/portriet\\_palacha\\_oskar\\_dirlievanghier\\_i\\_iegho\\_brighada](https://life.ru/portriet_palacha_oskar_dirlievanghier_i_iegho_brighada), [доступ: 09.11.2019].
- Sin'kowa Ł., “*Nieprydumanaja litaratura*”: fakt i mastacki wymysiel u litaraturnym slowie, (u:) *Stawianskija litaratury u kantekscie suswietnaj: da 750-hoddzia sa dnia naradzennia Dante Alichjery i 85-hoddzia Uladzimira Karatkiewicza*: materyjaly XII Mižnar. nawuk. kanf., Minsk, 22–24 kastruczynika 2015. U 2 cz., Minsk 2016, cz. 1 [Синькова Л., “*Непрядуманая літаратура*”: факт і мастацкі вымысел у літаратурным слове, (у:) *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай: да 750-годдзя са дня нараджэння Дантэ Аліг’еры і 85-годдзя Уладзіміра Караткевіча*: матэрыялы XII Міжнар. навук. канф., Мінск, 22–24 кастрычніка 2015. У 2 ч., Мінск 2016, ч. 1].
- Szestow Ł., *Dobro w uczeniu gr. Tolstogo i Nicsze*, Moskwa 2000 [Шестов Л., *Добро в учении гр. Толстого и Ницше*, Москва 2000].
- Zabalotnaja I., *Janka Bryl’ i Ales’ Adamowicz u wyjaulenni kanceptu “wajna”*: uniwersal’ny i nacyjanal’ny kantekst, (u:) *Stawianskija litaratury u kantekscie suswietnaj litaratury: da 900-hoddzia Kiryła Turauskaha i 200-hoddzia Tarasa Szauczzenki*: materyjaly XI Mižnar. nawuk. kanf., Minsk, 24–26 kastruczynika 2013, Minsk 2013 [Забалотная І., *Янка Брыль і Алясь Адамовіч у выяўленні канцэпту “вайна”*: універсальны і нацыянальны кантэкст, (у:) *Славянскія літаратуры ў кантэксце сусветнай літаратуры: да 900-годдзя Кірыла Тураўскага і 200-годдзя Тараса Шаўчэнькі*: матэрыялы XI Міжнар. навук. канф., Мінск, 24–26 кастрычніка 2013, Мінск 2013].

## Р Э З Ю М Э

ІДЭЙНА-ФІЛАСОФСКІ ЗМЕСТ АПОВЕСЦІ АЛЕСЯ АДАМОВІЧА “КАРНІКІ”  
Ў КАНТЭКСЦЕ “АНТЫНІЦШЭАНСКАЙ” ПЛЫНІ  
ЕЎРАПЕЙСКАГА ГУМАНІЗМУ XIX–XX СТАГОДДЗЯЎ

У артыкуле разглядаецца ідэйна-філасофскі змест аповесці Алеся Адамовіча “Карнікі. Радасць нажа, або Жыццёапісанне гіпербарэяў”. Аналізуецца стратэгія выкрыцця ў творы ідэі “звышчалавечнасці” нямецкага філосафа Ф. Ніцшэ. Выяўляецца наватарства А. Адамовіча ў выкарыстанні прыёмаў *плыні свядомасці і чорнага псіхалагізму* для раскрыцця вобразаў карнікаў батальёна Дзірлевангера. Звяртаючыся пры разглядзе аповесці беларускага пісьменніка да кантэксту агульнаеўрапейскага гуманістычнага літаратурна-грамадскага руху “антыніцшэанства”, аўтар артыкула адзначае ідэйныя сыходжанні паміж аповесцю “Карнікі” і творчасцю Ф. Дастаеўскага і Л. Талстога.

**Ключавыя словы:** А. Адамовіч, канцэпцыя звышлітаратуры, Ф. Ніцшэ, антыніцшэанская філасофія, імаралізм, псіхалагічны аналіз, чорны псіхалагізм, плынь свядомасці, біблейскія канцэпты.

## S T R E S Z C Z E N I E

IDEOLOGICZNA I FILOZOFICZNA TREŚĆ POWIEŚCI ALEKSANDRA  
ADAMOWICZA „OPRAWCY” W KONTEKŚCIE ANTY-NIETZSCHEAŃSKIEJ FALI  
HUMANIZMU EUROPEJSKIEGO W XIX I XX WIEKU

W artykule omówiono ideologiczne i filozoficzne treści powieści A. Adamowicz „Oprawcy”. Autor artykułu analizuje strategię demaskowania idei „nadczołowieka” niemieckiego filozofa Friedricha Nietzschego. Zdaniem autora A. Adamowicz był innowacyjny w zakresie stosowania metod „strumienia świadomości i „czarnej psychologii”. Jego twórczość pojawia się w kontekście europejskiej literatury i ruchów społecznych o charakterze anty-Nietzscheańskim. Autor wskazuje na paralele między utworem „Oprawcy” a dziełami Dostojewskiego i Tolstoja.

**Słowa kluczowe:** A. Adamowicz, koncepcje superliteratury i nowego myślenia, F. Nietzsche, nietzscheanizm, filozofia antynietzscheańska, analiza psychologiczna, czarny psychologizm, koncepcje biblijne.

## S U M M A R Y

IDEOLOGICAL AND PHILOSOPHICAL CONTENT OF THE NOVEL “PUNISHER”  
BY A. ADAMOVICH IN THE CONTEXT OF “ANTYNIETZSCHEANISM” FLOW  
OF EUROPEAN HUMANISM IN THE 19TH–20TH CENTURY

The article discusses the ideological and philosophical content of the novel by Alexander Adamovich “The Punisher”. It also analyzes the process of exposing ideas of “superhuman” of German philosopher Friedrich Nietzsche. A. Adamovich’s



---

approach is innovative in the use of methods of “streams of consciousness” and “black psychology”. Putting Belarusian writer creativity in the context of European humanistic literary and social trends of anti-Nietzsche trend, the author draws parallels between “The Punisher” and the works of Dostoevsky and Tolstoy.

**Key words:** A. Adamovich, concepts of superliterature and new thinking, F. Nietzsche, nietzscheanism, antinietzscheanism philosophy, psychological analysis, black psychologism, mindflow, Biblical concepts.



*Volga Budnik*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.18

*Brzeski Uniwersytet Państwowy*

*im. A. S. Puszkina*

<https://orcid.org/0000-0003-2621-4448>

## Канцэптуальнасць узаемаадносін чалавека і прыроды ў раманах Івана Пташнікава “Мсціжы” і Віктара Карамазава “Пушча”

Вечная ў мастацкай творчасці тэма прыроды і адносін чалавека да яе набыла асаблівую актуальнасць у век навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, калі супярэчнасці паміж грамадствам і навакольным асяроддзем надзвычай абвастраліся. Слушна заўважылі даследчыкі П. Дзюбайла<sup>1</sup>, А. Жардзецкая<sup>2</sup> і інш., што праблемы экалогіі яшчэ ў апошняй чвэрці XX стагоддзя набылі глабальны, быццёвы характар, а стан прыроды, асабліва ў паслячарнобыльскі час, выклікае вялікую заклапочанасць і трывогу. У прыватнасці, А. Жардзецкая акцэнтуюе ўвагу на тым, што *захаванне прыроднага асяроддзя – найвастрэйшае сацыяльнае пытанне, вырашэнне якога патрабуе агульных намаганняў усяго чалавецтва*<sup>3</sup>.

Бытаванне, матэрыяльны ўклад жыцця беларускага народа заўсёды былі знітаваны з навакольным светам прыроды, з зямлёй і працай на ёй. Чалавек і прырода – адна з цэнтральных і традыцыйных тэм у беларускай літаратуры. У другой палове XX стагоддзя з’явіліся значныя творы, у якіх па-мастацку паглыблена даследуюцца сацыяль-

---

<sup>1</sup> П. Дзюбайла, *Чалавек і прырода ў сучаснай прозе*, “Польмя” 1977, № 1, с. 201–209.

<sup>2</sup> А. Жардзецкая, *Экалагічныя праблемы ў сучаснай беларускай прозе*, “Роднае слова” 2008, № 12, с. 28–31.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 28.

на-маральныя аспекты сучаснага грамадскага жыцця, у тым ліку ўзаемаадносін чалавека і прыроды.

Ужо ў 70-ыя гады ХХ стагоддзя гэтая праблематыка актуалізавалася і ўзмоцнена загучала ў беларускай літаратуры. З'явіліся творы розных жанраў, у якіх зацікаўлена, пераважна з драматычнай напружанасцю, часам з рамантычнай прыўзнятасцю раскрываліся стасункі чалавека з навакольным светам, гучала думка аб захаванні нерушы прыроднага свету як важнейшай умовы існавання чалавецтва і ўсяго жывога на зямлі. Пра гэта слухна пісала даследчыца В. Гніломёдова, якая звярнула ўвагу, што *писатели осознают диссонансы природы как негативные последствия научно-технической революции, и это будит художественную фантазию, обращает внимание к человеку... Писатели стремятся раскрыть глобальную тему взаимоотношений человека, природы, цивилизации на философском, социальном, этическом, эстетическом уровнях*<sup>4</sup>.

Сёння тэма ўзаемаадносін чалавека з прыродаю з традыцыйнай ператварылася ў актуальную маральна-філасофскую праблему беларускай літаратуры. Заклапочанае гучанне яна атрымала менавіта ў творах *вясковай прозы*, дзе ідэйна-філасофскую і маральна-этычную значнасць набывалі матывы горада і вёскі, наладжвання жыцця вяскоўца ў чужым гарадскім асяроддзі. “Урастанне” беларуса-вяскоўца ва ўрбаністычны свет і духоўная патрэба вяртання да вытокаў, да зямлі продкаў псіхалагічна дакладна перададзена ў многіх выдатных творах беларускіх пісьменнікаў: М. Стральцова “Сена на асфальце”, А. Кудраўца “Раданіца”, “Дзень перад святам”, “Зімы і вёсны”, А. Жука “Асеннія халады”, “Не забывай мяне”, “На саннай дарозе”, “Паляванне на Апошняга Жураўля” і інш. Ідэя непаўторнасці, сакральнасці роднай палескай зямлі яшчэ з 60-х гадоў ХХ стагоддзя была вызначальнай у творах Б. Сачанкі “У вёску, да мамы”, “Вясковыя згадкі”, “З казкі маленства”, “Зямля маіх продкаў” і інш. Мастацкае асэнсаванне экалагічных праблем, узаемазалежнасці чалавека і прыроды па-наватарску працягнуў В. Казько ў творах “Цвіце на Палессі груша”, “Неруш”, “Хроніка дзетдомаўскага саду”. Асаблівую актуальнасць гэтая праблематыка набыла ў літаратуры і грамадстве пасля Чарнобыльскай катастрофы (1986 г.).

<sup>4</sup> О.В. Гниломёдова, *Современная белорусская литература: обострение экологической проблематики*, “Веснік Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта”. Серыя 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія, 2012, № 1, с. 12.

Паяднанасць з прыродай – ментальная рыса беларусаў як нацыі, гэта прыкмета нацыянальнага светаадчування, Беларус жыве ў сваім асяроддзі, дзе лес, поле, рака не толькі кормяць, але і з’яўляюцца жыццёвай сферай, асяроддзем, што вызначае ўстойлівыя тэматычныя дамінанты нацыянальнай літаратуры, ідэйныя канстанты нацыянальна-культурнай парадыгмы.

Шматграннасцю асэнсавання гэтай тэмы вылучаюцца творы вясковай прозы І. Пташнікава і В. Карамазава, дзе канцэпцыя *чалавек і прырода* набывае менавіта маральна-філасофскую мастацкую актуалізацыю. Мэтазгодна прааналізаваць, як гэтыя мастакі слова асэнсоўваюць у сваіх творах светапоглядную сутнасць і канцэптуальнасць узаемаадносін чалавека і прыроды. Паказаць гарманічнае суіснаванне беларуса з роднай прыродай і зямлёй, адлюстравіць самыя тонкія рухі душы героя, уявіць свет яго думак і імкненняў – задачы, якія спрабуюць вырашыць у раманах “Мсціжы” І. Пташнікаў і “Пушча” В. Карамазаў. Супастаўленне гэтых твораў, іх вобразнай сістэмы, герояў, апавядальных стратэгий дапамагае выявіць тыпалагічныя сыходжанні і жанрава-стыльовую спецыфіку кожнага з мастакоў пры асэнсаванні адказнасці і маральнасці адносін кожнага чалавека і ўсяго грамадства да навакольнага асяроддзя.

Духоўны свет вяскоўца-працаўніка, яго сувязь з зямлёю і прыродай шматгранна і пераканаўча адлюстраваны ў рамане І. Пташнікава «Мсціжы» (1970). У цэнтры твора – жыццё беларускай вёскі, няпростыя лёсы яе жыхароў, каханне і горыч страты дарагіх людзей, прырода і чалавек, праблемы жыццёвага выбару паміж вёскай і горадам.

Ідэйна-мастацкім асэнсаваннем светаадчування героя-беларуса, сцвярджаннем яго сувязі з роднымі мясцінамі, з навакольным светам прыроды раман І. Пташнікава “Мсціжы” працягвае пафас і тыпалогію герояў папярэдніх аповесцей пісьменніка “Тартак” і “Лонва”. Каб глыбей спасцігнуць, што такое Беларусь для беларуса, чалавека з трывалымі радаводнымі каранямі, пісьменнік стварае ёмісты абагульнены вобраз-свет, які месціцца ў слове *Мсціжы*. Вядома, што гэтая назва не народжана творчай фантазіяй пісьменніка, а абсалютна дакладная назва вёскі ў Барысаўскім раёне на Міншчыне. Мсціжы знаходзяцца недалёка ад роднай вёскі І. Пташнікава – Задроздзе. Упершыню Мсціжы згадваюцца ў аповесці “Лонва”. У рамане “Мсціжы” – гэта прыпушчанская вёска, у якой адбываюцца галоўныя падзеі твора і жывуць, будуць свае лёсы героі І. Пташнікава. І ў гэтым бачыцца моцная прыхільнасць самога пісьменніка да родных мясцін, да зямлі апаленага вайной маленства, юнацтва, да зямлі продкаў.

У аснову рамана пакладзена жыццёвая гісторыя вясковага жыхара Андрэя Вялічкі – леспрамгасаўскага егера, былога франтавіка ў драматычны для яго час. Герой толькі што пахаваў сваю жонку Верку і застаўся адзін выхоўваць дачку Волю. Смерць жонкі парушыла трываласць і ўстойлівасць у жыцці Андрэя. Рэчы Веркі выклікаюць сумныя згадкі аб ранейшым шчаслівым жыцці. На героя абрынулася яшчэ адна бяда: мядзведзь задраў ляггасаўскага каня, і ў гэтым абвінавацілі яго. Вялічка ідзе адзін на мядзведзя. Урачы ледзь вярнулі яму жыццё пасля паядынку са зверам.

Пакрыўджаны недаверам мясцовага кіраўніцтва, пасля пакутлівых роздумаў Андрэй Вялічка прыходзіць да думкі памяняць жыццё – пераехаць з роднай вёскі ў горад Полацк. Участак у Мсціжах, дзе ён працаваў егерам, ліквідавалі. Андрэй то рашаецца пакінуць Мсціжы, то пакутліва мяняе сваё рашэнне, шкадуючы расставацца з дарагімі мясцінамі, са сваёй хатай. З кожным новым паваротам думак і сумненняў героя ўсё глыбей раскрываецца яго непарыўная сувязь з вясковым светам. Андрэй разумее, што яго месца тут, на зямлі, якую ён любіць і адчувае як жывую. Пасля доўгіх ваганняў герой вырашае ўсё ж застацца ў вёсцы, бо толькі тут ён знаходзіцца ў духоўнай суладнасці са светам, у якім нарадзіўся і жыве ў глыбокай і вечнай непарыўнасці з ім.

Гаспадарскі і адначасова трапяткі клопат пра лес і зямлю, любоў да родных мясцін – вызначальныя рысы героя І. Пташнікава. Вялічку патрэбна зрабіць няпросты выбар: застацца тут, на сваёй зямлі, ці змяніць працу і паехаць у горад. Для героя ад’езд у горад – гэта надзвычай цяжкае, драматычнае выйсце са складаных жыццёвых абставін і ўнутранай раздвоенасці. Ён вельмі моцна прывязаны да бацькоўскага кутка. Зямля і мсціжаўская пушча, як трапна заўважыў даследчык С. Андраюк<sup>5</sup>, для яго – усё. Яны – яго свет. Як жывую істоту, герой адчувае роднае поле, лес, вёску, нават іх самыя найтанчэйшыя пахі. Для яго пакінуць родныя мясціны – тое самае, што пакінуць гэты свет, – адарвацца ад глебы, якая дае сілу, упэўненасць, жыццёвую ўстойлівасць. Вось як пра моцную і крапаючую сувязь героя з родным краем піша І. Пташнікаў:

<sup>5</sup> С. Андраюк, *Іван Пташнікаў*, (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т., кн. 1, НАН Беларусі, Аддз-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. Імя Я. Купалы; Навук. рэд. У.В. Гніламедаў, С.С. Лаўшук, 2-е выд., Мінск: Беларуская навука, 2004, с. 490–520.

Адшоўшыся пад самае поле да ям, ён пачуў, што пахне зямля. Сырым вільготным мохам, як у дождж, які залёг на цэлы тыдзень і імжыць дзень і ноч, прамочваючы зямлю ў штых; прэлымі старымі яловымі пнямі, якія павыгнівалі ўсярэдзіне, стаяць – адны паточаныя чэрвем адаробкі... З поля ад Лазы пахла свежай, як нядаўна ўзоранай, раллэй і зялёнай травой, што ўсё роўна і не было зімы, – кранулася, відаць, расці рунь. Здавалася, яшчэ чуваць, як пахне аж тут, у лесе, падчарсцвелаі пасля зімы вёскай: абсохлымі шэрымі хатамі і выветранымі парожнімі, без сена, хлявамі...<sup>6</sup>

Як бачым, І. Пташнікаў падкрэслівае, што яго герой вельмі дакладна адчувае навакольны свет. Родная вёска, лес, поле для Андрэя Вялічкі – частка яго душы, тая глеба, на якой герой вырас не толькі фізічна, але і духоўна дужым чалавекам. Ён прымае рапэнне назаўсёды застацца ў родных мясцінах, якія надаюць яму сілу, упэўненасць, жыццёвую ўстойлівасць і сэнс існавання.

Вобразам гэтага героя пісьменнік выяўляе ўласцівыя беларусам сумленнасць, працавітасць, мужнасць і любоў да роднага краю – традыцыйныя і заўсёды актуальныя каштоўнасці.

Акрамя галоўнага героя, Андрэя Вялічкі, пісьменнік стварае цэлую галерэю характараў-тыпаў. Некаторыя з вяскоўцаў, у адрозненне ад Вялічкі, прывыклі жыць не задумваючыся над жыццёвымі праблемамі. Гэта – Падбярэцкі, Вуля і Унук. На першы погляд, яны старанныя, дзелавітыя працаўнікі, але ім не хапае ўважлівых і сардэчных адносін да свету, да іншых людзей. Чэрствыя і абыякавыя да прыроды, яны аказваюцца прыстасавальнікамі да абставін, прагматычнымі спажыўцамі матэрыяльных выгод.

Падбярэцкі, як і Вялічка, працуе ў леспрамгасе з першых пасляваенных гадоў. Ён можа зрабіць усё, што папросяць, але ў адрозненне ад Вялічкі, Падбярэцкі з тых, хто жыве толькі для сябе. Гэты герой любіць часта паўтараць: *Мы – маленькія людзі* і не прызнае нічога, што стаіць за межамі яго асабістых інтарэсаў. Не выпадкова яму вяскоўцы далі мянушку “камбала”: ён лёгка “зліваецца з навакольным светам” і пры неабходнасці ўмее хутка “закапацца ў пясок”. А дырэктар леспрамгаса Унук называе яго яшчэ ваўком, і гэтай мянушкай аўтар падкрэслівае драпежніцкія рысы характару героя.

Спажывецкімі адносінамі да жыцця вызначаецца і касір Вуля. Ён – прыстасавальнік і ўсяго баіцца. Страх прыводзіць яго часам нават на

<sup>6</sup> І. Пташнікаў, *Збор твораў*. У 4 т., т. 3. *Аповесць; Раман*, Мінск: Маст. літ., 1992, с. 225.

шлях злачынства. Так, у гады вайны, ён, ратуючы сваё жыццё, уцёк ад жонкі і дзяцей, калі ўсіх іх везлі расстрэльваць. Ён пакінуў самых блізкіх, безабаронных сямейнікаў у небяспецы. На яго думку, іначай і не магло быць, бо кожны сам павінен думаць пра сябе і ратавацца. Гэты герой глухі да законаў маралі. Прыстасаванец і ўгоднік, Вуля не раз вучыў Андрэя Вялічку быць акуратным і мякчэйшым з начальствам.

Чэрствым чалавекам і кіраўніком паказаны і дырэктар леспамга-са Унук. Ён выпрацаваў своеасаблівую сістэму ўзаемаадносін з людзьмі, пры якой усё падпарадкавана выкананню плана. Любы самастойны ўчынак рабочага Унук расцэньвае як непадпарадкаванне і выступленне “супраць планавага задання”. Пераезд у горад для Унука – справа даволі нечаканая, але не толькі таму, што трэба пакідаць звыклае месца. Яго перш за ўсё хвалюе, што могуць панізіць у пасадзе. А гэта не адпавядае яго інтарэсам і планам па кар’ерным росце. Праз вобраз дырэктара лягаса І. Пташнікаў выявіў тып кіраўнікоў, якія забываюць пра чалавечую дабрыню і маральнасць у рабоце з людзьмі. Такія чыноўнікі-функцыянеры добра праграмуюць сферу эканамічных, вытворчых адносін, але сфера міжлюдскіх, маральна-этычных стасункаў для іх застаецца непазнанай. І не выпадкова, што ў рамане больш за іншых ад “разносаў” гэтага кіраўніка пакутуе Вялічка – чалавек стрыманы і далікатны, з абвостраным пачуццём справядлівасці, сумленны ў выкананні службовых абавязкаў. Унук – чалавек сістэмы, паслядоўны выканаўца загадаў “зверху”, а па светапоглядзе – маргінал, носьбіт вытворча-адміністрацыйнай ідэалогіі.

Ёсць у рамане цікавыя эпизадныя героі, з якімі Вялічка сустракаецца ў аўтобусе, калі едзе ў Мінск. Гэты малады чалавек без прозвішча, па мянушцы Крэмзафіл, ён едзе ўладкоўвацца ў горад. Знойдзе працу, уладкуецца і забудзе свае карані. Вялічка з трывогай задумваецца над лёсам спадарожніка і сваім асабістым. Менавіта ў гэты момант Вялічка канчаткова вырашае застацца ў родных Мсціжах. Ён асперагаецца, каб не напаткаў і яго лёс чалавека, які шукае па свеце толькі выгаду і страчвае пачуццё радзімы, забывае пра паняцці добра, вернасці і справядлівасці. Для Андрэя родныя мясціны, людзі, бацькоўская зямля – самае галоўнае, без чаго жыццё траціць вызначальны сэнс.

Вобраз ужо памерлай жонкі Андрэя Вялічкі Веркі праходзіць скразной лініяй праз увесь твор. Гэты жаночы вобраз падаецца пісьменнікам пераважна ў трагічны момант – гераіня расстаецца з жыццём. Гэта была сціплая і працавітая жанчына. Ва ўспамінах Андрэя – яна то ў полі, то на ферме, то з граблямі, то з вязанкай дроў. У яе раптоўную смерць Андрэй не можа да канца паверыць. Нават падчас



пахавання, калі нябожчыцу вязуць на могількі, Андрэй не згаджаецца перасесці ў кабінку, а застаецца з жонкай у прамерзлым кузаве машыны – узіраецца ў яе твар, успамінае іх сямейнае жыццё, папраўляе ёй хустку і нават здымае свае рукавіцы, каб сагрэць яе адубелья рукі. Чытач разумее глыбіню пачуццяў героя і тое, што з жонкай адыходзяць з жыцця героя трываласць і маладая радасць. Нягледзячы на тое, што гэты жаночы вобраз эпізядычны, ён пакідае цэласнае ўражанне і нясе важную і ёмістую сэнсавую нагрузку.

Сутнасць пташнікаўскага героя спасцігаецца не толькі праз яго ўчынкі, думкі, пачуцці. Раскрыццю духоўнага свету вясковага чалавека ў пераломныя моманты жыцця надзвычай спрыяюць многія пейзажныя апісанні ў творы. Яны, несумненна, падпарадкаваны перадачы пачуццяў героя і выразна матывуюць яго жыццёвы выбар. Вось прыклад псіхалагічна напоўненага пейзажнага апісання:

На бярозе за акном раставаў снег, і з лісця капала вада. Вада пачала капаць і са страхі. Было чуваць, як кроплі лучаць на зямлі па нечым цвёрдым. Тук, тук, тук... – стукае, не сціхаючы, што капытамі коні на ўчастку, калі іх выпусціш адразу ўсіх з канюшні.

Холадна ў лоб ад шкла: стаіш, прыхінуўшыся да шыбіны. А снег ідзе, і ад яго мітусіцца ў вачах зямля<sup>7</sup>.

Як бачым, нават дэталі пейзажу (снег і вада) падказваюць настрой героя: кроплі вады капаюць на зямлю без перапынку, дынамічна, не робячы паўзы, як і неадступныя, пакутлівыя думкі героя, што доўгі час не адпускалі яго. Пейзажныя замалёўкі і апісанні абставін перадаюцца праз успрыняцце свядомасці галоўнага героя. Пад канец раману герой у вельмі няпростай сітуацыі вырашае надзвычай складанае пытанне ўласнага быцця. Застаўся ззаду ўвесь цяжар супярэчлівых абставін, унутраных ваганняў выбару. Вялічка, які ўсё жыццё пражыў працавіта, сумленна, з карысцю для людзей, адчуваючы падсвядома каштоўнасць усяго жывога, натуральнага, з чым ён звязаны ад нараджэння, застаецца ў родных мясцінах, на сваёй зямлі. Калі Андрэй Вялічка канчаткова вырашае застацца ў Мсціжах, тады і заканчваецца яго душэўныя пакуты. Пры апісанні гэтага моманту ў жыцці героя змяняюцца звычайна змрочныя вобразы і пейзажы. Вышэйшым і чысцейшым становіцца неба, расступаюцца шэрыя цяжкія хмары: *Пасвятлела неба. Расцягнуліся сівыя круглыя тулягі. На ўсходзе над лесам растала чырвань – усё роўна як там за гэты час абклявалі сарокі*

<sup>7</sup> І. Пташнікаў, *Збор твораў*. У 4 т., т. 3, с. 301.

*рабіну*<sup>8</sup>. Малюнкi прыроды выконваюць у рамане “Мсціжы” псіхалагічна-выяўленчую функцыю. Шматлікія пейзажы, што з’яўляюцца сродкамі псіхапэатыкі, дазволілі аўтару глыбока адлюстравачь унутраны стан героя, стварыць маральна-псіхалагічны падтэкст спасціжэння лёсу героя і філасафізма твора ў цэлым. Пташнікаўскія пейзажныя апісанні накіроўваюць думку чытача не толькі на знешняе ўспрыняцце свету, але і на глыбінны сэнс – да маральна-філасофскага разумення ўзаема сувязі чалавека з прыродай, з усім навакольным светам.

У рамане “Мсціжы” І. Пташнікаў закрануў пытанні, пастаўленыя перад чалавекам навукова-тэхнічным прагрэсам. Героі твора – вяскоўцы, якія сталі рабочымі і вымушаны пакідаць родныя мясціны, абжытыя куткі. Письменнік паказаў раздарожжа, на якім яны апынуліся. Яшчэ ў 70-я гады І. Пташнікаў мастацкімі сродкамі асэнсоўваў актуальную праблему: што прынясе ўрбанізацыя беларускага вясковага насельніцтва? Письменнік-мыслер быў перакананы: калі людзі адрываюцца ад зямлі і прыроды, яны трацяць гарманічнасць светаўспрымання.

Асэнсаваннем такіх жа трывалых і жывых зносін чалавека з навакольным светам вызначаецца раман В. Карамазава “Пушча” (1979). Гэта арыгінальны гісторыка-эпічны твор, які П. Васючэнка трапна назваў *думай пра лес, пра яго мінулае, сучаснасць і будучыню, пра яго сяброў і ворагаў*<sup>9</sup>. Цікава, што гісторыя стварэння рамана вядзе яшчэ да юных гадоў В. Карамазава. Ён, малады на той час карэспандэнт рэспубліканскай газеты “Звязда”, выехаў у творчую камандзіроўку на Магілёўшчыну. Яго запрасілі на сенакос у Ліменскую пушчу ляснікі. *Камандзіроўка на тры тыдні ў глыбіню пушчы, росная раніца з касой у руках, ледзяны дотык лясной рачулкі, дымны пах вогнішча, смак ягад і апаведы-байкі ляснічых пра пушчанскія дзівы – усё гэта паспрыяла стварэнню рамана “Пушча”*<sup>10</sup>.

Твор, па нашым перакананні, асацыятыўна працягвае мастацка-філасофскае асэнсаванне пташнікаўскіх тэматычных дамінант – *родныя мясціны, лес* як маральна-філасофскія архетыпы беларускага свету і быцця. Гэта даволі філасофскі раман пра беларусаў і іх ментальна-гістарычную сувязь з прыродай. Па-рознаму адносяцца да пушчы і ўвогуле да прыроды карамазаўскія героі, па-рознаму адзеньваюць

<sup>8</sup> Тамсама, с. 510.

<sup>9</sup> В. Карамазаў, *Выбраныя творы*. У 2 т. Прадмова П. Васючэнка, Мінск: Маст. літ., 1997, т. 1, с. 6.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 6.

сваю чалавечую місію на зямлі. Трэба падкрэсліць, што раман “Пушча”, як і раман “Мсціжы” І. Пташнікава, – твор выразна псіхалагічны. Падказаны эпохай навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, ён таксама ўяўляецца пераканаўчым мастацкім словам пісьменніка ў абарону прыроды, гармоніі ўзаемаадносін чалавека і акаляючага свету.

Цэнтральны вобраз рамана, як слухна заўважаюць даследчыкі М. Мішчанчук, П. Васючэнка, прадстаўлены аўтарам самой назвай. Спрадвечная Беларуская пушча, а дакладней яе невялікі куток, раскінуўся непадалёку ад вёскі Лісань, у якой засталася восем хат. З іх пяць – пустыя, а ў трох жывуць ці дажываюць свой век людзі. Пушча корміць і поіць іх. У вайну ў дуплах яе векавечных дубоў ратаваліся вяскоўцы ад фашысцкіх карнікаў. Пушча, паводле канцэпцыі пісьменніка, – не проста месца дзеяння, але і актыўны ўдзельнік падзей, іх жывы сведка. Пушча цэніць людскія клопаты пра яе і адкідае людскую жорсткасць. Яна не паддаецца бензапілам, калі людзі спрабуюць спілаваць векавыя дубы – яе гонар і святую прыгажосць. Аднак ў разгортванні сюжэта можна заўважыць, што гэта не толькі аповед пра прыгажосць і веліч ляснога беларускага абшару, але і занепакоенае ўвасабленне грамадска-філасофскіх і маральных праблем, якія востра і надзённа паўсталі перад сучаснікамі ў другой палове ХХ стагоддзя.

Тыпалагічнае параўнанне герояў рамана В. Кармазава “Пушча” з героямі рамана І. Пташнікава “Мсціжы” дае падставы гаварыць пра пэўныя сыходжанні.

Два галоўныя героі рамана “Пушча” – ляснічы Міхаіл Валошка і дырэктар лясгаса Зімавец – прадстаўляюць дзве альтэрнатыўныя грамадска-маральныя сілы. Яны маюць прынцыпова розныя пазіцыі ў разуменні абавязку і сэнсу дзейнасці чалавека, у кожнага з іх сваё ўяўленне пра справядлівасць, пра адносінны да навакольнага свету, мастацкім увасабленнем якога стала пушча.

Міхаіл Валошка падобны да пташнікаўскага героя рамана “Мсціжы” Вялічкі. Ён – таксама ляснік, стрыманы, адказны спецыяліст, добры чалавек. Яго паслядоўнасць і актыўная жыццёвая пазіцыя выяўляюцца не толькі ва ўчынках, але і ў разуменні ім сэнсу працы і жыцця, у маральнасці паводзін, што надае цэласнасць і глыбіню характару героя. Валошка, як і Андрэй Вялічка, таксама пахаваў жонку, застаўся адзін з маці і сынам. Да яго ў хату прыходзіць Насця, некалі сяброўка нябожчыцы жонкі Веры. Яна дапамагае з гаспадаркай. Маці і сын Валошкі, здаецца, не супраць іх адносін. Але нешта трымае Валошку зрабіць крок да стварэння новай сям’і, хоць бачна, што паміж ім і Насцяй ёсць пачуццё ўзаемнасці.

Аснову сюжэтных падзей рамана складае барацьба Валашкі за спрадвечнае багацце родных мясцін – за пушчу. Прырода для яго з’яўляецца асновай і ўмовай паўнаты і суладнасці чалавечага жыцця. Аўтарскае бачанне гарманічных адносін чалавека і прыроды гучыць з вуснаў менавіта Валашкі, заклапочанага разумнай гаспадарчай дзейнасцю мясцовых улад у пушчы:

І зла і царпення на вас не хапае. Выступаеце супраць шведа. А супраць якога шведа – ведаеце? Супраць лесніка, які ехаў у Лісань ажно са Швецыі, каб хоць адным вокам... глянуць на яліны, каторыя вам не перпіцца раскроіць на луткі. Вунь адкуль ехаў – са Швецыі! Каб пакланіцца гэтым ялінам! А вам – луткі, дошкі, больш нічога не трэба. Махай сякераю, як захочацца. Што вам лес? Царква – святое. Там грэх падумаць, каб нешта ўзяць. А тут: пляж, валачы! І доказ адзін: спакон веку гэтак чалавек з лесам робіць, хто ў пушчы не злодзей – той дома не гаспадар. А можа наша пушча і ёсць найсвяцейшы сабор?! Цэрквы знікаюць – людзі вечно жывуць. А знікнуць лясы?... Як тады людзям?<sup>11</sup>

Праз выказванні і ўнутраныя маналогі гэтага героя аўтар выяўляе ўласную заклапочанасць будучыняй, сцвярджае, што лес – святыня, сакральная каштоўнасць, агульначалавечы храм. Свайму герою Валашку аўтар “даручае” выказаць настойлівае перакананне ў неабходнасці адказных адносін людзей, спецыялістаў і кіраўнікоў да лесу, да ўсяго навакольнага свету, да зямлі, дзе жывём.

Пушча, яе жыццё, штодзённая праца ў лесе напаўняюць жыццё Валашкі сэнсам, што аўтар выразна паказвае праз мастацкае апісанне ўспрыняцця прыроды героем, сакральных адносін да яе Валашкі:

Ідучы лесам, Валашка трымаўся прасек, прагалкаў, расцяробаў, дзе больш сонца, цяпла, дзе вясна, яшчэ, можа, не самая дружная, шпарчэй мяняла пушчу. Пад нагамі то шархаець шаран, трымаючыся па гушчарах, асабліва па ельніках, то, нямнога шапочучы, распаўзаўся слабы азызлы лядок, то чвякала расквашаная зямля, то хлюпацела талая вада.

Штосьці незвычайнае рабіла вясна з душою. І не толькі з ягонай, Валашкавай. Ён быў упэўнены, што душа ёсць у дрэва, звера, птушкі, яшчаркі; кожны лясы гук здаваўся яму не столькі голасам фізічнай істоты, колькі крыкам душы...<sup>12</sup>

Такое адчуванне прыроды дакладна характарызуе духоўнае аблічча Валашкі, выяўляе эмацыйную чуласць, далікатнасць яго душы,

<sup>11</sup> В. Карамзаў, *Дзяльба кабанчыка: Выбранае*. Прадмова М. Стральцова, Мінск: Маст. літ. 1988, с. 219.

<sup>12</sup> Тамсама, с. 206–207.

імкненне да гарманічнага суіснавання са светам. Дакладна выказаўся пра героя “Пушчы” М. Стральцоў: *ён звычайна вельмі добра “закам-панаваны” ў прыродзе, настаўлены ў сувязь са сваім жыццёвым вопытам, прафесійным заняткам. Карамазай любіць чалавека, які калі не цвёрда стаіць на зямлі, дык ведае, як быць у згодзе з гэтым светам, са сваёй душой, са сваёй прафесіяй, якая не проста сродак заробку, а сродак пазнання нейкіх жыццёвых каштоўнасцей, без якіх ні ў працы, ні ў адпачынку не будзе добра пачувацца чалавеку*<sup>13</sup>.

Калі Валашка – прыхільнік ашчадных, гуманных узаемаадносін з прыродай, яе абаронца, то Васіль Зімавец – яшчэ адзін герой твора – чалавек іншага складу. Ён, як і пташнікаўскі герой Унук, – гаспадарнік, дзейнасць і адносіны якога падпарадкаваны лічбам, планам, зводкам. Для Зімаўца, дырэктара лесспрамгаса, свет прыроды, жыццё і гісторыя пушчы мала што значаць. Гэты герой з’яўляецца антыподам такім людзям, як Валашка, дзед Гарох. Для Зімаўца, як і для пташнікаўскага Унука, важней за ўсё – план, імкненне дагадзіць начальству. У сувязі з гэтым варта прыгадаць, як абставіў Зімавец сустрэчу высокіх гасцей. Для іх ён нават арганізаваў аблаву на ваўкоў. Зімавец імкнецца зарэкамендаваць сябе дзелавым гаспадарнікам. Яму няма ніякай справы да высокіх ідэй, да жывой душы пушчы, якую жыве Валашка. Ён не думае пра заўтрашні дзень, пра тое, што пасля прамысловага выкарыстання лесу нашчадкам застаецца спустошаная зямля.

Апрача таго Зімавец жорсткі ў абыходжанні з людзьмі. Так, ён адмаўляецца выдзеліць частак сенажаці Кулашу, які ў гады вайны, аказваецца, уратаваў яго ад смерці, вылечыў пушчанскімі зёлкамі. Аднак, калі Васіль Зімавец даведаўся пра гэта ад бацькі, ён едзе ў Пагарэлае, каб папрасіць прабачэння ў свайго выратавальніка. І ўсё ж дырэктар Зімавец так і не перасіліў сябе, не прызнаўся цалкам ў дапушчаных памылках у адносінах да Кулаша і да іншых людзей, да векавечнай пушчы. Пры тым аўтар пакідае чытачу спадзяванне, што працэс пераасэнсавання ўласнага прызначэння і жыцця героя пачаўся. Пра гэта сведчаць і заключныя радкі эпизода сустрэчы Зімаўца з Кулашом: *Зімавец сцяўся ад нейкае халоднай жудасці, разгубленасці, закалаціўся, парывіста адварнуўся ад вогнішча, грудзьмі і тварам сунуўся ў дуб, які стаяў побач, у яго шурпатую, нібы сшэрхляя дарога, кару.*

<sup>13</sup> Тамсама, с 5.

*Недзе забрахаў сабака. За дубамі, ля Сажы. Забрахаў, а пасля ўсчаў візгат, быццам яго хто душыў. І – змоўк<sup>14</sup>.*

Гэты эпізод, на наш погляд, даволі сімвалічны, і кожная дэталёў у ім нясе вялікую ідэйна-мастацкую нагрузку: невыпадкова перад Зімаўцом, які адварнуўся ад вогнішча, аказваецца дуб. Гэта напамінак пра дапушчанае злачынства, бо менавіта Зімавец загадаў спілаваць на калодкі дуб – святую памяць пушчанцаў.

В. Карамазаў адлюстравваў розныя падыходы да прыродакарыстання ў сучасным спажывецка-тэхналагічным грамадстве, выявіў розныя погляды на лес як на скарб, дадзены людзям. Калі для Валашкі пушча – гэта яго жыццё, гісторыя і будучыня родных мясцін, частка яго чалавечай і грамадзянскай сутнасці, то для Зімаўца пушча – толькі месца яго штодзённай працы, вытворчай дзейнасці, выканання планаў нарыхтоўкі драўніны. У яго светаўспрыманні, духоўным абліччы і дзейнасці не бачыцца сапраўднай любові і шанавання да прыроды і пушчы. Няма ў яго і жадання зберагчы гэты скарб для нашчадкаў.

Важным для ўвасаблення творчай задумы аўтара ўяўляецца вобраз *дзёда Гароха*. Ён – адзін з самых старэйшых жыхароў Лісані, шмат чаго бачыў у жыцці і да канца застаўся верным пушчы. Герой жыве жыццём пушчы, ведае яе да драбніц, разумее яе гукі, фарбы. Штодня дзед Гарох у канторы, удзельнічае ў вырашэнні важных пытанняў. У 1941 годзе ён пахаваў у лесе байца-акружэнца і зараз клапатліва даглядае магілу невядомага хлопца, нібы роднага сына. Мала засталася хат у Лісані – толькі восем. У кожнай з іх, памятае Гарох, некалі цякло жыццё. І таму гэтыя хаты для яго – жывыя, родныя, блізкія істоты, з якімі ён размаўляе, дзеліцца думкамі, даглядае іх. Гэты герой надзвычай блізкі аўтару.

Памяць пра гісторыю пушчы захоўвае і стары ляснік Кулаш. Ён помніць яе яшчэ за панамі, ведае тут кожную сцежку, памятае, як па традыцыі, невядома кім устаноўленай, людзі ішлі паміраць пад святы дуб, у сакральнае месца продкаў. Тут, у дупле, хаваліся ад карнікаў людзі. Вобраз Кулаша выконвае ў раманавае важную ролю. Яго размовы пра мінулае, пра тое, як пачыналася гэтая пушча, слухаюць маладыя героі – Андрэй і яго каханая Алёнка. У канцы рамана на споведзь да гэтага героя ідзе ўзрушаны, растрывожаны Васіль Зімавец. Вобраз Кулаша ў раманавае ўвасабляе гістарычную памяць пра пушчу, пра ўсё,

<sup>14</sup> Тамсама, с. 358.

што з ёю звязана. Гэта канцэптуальна важны тып героя, працаўніка і мудраца, носьбіта ўзважаных, маральных, народных поглядаў на лес, на прыроду.

Ідэйна блізкія да Валашкі і такія героі рамана, як Макар Курнопа, Андрэй Старопольны і тыя людзі, што кінуліся ратаваць дубы, якія спілоўвалі па загадзе Зімаўца. Жыхары гэтай зямлі, працаўнікі і сапраўдныя гаспадары аказаліся здольнымі супрацьстаяць прамысловаму варварству, тым, для каго спрадвечны лес – найперш драўніна, фінансавы прыбытак дзяржаве.

Веліч простаі беларускай сялянкі пісьменнік увасобіў у вобразе маці галоўнага героя Андрэя Валашкі. Ціхая і мудрая жанчына-працаўніца непакоіцца пра сына. Нягледзячы на суровыя выпрабаванні і цяжкасці ваенных гадоў, яна змагла вырасціць, выхаваць годнага сына, сумленнага грамадзяніна. Драматычныя падзеі з жыцця маці ў мінулым пераплятаюцца з думкамі пра лёс і будучыню сына. У вобразе гэтай гераіні ўвасоблена тыповая доля беларускіх жанчын ваеннай і пасляваеннай пары. Яны пераадолелі ўсе нягоды, узвалілі на свае плечы і цяжар працы мужчын, што загінулі на вайне, і выхоўвалі пасляваеннае пакаленне дзяцей-бязбацькавічаў у працы, маральнасці, дабрыні. Вобраз жанчыны-маці ў рамане В. Карамазова характарызуецца найперш хрысціянскай маральнасцю, нястомнай працавітасцю і трывушчасцю.

В. Карамазаву па-мастацку пераканаўча завастрае праблему адносінаў чалавека да прыроды ў новую тэхналагічную эпоху. Разам з тым пісьменнік праўдзіва паказаў, што мудрасць і неабходнасць гарманічнага суіснавання чалавека з прыродай спасцігаюць далёка не ўсе. Людзі з рознымі намерамі прыходзяць у Пушчу. Аўтар падкрэслівае гэта праз семантычную рознасць гаваркіх прозвішчаў герояў – Валашка, Зімавец, Рысеў. Часта людзі аказваюцца здатныя і на ліхія, безадказныя ўчынкі. Зімавец, напрыклад, дазваляе спілаваць стогадовы дуб у старой дуброве. Рысеў забірае ад маткі маленькіх ваўчанят. Але нават такіх, як Рысеў, Пушча церпіць, як церпіць драпежнікаў, хворых звяроў. Аднак Пушча можа выштурхнуць тых, хто не засвоіў мудрыя законы ляснога жыцця. Астатніх – нават хіжых, бяздумных, сквалных – Пушча як бы апраўдвае. Ды і сам пісьменнік быццам шукае апраўданне часта недасканалому і драматычнаму жыццю людзей сваёй зямлі. Аўтар-мысляр падкрэслівае: праз гарманічныя адносіны з прыродай кожны чалавек глыбей спасцігае і ўласны духоўны свет і сэнс існавання. Перад тварам прыроды чалавек адчувае вечнасць жыцця і бяскончасць быцця. В. Карамазаву пераконвае, што беражлівыя

адносіны да прыроды – найвышэйшае праяўленне маральнасці чалавека і грамадства.

Відавочна, у паказе ўзаемаадносін чалавека з прыродай В. Карамазаў асэнсоўвае супярэчлівую сувязь выключна практычных задач тэхналагізаванай эпохі з вечнымі праблемамі дабра, прыгажосці, маральнага ўдасканалення асобы і захавання будучыні чалавецтва.

У сучаснай беларускай прозе В. Карамазаў актуалізаваў, па-мастацку перакадзіраваў і ўзбагаціў маральна-філасофскім сэнсам архетып *лесу, пушчы*. Старажытная, велічная, урачыстая, гарманічная *пушча* – гэта храм, сабор, дзе правіцца культ чысціні, аднолькава значны і для чалавека, і для яго меншых суседзяў. Слушна заўважаў П. Васючэнка: *Пакланенне часціні – верхні, настраёвы ярус шмапавярховага вобраза Пушчы, крыху ніжэй – міфалогія і дэманалогія лесу, дзе, як гэта бывае і ў сучаснай традыцыяналісцкай прозе, няма бачнае мяжы паміж “дзяды казалі” і “сам бачыў, праўду кажу”. І ўсяму даводзіцца даваць веры... У гэтым перапляценні міфалагічнага і анімалістычнага прасочваюцца лёсы людзей, якія не проста звязаны з Пушчай, а ёсць часткаю яе*<sup>15</sup>.

Сапраўды, В. Карамазаў міфалагізуе свет-космас пушчы. У рамане лясны чалавек расказвае пра душы нябожчыкаў, якія ўвасабляюцца ў птушак, пра Святы дуб, што спавядае людзей. Міфалагізаваным успрымаецца аповед пра Кулаша, ляснога лекара, які вылечваў безнадзейна хворых жывымі змеямі, таямнічнымі мазямі, зёлкамі, лазняй, размаўляў з вужакамі на іхняй мове... Праз міфалогію Пушчы і яе жывёльны эпас, які складаюць гісторыі пра смерць Алянухі, загнанай старой ваўчыцай, пра лёс самой ваўчынай сям’і, пра свойскіх жывёл, якія таксама падуладныя самой Пушчы, аўтар асэнсоўвае лёсы сваіх герояў і ўсяго беларускага народа.

Разгледжаныя раманы І. Пташнікава і В. Карамазава з’явіліся ў 70-тыя гады: “Мсціжы” – у самым пачатку, “Пушча” – у канцы дзесяцігоддзя. Гэтыя творы ўзаемадапаўняюць асэнсаванне важнай у нацыянальнай літаратуры сацыяльна-філасофскай і маральна-экалагічнай праблемы – суіснаванне і ўзаемаадносіны чалавека з прыродай, з навакольным светам. Творы маюць канцэптואльныя адметнасці: раман І. Пташнікава “Мсціжы” з’яўляецца ўзорам “класічнага” адлюстравання праблемы чалавека і прыроды. Аўтар працягвае традыцыі сваіх

<sup>15</sup> В. Карамазаў, *Выбраныя творы*. У 2 т. Прадмова П. Васючэнка, Мінск: Маст. літ. 1997, т. 1, с. 7.



папярэднікаў Якуба Коласа, Кузьмы Чорнага, І. Мележа і выяўляе сябе паслядоўным рэалістам. Прыхільнікам паэтыкі рэалізму застаецца І. Пташнікаў і ў выкарыстанні пейзажных апісанняў як важнейшага сродку мастацкага псіхалагізму, які абумоўлівае маральны свет і тыпалогію героя, а таксама характарызуе эматыўную прастору ўсяго твора. Усё, што адбываецца з Вялічкам, пра што ўспамінае герой, нават што бачыць у снах і аб чым думае, – цалкам рэалістычнае, і выяўляецца аўтарам у рэалістычнай манеры.

Раман “Пушча” В. Карамазава – якасна іншы ў плане паглыблення канцэптуальнасці ідэйнага зместу. У творы па-наватарску ўздымаюцца праблемы прагматычных адносін грамадства да прыроды і лесу. Лес – сакральная каштоўнасць Беларусі, а не толькі крыніца матэрыяльнага дабрабыту, бо дае чалавеку драўніну, ежу, прытулак. Сёння трэба пераасэнсаваць спажывецкія адносіны да лесу, бо яго рэсурс не бясконцы. В. Карамазаў абнаўляе літаратурна-мастацкае мысленне, узмацняе яго філасафізмам. Паэтыцы рамана “Пушча” характэрна сімвалізацыя, неарэалістычная ўніверсалізацыя вобразнай сістэмы, неаміфалагізм. Аўтар прыкметна напаўняе твор маральна-філасофскім пафасам, па-мастацку рэалізуючы такія дамінанты нацыянальнай культурнай парадэгмы, як *лес, зямля, пушча*. У вобразнай сістэме і стылістыцы твора спалучаюцца рысы эстэтыкі рэалізму і мадэрнізму: рэальна-гістарычны змест дапаўняецца міфалагічнымі вобразамі. Міфалагічныя матывы ў рамане паглыбляюць змястоўнасць, узбагачаюць паэтыку гістарызму ў рамане. Так, несумненна, праз архетыпавыя матывы – вобразы дуба, пушчы падкрэсліваецца сувязь герояў твора, сучаснікаў з мінулым. Аўтар такім чынам рэалізуе важную ідэю: менавіта на сваёй роднай зямлі чалавек павінен вучыцца быць Чалавекам з вялікай літары. Праз гістарычную рэтраспектыву адбываюцца лёсы людзей гэтай зямлі, мудрая прастата і маральная чысціня іх узаемаадносінаў. Нягледзячы на тое, што героі жывуць у глыбінцы, яны не перастаюць быць актыўнымі грамадзянамі, патрыётамі, якім неабыхавы лёс роднага краю, народа і краіны.

Заўважана, што ў рамане В. Карамазава “Пушча” больш выразна, чым у рамане “Мсціжы” І. Пташнікава, акрэслена думка: чалавек не столькі гаспадар у свеце прыроды, колькі частка яе разнастайнай бясконцасці, таму людзям неабходна памяняць светапоглядныя адносіны да навакольнага асяроддзя.

Аналітычнае даследаванне вядомых твораў І. Пташнікава “Мсціжы” і В. Карамазава “Пушча” пераконвае, што праблему ўзаемаадносін чалавека і прыроды беларускія мастакі разглядаюць у кантэксце

складаных маральна-філасофскіх праблем сучаснасці. В. Карамазаў, як намі заўважана, зрабіў удалую спробу сцвердзіць ідэю гармоніі чалавека і прыроды ў новую тэхналагічную эпоху. Празаік пераканана даводзіць: сучаснаму чалавеку неабходна захоўваць маральныя, пашанотныя адносіны да сакральнага свету прыроды, думаць аб выдатках спажывецка-тэхнічнага прагматызму.

Кожны з пісьменнікаў ужывае свае нараталагічныя стратэгіі. У рамане І. Пташнікава пейзажныя малюнкi звычайна з'яўляюцца псіхалагічным фонам, дапамагаюць зразумець псіхалагічны стан героя. Пейзажы з'яўляюцца важнымі складнікамі апавядальнай прасторы і ідэйнымі канцэптамі. Лясныя, пушчанскія і вясковыя пейзажы ў рамане “Мсціжы” знаходзяцца на адной лініі з уласна-падзейнай асновай твора. Насычаючы твор пейзажнымі, псіхалагічнымі і бытавымі падрабязнасцямі, пісьменнік падкрэслівае неабходную гарманічнасць узаемаадносін чалавека і прыроды. Лес, пушча – частка душы і філасофіі быцця пташнікаўскага героя, прадстаўніка беларускага вясковага свету.

У В. Карамазава тэма прыроды і адносін чалавека, грамадства да яе набывае якасна іншае, па-наватарску абостранае гучанне. Для яго герояў лес, пушча – несумненна, жывая існасць. Маральна-філасофскі погляд на свет прыроды ў рамане “Пушча” выяўляе абноўлены аксіялагічны падыход, новую эстэтыку асэнсавання сузалежнасці чалавека і прыроды. Гэты гісторыка-філасофскі твор, пераступаючы праз часавыя межы, пабуджае сучаснікаў засяродзіцца на перспектыве грамадства – якая яна? Ці ёсць яна ўвогуле?

Названыя творы беларускіх пісьменнікаў І. Пташнікава і В. Карамазава ў сучаснай сацыякультурнай прасторы выконваюць мастацка-прагнастычную функцыю, пераконваючы: паўнацэннае жыццё чалавека і грамадства немагчыма без маральных адносін да свету прыроды.

Раманы яднае заклапочаная пазіцыя абудвух пісьменнікаў станам навакольнага асяроддзя і ўзроўнем грамадскай маральнасці і культуры. Сродкамі мастацкага слова творцы выяўляюць клопат пра лёс будучых пакаленняў беларусаў, пра перспектывы жыцця народа ва ўмовах урбанізацыі і глабалізацыі.

Значнасць гэтых твораў асабліва актуалізуецца ў наш новы час, калі чалавецтва імкнецца да тэхнічнага прагрэсу, нанатэхналогій. Разгледжаныя творы беларускіх пісьменнікаў-мысляроў садзейнічаюць фарміраванню аксіялагічных уяўленняў сучаснікаў, даводзяць неадменную запатрабаванасць традыцыйных духоўных і маральных каштоўнасцей. Шанаванне зямлі, на якой жывеш, – асноўная з іх.

## L I T E R A T U R A

- Andrajuik S. A., Ivan Ptashnikau. *Gistoryja bielaruskaj litaratury XX st.* U 4 t. – Kn. 1: 1966–1985 / NAN Bielarusi, Addzialienne gumanitar. navuk i ma-stactwau, In-t lit. imja J. Kupaly; nawuk. red. U.W. Gnilaniodau, S.S. Liau-szuk. – 2-je wyd. – Minsk: Bielaruskaya nawuka, 2004 [Андраюк, С.А., Иван Пташнікаў, *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя.* У 4 т. – Кн. 1: 1966–1985 / НАН Беларусі, АДДЗ-не гуманітар. навук і мастацтваў, Ін-т літ. імя Я. Купалы; Навук. рэд. У.В. Гніламедаў, С.С. Лаўшук. – 2-е выд., Мінск: Беларуская навука, 2004].
- Gnilamiodowa O. W., *Sowriemiennaya belorusskaya literatura: obostrenije ekolo-gicheskoy problematiki*, “Vesnik Bresckaga dzjarzaunaga uniwersiteta”, Se-ryja 3. Filalogiya. Piedagogika. Psihalogija, 2012, № 1 [Гніломёдова О.В., *Современная белорусская литература: обострение экологической про-блематики*, “Веснік Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта”, Серыя 3. Фі-лалогія. Педагогіка. Псіхалогія, 2012, № 1].
- Dziubaila P., *Chalawiek i pryroda u suchasnaj prozije*, “Polymia”, 1977, № 1 [Дзю-байла П., *Чалавек і прырода ў сучаснай прозе*, “Польмя”, 1977, № 1].
- Z’ardieckaja A. W., *Ekalagicznyja prabliemy u suchasnaj bielaruskaj prozije*, “Rod-naje slowa”, 2008, № 12 [Жардзецкая А., *Экалагічныя праблемы ў сучас-най беларускай прозе*, “Роднае слова”, 2008, № 12].
- Karamazow W., *Wybranyja twory.* U 2 t. T. 1. *Biez’ancy: Raman, Krajem bielaga szliahu, Dzień’ Barysa i Glieba; apowiesci*, pradm. P. Wasiuczenki, Minsk: Mast. lit., 1997 [Карамазав В., *Выбраныя творы.* У 2 т. Т. 1. *Бежанцы: Раман, Краем беллага Шляху, Дзень Барыса і Глеба: аповесці*, прадм. П. Васючэнкі, Мінск: Маст. літ., 1997].
- Karamazow W., *Dyjalba kabanchika: Wybranaje*, pradm. M. Stral’cowa, Minsk: Mast. lit., 1988 [Карамазав В., *Дзьяльба кабанчыка: Выбранае*, прадм. М. Стральцова, Мінск: Маст. літ., 1988].
- Misychanchuk M. I., Szpakowski I. S., *Bielaruskaya litaratura XX st.*, Minsk: Wy-szeyszaya szkola, 2001 [Мішчанчук М. І., Шпакоўскі І.С., *Беларуская лі-таратура XX ст.*, Мінск: Вышэйшая школа, 2001].
- Ptasznikow I., *Zbor tworau.* U 4 t. T. 3. *Apow’esc’; Raman*, Minsk: Mast. lit., 1992 [Пташнікаў І., *Збор твораў.* У 4 т. Т. 3. *Аповесць; Раман*, Мінск: Маст. літ., 1992].

## Р Э З Ю М Э

КАНЦЭПТУАЛЬНАСЦЬ УЗАЕМААДНОСІН ЧАЛАВЕКА І ПРЫРОДЫ  
Ў РАМАНАХ ІВАНА ПТАШНІКАВА “МСЦІЖЫ”  
І ВІКТАРА КАРАМАЗАВА “ПУШЧА”

У артыкуле аналізуецца і параўноўваецца мастацкае асэнсаванне актуальнай маральна-філасофскай праблемы ўзаемаадносін чалавека з прыродай у творах І. Пташнікава “Мсціжы” і В. Карамазава “Пушча”. Паслядоўна асэнсоўваецца канцэпцыя чалавек і прырода, раскрыццё якой сведчыць аб маральна-філасофскай глыбіні твораў. Супастаўляюцца вобразныя сістэмы твораў, іх героі, нараталагічныя стратэгіі, выяўляюцца тыпалагічныя сыходжанні і жанрава-стылёвая спецыфіка кожнага з мастакоў слова пры ўвасабленні ідэі адказнасці і маральнасці адносін кожнага чалавека і ўсяго грамадства да навакольнага асяроддзя.

**Ключавыя словы:** тыпалагічныя сыходжанні, нараталагічныя стратэгіі, міфалагічныя вобразы-матывы, характары-тыпы, псіхалагізм, архетыпы.

## S T R E S Z C Z E N I E

KONCEPTUALIZACJA RELACJI CZŁOWIEK-PRZYRODA W POWIEŚCIACH  
„MSTIZHI” I. PTASZNIKOWA I „PUSHCHA” W. KARAMAZOWA

Autor artykułu analizuje i porównuje problemy moralne i filozoficzne relacji człowiek – natura w utworach „Mstizhi” I. Ptasznikowa i „Pushcha” W. Karamazowa. Pojęcia człowiek i natura wskazują na moralną i filozoficzną zawartość utworów. Porównano występujące w nich obrazy, bohaterów i strategie narracyjne. Opisano także typologiczne podobieństwa i gatunkowo-stylistyczną specyfikę pisarzy, którzy wskazują na odpowiedzialność każdego człowieka i społeczeństwa za otaczające środowisko.

**Słowa kluczowe:** podobieństwa typologiczne, strategie narracyjne, obrazy-motywy mitologiczne, typy bohaterów, psychologizm, archetypy.

## S U M M A R Y

THE CONCEPTUALIZATION OF THE RELATIONSHIP BETWEEN MAN  
AND NATURE IN THE NOVELS “MSTIZHI” BY I. PTASHNIKOV  
AND “PUSHCHA” BY V. KARAMAZOV

The article analyzes and compares actual moral and philosophical problems of the relationship between man and nature in the works by I. Ptashnikov “Mstizhi” and V. Karamazov “Pushcha”. The concept of man and nature reveals moral

and philosophical content of the literary works. Their images, characters, narrative strategies have been compared. The author of the article describes typological convergence and genre-style specificity of the writers, who put forward the idea of morality and responsibility of every person and society for the environment.

**Key words:** typological convergence, narrative strategies, mythological images-motives, characters-types, psychologism, archetypes.



## FOLKLORYSTYKA I KULTUROZNAWSTWO

*Ina Shved*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.19

*Brzeski Państwowy Uniwersytet*

*im. A.S. Puszkina*

<https://orcid.org/0000-0002-9225-2031>

### Міфасемантыка і функцыянальнасць вобраза сабакі ў беларускім фальклоры<sup>1</sup>

Навуковая праблема традыцыйных уяўленняў пра хатніх жывёл, іх сімволікі ў розных народных і кніжных традыцыях і іх жанрах, перш за ўсё міфалагічных ды фальклорных, даўно цікавіла і працягвае цікавіць даследчыкаў. Сабака як адна з найбольш рана прыручаных жывёл займае важнае месца ў міфапаэтычнай карціне свету многіх народаў. Косці сабак адшуканыя ўжо ў пячорах мезаліта. Са старажытных часоў сабака выкарыстоўваўся ў разнастайных гаспадарчых і рытуальных мэтах: у ежу, як ахоўнік жылля і статка, памочнік на паляванні; з комплексам гэтых функцый звязана і рытуальная прызначанасць сабакі як ахвярнай жывёлы. Вядомы старажытнагерманскі абрад ахвяравання богу вайны сумесна людзей, ваўкоў і сабак<sup>2</sup>. “Сабака” з’яўляўся і важным сімвалам у гульні ў косці (першапачаткова рытуальнай), які пазначаў няўдалае выкідванне “касцей”. Адпаведна “забойца сабакі” ўжо ў “Рыгведзе” абазначаў удалага гульніўца ў косці. Сюды ж адносіцца абазначэнне няўдалай гульні як “сабачай гульні”.

---

<sup>1</sup> Артыкул напісаны ў межах навукова-даследчай працы «Заалагічны код беларускай традыцыйнай духоўнай культуры (па запісах XIX – пач. XXI ст.)», якая выконваецца па ДПНД «Эканоміка і гуманітарнае развіццё беларускага грамадства» (№ дзяржрэгістрацыі 20160897 ад 13.04.2016).

<sup>2</sup> Т.В. Гамкрелідзе, *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. В 2 ч., Тбилиси 1984, ч. 2, с. 591–592.

Да гэтай жа метафары ўзводзіцца выраз “з’еці сабаку на чым-небудзь” “набыць пэўны вопыт”<sup>3</sup>.

У традыцыйнай духоўнай культуры беларусаў сабака фігуруе ў рытуальна-магічнай практыцы, надзяляецца шырокім веерам сімвалічных значэнняў і рознымі, аж да палярных, канатацыямі. Якія кампаненты беларускага стэрэатыпа сабакі, падставы і механізмы семіятызацыі гэтага аніمالістычнага вобраза, асаблівасці яго міфапатаэтычнай трактоўкі ў розных відах і жанрах беларускай традыцыйнай духоўнай культуры? Паспрабуем адказаць на гэтыя пытанні шляхам гісторыка-генетычнага і функцыянальна-семантычнага аналізу беларускага фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу, у тым ліку зафіксаванага ў пачатку XXI ст. на тэрыторыі Брэсцкай вобласці.

У беларускім *моўным вобразе свету* сабака (сука – самка сабакі) – гэта свойская жывёла, якая аддана служыць гаспадару, а чужых аббрэхвае, кусае. Гэта вызначыла асноўную стратэгію фарміравання сімвалічных уяўленняў і ацэнак, звязаных з сабакам. “Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы” дае наступнае вызначэнне: “Сабака – свойская млекакормячая жывёла сямейства ваўчыных. *Пародзісты с. Паляўнічы с. З сабакамі не знойдзеш каго-, чаго-н.* (цяжка знайсці; разм.). *Ні адзін сабака не гаўкне* (ніхто не скажа: разм. неадабр.). 2. Самец сукі. 3. Перан. пра злога, шкоднага чалавека (разм. лаянк.). (...) *Сабачыя вочы* (таксама перан.: адданыя, пакорныя). *Сабачая пакорнасць, адданасць* (перан.)”<sup>4</sup>. Значнай ва ўспрыманні сабакі з’яўляецца яго масць. Паводле А. Трубачова, агульнаславянскім родавым абазначэннем сабакі з’яўляецца рьсь, якое, верагодна, развілася з першапачатковай назвы колеру і разам са славянскім рьстръ. Сфарміраванае пазней славянскае хггъ таксама лічыцца па паходжанні назвай колеру. *Называнне сабакі па масці – гэта працэс, які бясконца паўтараецца, пачынаючы з яго старажытных праяў, якія ўстанаўліваюцца больш ці менш верагодна пры дапамозе этымалогіі, і аж да новых мясцовых назваў*<sup>5</sup>. На Беларусі і сёння мянушкі сабак нярэдка абумоўлены масцю, колерам жывёлы. Абазначэнні сабакі па масці знаходзяць свой працяг у семіятызацыі і ацэнцы гэтай жывёлы па колеравай прыкмеце (чорны, рыжы, белы і інш.).

<sup>3</sup> Тамсама, с. 590.

<sup>4</sup> *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы*, пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко, Мінск 1999, с. 578.

<sup>5</sup> О. Н. Трубачев, *Происхождение названий домашних животных в славянских языках (этимологические исследования)*, Москва 1960, с. 19–20.



У беларускай традыцыі, як і іншых славянскіх, сабака (продкі якога характарызаваліся актыўнасцю ўначы, драпежным, агрэсіўным характарам, схільнасцю харчавацца як свежым мясам, так і падлай і нечыстотамі) сярод іншых адамашненых жывёл вызначаецца рытуальнай аддаленасцю ад чалавека і максімальнай набліжанасцю да прадстаўнікоў дзікага, чужога, цёмнага, хтанічнага свету, воўка (узгадаем прадпісанне закопваць падлу “лбом да ўсходу сонца”, каб яе не адграбалі сабакі або ваўкі<sup>6</sup>). Між тым, адамашнены сабака размяшчаецца з “гэтага”, чалавечага, боку міжсветавай мяжы, сабачы брэх *маркіруе свет жывых людзей*, у замовах антысвет апісваецца як той, дзе сабакі не брэшучь: “Ідзіця вы, поты і паралогі, на мха, на балота, на ніцыя лозы, на крутыя горы, на жоўтае карэння, на белае камення, дзе людзі ня ходзяць, дзе сабакі ня брэшучь, дзе пеўні не пяюць”<sup>7</sup>.

*Медыятыйўная, памежная семантыка вобраза сабакі*, далучанасць яго як да чалавечага свету, так і да сферы *sacrum* (прычым да процілеглых яе полюсаў) раскрываюцца ў легендах і паданнях, у якіх сабака выступае *пасярэднікам паміж Богам і людзьмі*, іх ахоўнікам. Паводле этыялагічнай легенды, Бог, стварыўшы чалавека, зрабіў сабаку яго вартаўніком. Але першапачаткова сабака быў без поўсці, і д’ябал, напусціўшы на яго холад, дабраўся да чалавека і нашкодзіў яму. Пасля гэтага Бог (ці д’ябал) даў сабаку поўсць<sup>8</sup>. Адным з самых распаўсюджаных у этыялагічных легендах з’яўляецца матыў паходжання розных этнасаў (ці класаў) ад жывёл (ці з іх дапамогай) або ператварэння прадстаўнікоў “чужых” народаў (сацыяльных класаў) у звяроў і птушак. Адбіўся ён і ў этнакультурным дыялогу паміж усходнімі славянамі і палякамі, дзе цэнтральным персанажам, дзякуючы якому з’яўляюцца на свет “чужыя” народы, выступае сабака (у варыянтах можа фігураваць свіння). У легендзе пра *ўзнікненне паноў* гаворыцца: “Когда Бог людей создавал, то злепив вон пана з пшэнічного теста, а мужика – из глины. Положив их, щоб вони сохли, ды пошол обедать. А в это время, прибежала собака-дворняжка. Вона понюхала мужика, отгрэбла его лапами, а добравшысь до пана, съела его. Только успела вона его съести, як прыходиць Бог. Побачыв вон, що

<sup>6</sup> *Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер’і*. У 3 кн., кн. 1, уклад. У. Васілевіча, Мінск 1996, с. 378.

<sup>7</sup> *Замоўе*, уклад. Г.А. Барташэвіч, Мінск 2000, с. 100.

<sup>8</sup> І. Швед, *Сабака*, [у:] *Беларускі фальклор*: энцыклапедыя, у 2 т., т. 2: Л-Я, Мінск 2006, с. 478.

случылось, схопив собаку за хвост и стал трэсти. З собаки и посыпаліся паны, и побеглі воны куды попало. А где екі останавліваўся, так Бог яго і называл. Кто остановіўся пад березою – пан Березовскі, пад олешиной – пан Ольшанскі, пад горою – пан Подгорскі. Кто за рекою остановіўся – пан Зарэцкі, за болотом – пан Забалоцкі. Вот откуда паявіліся паны і крэстьяне” (ФА<sup>9</sup>; Харомск Столінскага р-на).

Сабака з катом лічацца “*першымі звярамі*”, якім Бог даў хлеб: “Почему говорят: «Кота и собаку не бей и не гони, но корми». Они выпросили у Бога хлеба для людей. Потому что не было хлеба. А появились звери первые: кот и собака. И вот Бог дал только для их хлеб” (ФА; Ляплёўка Брэсцкага р-на). Часцей апавядаюць пра тое, што сабака з катом выпрасілі ў Бога хлеб, калі Ён хацеў пакараць грэшнікаў-людзей за непавагу да хлеба: “Было слишком много хлеба и люди ногами подкидывали, потому что Бог дал хлеба вдоволь, в изобилии и люди его подбрасывали ногами. И тогда Бог забрал весь хлеб. Все – раз людям не надо, значит, он забрал у них. И коты стали плакать и с собаками: «Ну, причем жэш мы?» И вот коты выпросили, и Бог хлеб вернул людям” (ФА; Ляплёўка Брэсцкага р-на). Паводле іншай версіі, за тое, што маці бліном ці хлебам “задніцу выперла рэб’ёнку малому”, Бог “рэшыў вабшчэ лішыць хлеба”. А кот з сабакам пачалі прасіць Бога пакінуць хоць трохі. І Бог даў сабацы каласок, а кату сказаў: “А цібе – шо ў хазяйкі ўхваціш”. “Вот так цепер: сабацы «гаспадар» шо дасць, а кот – шо хазяйка ні прыбрала, таго хватает... Ён хацеў увесь колас о так от, рукой, а сабака папрасіў, от Ён аставіў. Это сабацы аставіў”<sup>10</sup>. Выпрашаныя катом і сабакам у Бога два зерняткі людзі “пасадылі, і ад таго развялося жыта”<sup>11</sup>. Адсюль завядзёнка: калі садзіліся есці і пад сталом знаходзіўся сабака, яму давалі першы кавалак хлеба, бо “невядома, праз чью ласку жывём”<sup>12</sup>; “першы блін сабаку” (ФА; Хвалава Пружанскага р-на). Магчыма, з сюжэтам выпрошвання сабакам хлеба ў Бога звязана забарона браць апошні кавалак з міскі, “бо на таго сабакі брахаць будуць”<sup>13</sup>. Людзі навучыліся

<sup>9</sup> ФА – Фальклорна-этнаграфічны архіў студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі “Фалькларыстыка і краязнаўства” Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.С. Пушкіна (кіраўнік праф. І.А. Швед).

<sup>10</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, у 2 кн., кн. 2, укл. В. І. Басько і інш., Мінск 2009, с. 429.

<sup>11</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 239.

<sup>12</sup> Тамсама, с. 583.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 585.

ад сабак выкарыстоўваць зелле (вужоўнік), якое дапамагае ад укусаў гадаў<sup>14</sup>. Паводле народнабіблейскага апаведу пра ўцёкі Святога сямейства ў Егіпет, уцекачы схаваліся ў хаце і “собака не допускаў ворагаў”, таму яго нельга біць. А кот “выпрасіў у Бога кусок хлеба. Кот. Вот. За тым ката не можна біць”<sup>15</sup>. Сабака, такім чынам, як “першы звер” мае рысы *культурнага героя*.

У легендах пра падарожнага Бога на яго не брэшуць сабакі<sup>16</sup> ці стая агрэсіўных сабак слухаецца толькі Яго (адно і другое пацвярджае боскі статус падарожнага). Пасля таго, як на Бога наляцела стая сабак, Ён «пагаварыў з сабакамі, прачытаў малітву... Потым праходзіць міма мужык, гаворыць: “Усіх гэтых сабакі кусаюць, а цябе не, ты, мусіць, Бог”»<sup>17</sup>. Сабака як пасярэднік паміж людзьмі і светам *sacrum* можа выступаць адмысловым экзекутарам, *выканаўцам волі сакральных сіл*, караць парушыўшых правілы (прадпісанні і забароны) людзей. Так, жыхарка в. Гулічы Ляхавіцкага раёна згадвае, што калі ёй было чатыры гады, бабуля не дала ёй паесці ў пост скармнага. Тады дзяўчынка пайшла да іншай бабулі папрасіць малака і скварку. Але і тая жанчына не дала скармнага. І калі дзяўчынка вярталася дадому, вялікі сабака схпіў яе за спадніцу і цягнуў пад свіран. Выратаваў дачку бацька. А бабуля патлумачыла, што ўнучка пайшла па скармнае, “так вот сабака яе за гэта парваў”<sup>18</sup>. У в. Туркі Докшыцкага раёна апавядаюць, як мужык у свята выбраўся на кірмаш прадаваць крадзежныя дровы. Але яго нешта моцна напужала: загудзела, паляцеў стоўб, “як сабака забрахаў, толькі нешта так пачуў”<sup>19</sup>.

Выразную *пазітыўную ацэнку* мае свой, гаспадароў, сабака. Высока ацэньваюцца і маюць станоўчую трактоўку ў фальклорных тэкстах “хорткі”, паляўнічыя сабакі; праз іх вобразы вытлумачаецца назва вёскі Пескі: “Когда-то здесь графья Пословские были, они держали свору собак, на охоту ездили. Вот, “пес”, “пес”, потом пошло” (ФА; Пескі Бярозаўскага р-на). У калядных песнях сабакі, якія ахоўваюць двор і якіх ласкава завуць “хорцікі”, могуць згадвацца ў адным кантэксце

<sup>14</sup> *Зямная дарога ў вырай. Беларускае народнае прыкметы і павер’і*. У 3 кн., кн. 3, уклад. У. Васілевіча, Мінск 1999, с. 311.

<sup>15</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 393.

<sup>16</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, вып. 2, *Народная проза беларусаў Падзвіння*. У 2 ч., ч. 2, склад. У. А. Лобач, Наваполацк 2011, с. 66.

<sup>17</sup> Тамсама, ч. 1, с. 46.

<sup>18</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 452.

<sup>19</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 288.

з іншымі пазітыўна трактаванымі жывёламі; гаспадара просяць: “Ва- зьмі хорткі // Да на рацязі, // А саболікі // На белы ручыкі...”<sup>20</sup>. Да гэтага часу шырока вядомы казкі “Хто чалавеку лепшы прыяцель” (СУС 824 = АА 824\*). Паводле аднаго з варыянтаў, бедны мужык, які не можа пракарміць пяцёра дзяцей, ідзе ў лес па грыбы і сустракае нейкага маладога чалавека з “ключэчкаю”. Той прапаноўвае мужыку грошы, за якімі трэба прыйсці з найлепшым прыяцелем. Мужык бярэ жонку і яны ідуць у лес. Там мужыка морыць сон і ў гэты час з’яўляецца малады чалавек (“нэчысты”) і прапаноўвае жанчыне нож, якім яна за вялікія грошы павінна зарэзаць мужа. Жонка пагадзілася і ўдарыла нажом па шыі мужа. Але ў руцэ здрадніцы замест нажа аказалася трэсачка. Калі на другі дзень мужык пайшоў у лес шукаць незнаёмца, за ім пабег ягоны даўно някормлены сабачка. Калі мужыка зноў змарыў сон, над ім з’явіўся “нэчысты”, і верны сабачка разбудзіў спячага. “А шчо, – кажэ, – о, хто твій прыятіль, побач! Ну о на тобі грошы, іды до дому і нажывэш торбочку знов грошэй”<sup>21</sup>. Падобным чынам не жонка, а сабака аказваецца “найлепшым прыяцелем” мужыка і ў наратыве пра “Головін остроў”: “Коліся дзержалі хозяіны по пяць, по дзесяць волоў, короў, коней. Жылі тогды одзінолічно, поле трэба было ўгнойваць і дзержалі багато худобы. У лесі цекла рэка Сцвіга. І зара вона печэ. То в тэ врэм’я хозяіны весною отпраўлялі ўсю свою худобу в лес. Там робілі курэне, ездзілы чоўнамі і доілі короў, паслі іх. І так пока не сподала вода, бо рэка залівала лугі. Поехалі чоловек з жонкою догледаць короў і ўзялі з собою собаку Шарыка. Ентон пойшоў погледзець, дзе пасуцца волы. Палажка почала доіць короў і тут вона почула, шчо ее чоловек крычыць: «Поможы!» Палажка пойшла погледзець, шчо гэта таке. Вона побачыла, шчо ее чоловека нехто душыць. Вон просіць: «Палажка, поможы!» Але Палажка сказала: «Хто победзіць, той і будзе мой!» І з места не паворушылас. Ентону прыйшло ў голову позваць собаку. І сабака почаў рваць чужого чоловека за рукі, за бокі. Ентон почувстваў ослабевшэ цело [ворага], подмяў его под себе і победзіў. Ентон отсёк голову своей Палажцы. Только остаўса верны сабака Шарык. Это место і зарака называецца Головлосек або Головін остроў” (ФА; Аздамічы Столінскага р-на).

Чалавек адмыслова падзяляе лёс (век) з сабакам і некаторымі іншымі свойскімі жывёламі, “пражывае іх жыццё” у аповедах з сюжэтам,

<sup>20</sup> *Зімовья песні: Калядкі і шчадроўкі*, уклад. А.І. Гурскага, З.Я. Мажэйкі, Мінск 1975, с. 315.

<sup>21</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 355.

які мае кніжныя вытокі, “як Бог гады дзяліў”: “Вот Бог сказаў каню сорака гадоў жыць. – «Ой, многа!» – «Каму хочаш, таму аддай. Аддай чалавеку». Карове трыццаць. – «Многа! Хваціць дваццаць». Дзесяць аддаець чалавеку. Сабаку дваццаць – многа. Дзесяць гадоў аддаець чалавеку. Кату тожа дзесяць і дзесяць чалавеку. Курыцы тожа дзесяць, курыца пяць аддаець чалавеку. Вот чалавеку набіраецца сколькі, во семдзсят гадоў. Первых дваццаць гадоў живець як чалавек. Патом пачынаець робіць як конь, патом сям’я, дзеці, доюць як карову. Пасля даення каровы, брэшаць як сабака, а тады стары ляжыць, як кот, а ў канцы выганяюць на вуліцу, як курыцу ці петуха”<sup>22</sup>.

У тэкстах няказкавай прозы сабакі, як і шэраг іншых жывёл, валодаюць розумам, здольнасцю *разумець людзей*, якія для сабак з’яўляюцца натуральнымі партнёрамі па камунікацыі і адпаведна людзі і жывёлы маюць агульны рэпертуар знакаў. На пытанне пра тое, ці маюць жывёлы душу, інфармант адказвае: “Всё умнэ. Думайтэ шчо? Всё умнэ. І лошадь понтмае всё, і всё. Як тэ з ёю харашо, то, то воно всё понтмае, і собака, і котэ, і всё, всё понтмае, да” (ФА; Пагубяцічы Брэсцкага р-на). Сабакі не толькі здольныя ўступаць ва ўнутрывідавую камунікацыю і камунікацыю з чалавекам, але і адмыслова павучаць яго, напрыклад не курыць, пры гэтым адносіны чалавека з сабакам будуюцца паводле прынцыпаў маралі, этыкі: “У меня муж. У него есть желание вечером сесть на крыльчке и курить. А собачка наша, Жулька, будет прыгать перед ним, лаять «не кури!» Если что-то плохое сделает, шкодное, будет в сторонке, а когда прощаешь, будет бежать, ноги облизывать” (ФА; Зводы Брэсцкага р-на). Сабака, як і кот (з іх “памежным” статусам і медыятыўнымі функцыямі), надзяляецца асаблівым чутцём, здольнасцю *бачыць і ведаць тое, што не дадзена ведаць і бачыць чалавеку*, ахоўваць людзей ад разбуральнага ўздзеяння прадстаўнікоў як гэтага, так і таго свету, ад злых сіл і стыхій. Сабакі адчуваюць адносіны чалавека не толькі да іх, але і да іншых людзей, з асаблівым чутцём пазнаюць таёмнага ворага. Так, лічаць, што калі сабака схопіць кагосьці за “ляшку” ці за крысо і нейкі час патрымае ў зубах, то гэты чалавек – злачынец: ён ці злодзей, ці разбойнік, ці чараўнік<sup>23</sup>. Жыхарка в. Рудавец апавядае, як яе бацьку-пастуха сабака выратаваў ад перуна. Калі пастух з сабакам схаваліся ад навальніцы пад дрэва, сабака стаў настойліва цягнуць адтуль свайго гаспадара,

<sup>22</sup> Полацкі этнаграфічны зборнік, ч. 1, с. 49.

<sup>23</sup> Зямля стаіць пасярод свету..., с. 401.

і як толькі яны выйшлі з-пад дрэва, у яго ўдарыла маланка (ФА; Брэсцкі р-н).

Лічаць, што сабака ніколі не ліжа кроў, малако ці смятану, якія, чаруючы, лілі на пэўныя збудаванні, бо ведае, што гэта “ўздзеяна ліхімі людзьмі на бяду”<sup>24</sup>, ён таксама пазнае чорта, хваробу (“заразу на быдла”<sup>25</sup>, паморак, чуму, халеру, воспу) – і адганяе іх ад людзей, “злосныя сабакі могуць не пускаць халеру ў двор”; чума не церпіць сабачага брэху, “таму ўсюды, дзе яна пануе, сабакі перастаюць брахаць”<sup>26</sup>. У былічцы сабакі кідаюцца на голую ведзьму-малочніцу<sup>27</sup>. Паводле міфалагічных наратываў пра хадзячых памерлых, іншасветны візіцёр паказваецца чалавеку ў сне, але сабакі чуюць яго і брэшучы на яве. Напрыклад, жыхарка в. Доўбізна (пераехала з Украіны), наступны раз пераказваючы гісторыю пра сустрэчу з мужам-вісельнікам, апускае дэталю, на якой акцэнтавала ўвагу ў папярэдніх аповедах: хадзячага памерлага чулі сабакі. Але пераемнік традыцыі – унук Дзмітрый – нагадвае пра гэты значны момант: “Снэця мэні сон, шчо я когось нэсу на плэчэх, така дорога дальняя і я йду і нэсу когось на плэчэх і так тежко і задыхаюсь ужэ, вжэ всё, думаю, кунэць. Так тежко і крычу: «Помогі-і-іте, помогі-і-іте, поможтэ мэні хто-нэбуць!» Нэма ныкого. Думаю, дай я побачу, хто такей, взяла огледуюсь – то він [дзед] сыдэть і такех два зубы [паказвае доўгія клыкi] золотэх, он жэш, його Господь нэ прынев, вжэ в чортів. Это ж він нэ свёю смэртю, його сатана забрала на той світ (...) І тако на кладбішчэ дорога. І той чоловік узев каменя і йому в лоб тако, я нэсу, а йому в лоб дав, кінув. І я нагнулася і камінне до його, бэтэ, а він пошов тако на кладбішчэ по дiревне. А мэні так страшно було, думаю, то ж він мэнэ душэв, чуть нэ задушэв, я встала в холодном потовэ. Я встала, задыхаюся і всё тако ходыть, чуть нэ у тэ. Я думаю: я нэ буду тут ночуватэ, я боюся. Тоді пушла до Гандзі в Копылы тэі, до бабы, шо тая, з якею я дружу. А вона кажэ: «Візьмэ свячоный мак і обсвятэ хату кругом. Той жэ мак святятэ і обсвятэ хату кругом і він будэ шчiтатэ той мак ноччю» (...) [Дзмітрый: А тоді собака, як вітэ ж казалэ, шо лаяла] – В темноту. Он [вісельнік] ходэв, він всё время коло хатэ, бо його на той світ нэ допускають, його нэ взяла тудэ, ходыть по сёму світэ” (ФА; Доўбізна Камянецкага р-на).

<sup>24</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 134.

<sup>25</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 406.

<sup>26</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 580, 618.

<sup>27</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 68.

Уяўленні пра здольнасць сабакі, надзеленага *медыятыўнымі ўласцівасцямі* і пасярэдніцкай функцыяй, *выдаляць немачы ці нешта непатрэбнае, аджыўшае, небяспечнае з чалавечага свету ў іншасвет* прадстаўлены ў народна-медыцынскай магіі, напрыклад, пры лекаванні высыпкі хворы ўчастак цела абмывалі сырадоём і давалі вылізваць сабаку на парозе хаты<sup>28</sup>; сабака вылізваў і раны, прыядне нацёртыя жырама<sup>29</sup>. У шэрагу выпадкаў меркавалася, што першапачаткова *немач перайшла на чалавека з сабакі*, гл. назву хваробы “сабачча старасць”, згадванне “сабачых хвароб” у замовах, у “малітве на дапамогу”: “выгаварвай, вымальвай з рабы Божай (*імя*) усякія болезні: насланыя, спуганыя, влеканыя, подзівныя, подумныя, мужчынскія, жаночыя, дзявочыя, ветраныя, сабачыя, кацячыя – выгаварвай, вымальвай з рабы Божай (*імя*) усякія болезні з тонкаго воласа, з гromкаго гoлoса, з больнай гoлoвы, з бягучай крыві, з кішoк, з-пад кішoк і з жылoчoк-пoджылoчeк немой дух Госпoдні вcьe. Амінь” (ФА; Кацёлкі Пружанскага р-на). У іншых замовах сярод “відаў” лішая і рожы вылучаюцца сабачыя (“які ты есь [лішай] – гусячы, курячы, коцячы, собачы”, “курача, гусяча, сабача, кашэча, авеча, конска, каровіна, быкова [рожа]”<sup>30</sup>). Маці лішая пейаратыўна завуць сукай, а бацьку – псом: “Як твоя маць зовэцца маты сука, батько пес. Іді ты проч”<sup>31</sup>. Каб не было экзэмы, каб вусны не трэскаліся, прадпісавалася кожны раз, калі бачыш, як сабака апраўляецца, аблізвацца<sup>32</sup>. Не елі хлеб, якім прынаджвалі сабаку, каб у горле не з’явілася “скулка”<sup>33</sup>.

У замовах сабака згадваецца ў доўгім шэрагу рэалій, якія маглі быць прычынай прыэпалаху: “Знясі, Божа, з дзіцяткі (*імя*) кашачае, сабачае, агняное, птушынае, земляное, вадзяное”<sup>34</sup>. Сабака (асабліва чорны) вельмі часта лічыўся (і быў рэальна) прычынай дзіцячага *пярэпалаху*, пра што даведваліся па атрыманай у выніку вылівання волава фігуры ці па поўсці, знойдзенай у шарыку з попелу або цеста, якім качалі па целе хворага<sup>35</sup>. Жыхарка вёскі Моўчадзь апавядае: “Малое

<sup>28</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 231.

<sup>29</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 195.

<sup>30</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 645.

<sup>31</sup> Тамсама, с. 646.

<sup>32</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 236.

<sup>33</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 572.

<sup>34</sup> *Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка*, уклад. Т.В. Валодзінай, Мінск 2007, с. 666.

<sup>35</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 197, 199.

дзіця як спугаецца, выліваюць воск ад грамнічнай свечкі над галавою ў міску з вадою і глядзяць, што пакажацца. Калі сабака, то яе спугаўся” (ФА; Баранавіцкі р-н). Выкачаную галушку разам з яе змесцівам маглі даць з’есці сабаку (“Пэрэляк выкочвалы хлібом і давалы собакам з’істы” (ФА; Пінкавічы Пінскага р-на)) ці кінуць у агонь са словамі: «Як гэта шэрсць сабакі (ката) чорнага (рудога) гіне, так няхай яго ўрок міне!»<sup>36</sup>. У сабакі, які напужаў чалавека, маглі выстрыгаць поўсць і падкурваць ёю пакутніка. Ад ляку лекавалі і вадой, якая выцякала разам са слюной толькі што напоенага сабакі. Лічылі, што калі цяжарная паглядзіць сабаку ці ката, у дзіцяці будуць “крактуны”, іх таксама выкатывалі мякішам, які затым аддавалі з’есці сабацы<sup>37</sup>.

Па схеме “адкуль немач узялася, туды яе трэба выдаліць” лях адпраўлялі на сабак. У такіх кантэкстах сабакі як нячыстыя істоты, праз якіх можна кантактаваць з хтанічным светам, выступаюць аб’ектамі, якія прынімаюць на сябе немач, нечысціню, дэструктыўнае ўздзеянне дэманізаваных хвароб і тым пазбаўляюць ад іх людзей, ачышчаюць антрапагеннае асяроддзе, выдаляючы з яго негатыўныя праявы засветаў, як у замовах-выгнаннях тыпу: “Пойшлы врокы на сорокы, // А лякі на собаки” (ФА; Дружылавічы Іванаўскага р-на), “Лякі, лякі, // Ідзіце на сабакі, // На сарокі, на вароны, // На журавы, на вераб’і, // На ўсё птаства, // Ляціце туды, дзе Божы дар не родзіць, // Курачы голас не даходзіць”<sup>38</sup>.

Акрамя галушкі, якую качалі па целе хворага, сабацы аддавалі з’есці і іншыя адмоўна ацэненыя прадукты. Напрыклад, бацькі нявесты перад тым, як аб’явіць канчатковае рашэнне сватам, варажылі па блінах, пускаючы іх па вадзе ў цэбры: калі бліны не сыходзіліся на сярэдзіне, бацькі маглі адмаўляць сватам, а бліны аддаваць сабаку<sup>39</sup>. У Лельчыцкім раёне пасля шлюбнай ночы “чэснай” нявесце неслі кашу з мёдам, у адваротным выпадку сыпалі мак і гаварылі: “Каша з макама, веддайці сабакам”<sup>40</sup>. Увогуле ў творах шматлікіх жанраў увага акцэнтуюцца на пераборлівасці сабакі ў ежы (напрыклад, у загадцы пра гаршчок: “З зымлі родыўся, // У агні хрыстыўся. // Як малы быў – людэй кормыў, // Як постарыв – уповываты сталы, // А як умэр –

<sup>36</sup> Тамсама, с. 199.

<sup>37</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 158, 195, 153.

<sup>38</sup> *Замавы*, уклад. У.А. Васілевіча, Л.М. Салавей, Мінск 2009, с. 223.

<sup>39</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 74.

<sup>40</sup> А.В. Гура, *Брак і свадьба в славянскай народнай культуры: семантика і сімволіка*, Москва 2012, с. 367.



за плыт выкінулы, // І собакі косты грызты ны хочуть” (ФА; Трыліскі Іванаўскага р-на). У наратыве з в. Падбарэчча Ляхавіцкага раёна сабака з’ядае бутэрброд, пазначаны пячаткай тагасвету, смерці, у выніку чаго “сабачча” душа замяняе “чалавеччу”. Бабуля-вядзьмарка дала ўнукам хлеб з маслам. А паколькі іх маці ведала пра вядзьмарства свекрыві, забараніла дзецям есці з бабіных рук. Паслухмяныя дзеці занеслі бабін пачастунак маці і тая аддала яго сабацы, які ад гэтай ежы здох. У выніку свякроў-вядзьмарка аказалася “галавой заточана ў балота. Адно ногі відныя. Нашто яна дала сабаччу душу? Нада было чалавеччу душу. Ей казалі чалавеччу душу, а яна дала сабаччу”<sup>41</sup>.

У лекавай, ахоўнай магіі выкарыстоўваліся часткі сабакі ці булён з яго. Так, “булён са сляпога яшчэ шчаняці, прыгатаваны патаемна, лічыцца лекаствам, якое цалкам збаўляе ад сухотаў”<sup>42</sup>. Ахоўнай сілай у замове “ад ліхочышча” надзяляецца хвост чорнага сабакі<sup>43</sup>. “Хвораму на запой” раілі “даць у цёплай страве сабачага калу”<sup>44</sup>. Ад ліхаманкі спадзяваліся выратавацца пры дапамозе настою на сабачым і гусіным кале ці вяроўкі, якою быў задушаны сабака (яе насілі на шыі)<sup>45</sup>.

У замовах сабакі (для якіх насамрэч важным з’яўляецца акустычны канал камунікацыі) як самыя “шумныя” свойскія жывёлы фігуруюць у адным шэрагу з “шумнымі” дзікімі жывёламі. Уяўленні пра дзейнасць іх *моцных галасоў* актуалізуюцца ў сюжэтах, у якіх немагчыма дэструктурызацыя і знішчэнне пры дапамозе гукаў, выдаваных гэтымі істотамі; гл. замову “ад нячыстай сілы, ад уроку”: “уроки (...) ваўкі развылі, сабакі разбрахалі, сарокі расшчыкаталі...”<sup>46</sup>. Распрацоўваюцца таксама замоўныя матывы “разгрызання” і “разграбання” сабакамі немачаў, у прыватнасці падучай хваробы<sup>47</sup>.

Сярод замоўных персанажаў-памочнікаў вылучаюцца сабакі (харты, псы), маркіраваныя пэўным колерам (чорным, белым, рыжым, радзей іншым), што можа падкрэсліваць далучанасць жывёл да чужога, дзікага, хтанічнага свету, быць знакам выбранасці, напрыклад: “Йдзи,

<sup>41</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, у 2 кн., кн. 2, с. 499.

<sup>42</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 308.

<sup>43</sup> *Замовы*, уклад. У.А. Васілевіч, Л.М. Салавей, с. 285.

<sup>44</sup> *Народная медыцына*, с. 435.

<sup>45</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 264, 261.

<sup>46</sup> *Замовы*, уклад. У.А. Васілевіч, Л.М. Салавей, с. 185.

<sup>47</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*. У 2 кн., кн. 2, укл. В.І. Басько, А. М. Боганева і інш., Мінск 2011, с. 604.

ляку, на болота, на черата, на судоморе, // Гдзе вэцер ходзиць, гдзе пиўнеў голас не доходзиць, // То там собака чорныя гуляе, // Ён ляк у Сярожи малога ўсей забирае...”<sup>48</sup>. Рознакаляровыя сабакі (дакладней, драпежныя псы, ваўкі), якія належаць лакалізаваным у засветах святым Хролу, Ягорыню і Лаўрыню, як сцвярджаецца ў замове, павінны “ўгрызаваць” немачы са свойскіх жывёл такой самай масці: “...высылайця сваіх псоў ік етаму каню ўгрызаваць усё непадобнае: рыжы – рыжая (ае), а гнеды – гнедае, а вараны – вараное, а мышасты – мышастае, а серы – серае, а сівы – сівое”. Асаблівая роля пры гэтым адводзіцца беламу псу: “а ты белы, выгрызуй з галавы на грыву, а з грывы на хвост, а з хваста пад сіні капыты, на векі вяком”<sup>49</sup> (белы колер выступае знакам выбранасці персанажа). У замоўных тэкстах, дзе колеравы рад працягваецца, колеравыя прыкметы сабак спалучаюцца паводле прынцыпу “нанізвання” (“Загаварваю раны калючыя... Будзья ва векі вякоў на сабакі чорный, серый, красны, сядой, рыжый, белый”<sup>50</sup>). Адзначанае характэрна для палескіх замоў ад хваробы вачэй: “Йихаў Юрий на Божому сэвому кони, а за ным бигло тры хурты. Едын хорт били, другий хорт рудый, трэтий хорт чорный. Билый хорт – слёзы хлэбаты, а чорный и рудый (имярэк) бэльмо согнаты”<sup>51</sup>. Чорны колер, паводле Л. Радэнкавіча, у такіх кантэкстах адпавядае стану хваробы ці парушэнню парадку рэчаў, белы – выздараўленню ці вяртанню да былога парадку, а чырвоны – вяртанню нячыстай сілы ў іншасвет. У гэтым выпадку мы маем у трыядзе дзве апазіцыі: “чорнае/белае” і яе трансфармацыю “чырвонае/белае”<sup>52</sup>.

Адна з рэалізацый трыяды “чорнае – чырвонае (рудое) – белае” – гэта пераход ад чорнага (дрэннае) праз чырвонае (сярэдняе, пераходнае) да белага (добрае), г.зн. адносіны: зыходнае – пераходнае – пастаяннае. Прамежкая пазіцыя чырвонага колеру паміж белым і чорным аналагічная пазіцыі ценю ў трыядзе “святло – цень – цемра”, дзе цень звязаны з абодвума іншымі членамі апазіцыі – цень проціпастаўлены святлу, але ў той жа час не супадае з цемрай<sup>53</sup>. Гэта

<sup>48</sup> *Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.)*, сост. Т.А. Агапкиной и др., Москва 2003, с. 125.

<sup>49</sup> *Замоуы*, уклад. Г.А. Барташэвіч, с. 91.

<sup>50</sup> Л. Раденкович, *Символика цвета в славянских заговорах*, [в:] *Славянский и балканский фольклор. Реконструкция древнейшей славянской духовной культуры: Источники и методы*, Москва 1989, с. 146.

<sup>51</sup> *Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.)...*, с. 242.

<sup>52</sup> Л. Раденкович, *Символика цвета...*, с. 122–148.

<sup>53</sup> Тамсама, с. 131.

матывуе ўзнікненне альтэрнатыўных адносін паміж чырвоным і шэрым (“пераходным”) колерамі, а таксама паміж чырвоным і рабым (“змешаным”) у замоўных матывах накіраваных: “На моры, кіяне ляжыць тры псы: адзін чорны, адзін рабы, трэці белы. Чорны выбрэхуя вячэрнюю зару, а рабы палуношную, а белы ранешнюю...”<sup>54</sup>. Вызначальнай магічнай прыкметай у такіх кантэкстах з’яўляецца колер сакральнага памочніка, у прыватнасці сабакі.

Азначым таксама, што адносна сабак белы, чырвоны і чорны колеры выконваюць важную класіфікацыйную функцыю і ў чарадзейных казках. Так, у адной з іх апавядаецца: “Ехаў белы чалавек, увесь у белыя апрануты, на белым кані, у белым вазку, і белы сабака за возам бег...” і так паступова – пра чорнага чалавека і пра чырвонага<sup>55</sup>.

Як і ў замовах з узгаданымі вышэй матывамі дэструкцыі сабакі немачы, у чарадзейных казках сабака, звязаны з *сярэдным ярусам светабудовы, зямной цвёрдзю і надзелены драпежніцкай функцыяй* (паляўнічы сабака, хорт), рэпрэзентуе *разбуральна-знішчальны* аспект. Напрыклад, у казцы “Пра Івана Дарагана” гончы сабака разам з такімі драпежнікамі, як арол (або воран) і шчука дапамагаюць герою ўзнавіць характэрны для першачасоў ідэальны парадак, аднавіць парушаны Кашчэем свет. Іван Дараган рве з карэннем “аграмадны” дуб, а “пад тым дубам тры касых сажні ў зямлі сундук незгараемы, незгніваемы, а ў том сундуку заяц, а ў том зайцы вутка, а ў той вутцы яйцо, а ў яйцы смерць” Кашчэя Несмяротнага. Названым жывёльным памочнікам героя застаецца толькі разадраць зайца ды качку, і дастаць яйка з мора, каб знішчыць Кашчэя ды ліквідаваць нястачу, якую ён ўчыніў “з пачатку света”. “Заяц прыбег і пабег. Адкуль узяўся гончы сабака, дзёрг зайца тога, вутка пырх – паляцела, адкуль узяўся арол, вутку дзёрг, а яйцо чмяк у мора...”<sup>56</sup>.

Як *медыятар*, пасярэднік у кантактах з іншым светам сабака можа не толькі выдаліць туды нешта непатрэбнае, небяспечнае з чалавечага свету, але і прынесці са свету сагит *неабходную чалавеку інфармацыю* – у залежнасці ад кантэксту інтэракцыі прадказаць пэўны жыццёвы пераход (шлюб, смерць), вайну, пажар, хваробу<sup>57</sup>, сварку ў сям’і, паезд-

<sup>54</sup> *Замоўы*, уклад. Г.А. Барташэвіч, с. 88.

<sup>55</sup> Цыт. па: *Замоўы*, уклад. У.А. Васілевіч, Л.М. Салавей, с. 11.

<sup>56</sup> *Чарадзейныя казкі. У 2 ч.*, склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч, Мінск 2003, ч. 1, с. 66–77.

<sup>57</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 164.

ку, вынікі палявання<sup>58</sup>, змену надвор'я і інш. У казках тыпу “Мароз Красны нос” менавіта сабачка (ці сучачка), які жыве з дзедам і бабай, ведае пра лёс яго і яе дачок і абвяшчае пра гэта: “Бабіну дачку сабакі косці грызуць, а дзедаву дачку ў злоты-серабры вязуць”<sup>59</sup>.

Пэўным чынам ацэньваюцца паводзіны сабакі ў *метэаралагічных* назіраннях, прыкметах, напрыклад: “Ну как смотрели [вызначалі надвор'е]? Собака качается, кот качается, то это уже на ветер. – [На ветер?] – Это уже на ветер, да” (ФА; Цюпрыкі Брэсцкага р-на), “Ну, вот, калі, гаварылі, сабака качаецца па зямлі – зменіцца надвор'е. Значыць, нешта яна чуе” (ФА; Шчадрын Жлобінскага р-на). Лічылі, што перад працяглым дажджом сабака есць прыдарожную траву, перад зменаў надвор'я моцна брэша ўначы<sup>60</sup>. Па сабачым брэху ці некаторых іншых гуках намагаліся даведацца пра тое, ці жывы чалавек, які даўно пакінуў родную хату, якога забралі ў войска: “закладалі на сон”, у дванаццаць гадзін ночы трэба выйсці на двор і “там пакажацца”, “еслі ціхенька – значыць няма [сярод жывых]. А еслі што абзавецца: ці сабака брэша, ці таварына рыкне, ці чалавек дзе гукнець... [жывы]”; прычым лічыцца, што інфармацыя трансліруецца з боскага свету, “эта ўжэ Бог показвае”<sup>61</sup>. Але найчасцей па брэху сабакі, пачутым на сметніку ці раздарожжы, хлопцы варажылі, з якога боку будзе нявеста, а дзяўчаты – куды пойдучь замуж: «Як вжэ шлы гуляты, девка, якая нэдавно вышла замуж, давала по куску ковбаскі. І шлы гуляты, і слухалы: в якуй стороні, покуль йісы ковбаску, забрэшэ сабака, туды й замуж пуйдэш» (ФА; Альха Брэсцкага р-на), “Вэйдаш на сміття в 12 часов ночэ і еш ковбасу, бо піст був і ны можна раньшай естэ було. Сміття – то мусор. Вэйдаш і гукаеш. В якому боку сабака загавкая, чі хто гукна, чі шо, тудэ і замуж вэйдаш. То тожа правда. Е вэйшла на крыжовую дорогу тай гукала, і сабака загавкав у стой бік, да е зара жыву” (ФА; Лелікава Кобрынскага р-на). Да сабак маглі выходзіць з крошкамі, якія засталіся пасля святочнай вячэры, або са спецыяльным печывам: “Збыралы крошкы з стола. Выходылы ў двор і звалы собак. З якога боку першага выйдэ сабака, з того боку і прыйдэ жаніх” (ФА; Кустын Брэсцкага р-на), “От на Коляду. Да выйдзеш. Пірогі пэчэш, да пірога спэчэш першого, да пірога возьмэш, на двор

<sup>58</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 491, 501, 437.

<sup>59</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 1, с. 19.

<sup>60</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 193–194.

<sup>61</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 2, с. 581.

выйдзеш з тым пірогом, да в ktorую сторону собака забрэшэ, туды замуж пойдзеш. [Спраўджвалася?] – І збылос. Гэта на Коляду, на Рождество. Дзе собака, слухай ціхэнько. Дзе собака, в ktorой стороне брэшэ, туды замуж пойдзеш, будзе тебе знак. Я жыла в Добрай Волі, то собака забрахаў на захад сонца, а на другі раз на зыход сонца. Два разы. Я думаю, нейка прымха дурная. А все, пойшла первы раз на заход сонца, той помёр. А на другі раз пойшла замуж на зыход сонца” (ФА; Бродніца Іванаўскага р-на), “А на Новы год – Шчадрыца – варажылі і аладкі пеклі, сабачкам кідалі. Кінем – у якім баку сабака забрэша, туды замуж пойдзеш” (ФА; Паланечка Баранавіцкага р-на). Калі вынік варажбы задавальняў чалавека, ён мог кідаць блін у бок, адкуль пачуўся сабачы брэх, а ў адваротным выпадку – кідаў яго ў процілеглы бок ці нёс дахаты.

Квазілінейная сітуацыя ў такіх выпадках стваралася самімі варажбітамі, якія пачыналі пэўныя дзеянні і “прапаноўвалі” скончыць іх сабацы (або курыцы, пёўню). А вось паведамленне пра свой лёс павінен “расчытаць” сам чалавек. І людзі, і сабакі, і птушкі ў такіх кантэкстах трактуюцца як паўнапраўныя ўдзельнікі камунікатыўнага акта са сваімі спецыфічнымі функцыямі (у жывёл яны пасрэдніцкія, трансляторныя). Вестуном-медыятарам выступаў сабака і ў варажбе, калі дзяўчаты раскладалі сваё печыва ў пэўным локусе хаты, напрыклад на парозе, і сачылі, чыё сабака з’есць першым – тая дзяўчына першай пойдзе замуж (у штодзённым жыцці забаранялася карміць сабаку блінамі, каб не аглох): “Булучкі пыклы і субаку пускалы, і клалы. Хто збырэтсся з дывчат і чыю пэршу возьмэ субаку, тая пэршая замуж выйдэ” (ФА; Знаменка Брэсцкага р-на). Калі ж сабака чыю-небудзь аладку не з’ядаў, а зацягваў куды-небудзь, чакалі, што дзяўчына разыдзецца з хлопцам, калі зацягне пад стол – памрэ, а калі скіне ў памыйнае ядро – утопіцца (“Гадалі і ў нас жэ ш на Шчадрэц. Пяклі ладкі дома, самі. Бывае яшчэ катора і маслам намажэ. Ну ды от як сабіраямса вечарам, кожна са сваёю ладкаю прыходзіць. Паложым на падлогу засланку, ды кожна ж паложыць на гэту засланку ладку ды пільнуе. Пусыцяць сабаку ўжэ, а ён ужэ чыю першу ладку ўхопіць – то тая пойдзе замуж скоро. А бывало і гетаке, што ўхопіць ладку, ды ні есць, да пад стол зацягне ды паложыць. То гэто ўжэ бяда – ніколі замуж ні пойдзе” (ФА; Будча Ганцавіцкага р-на)).

Можа спецыяльна падкрэслівацца, што сабака павінен быць **чужы** (куруцу для варажбы таксама прыносілі з чужога двара): “Бліны пякла. Первы блін забірала дочка. Ноччу выйдзем на вуліцу і нада сказаць: “Круглы, роўны і румяны, // Пакажы мне без абману, // Хто з нас

першы выйдзе замуж, // Я ці падружка мая?” Гаварылі і кідалі бліны сабакам, толькі не сваім, а чужым. Чый першы блін сабака з’есь, тая і першая замуж выйдзе. Мы траём гадалі. Мой першы блін сабака ела. Но не даела. Так і вышла. Я ж не распісаная з Грышаю, так і жылі, як счас кажучь, гражданскім бракама [смяецца]” (ФА; Скрыгалаў Мазырскага р-на). У такіх матрыманіяльных варожбах сабака ўлучаны ў *дараабменныя адносіны паміж чалавекам і жывёлай*, якую кормяць дзеля атрымання знакаў лёсу. Пры гэтым паводзіны сабакі разумелі як арыентаваныя на чаканні варажбіта даведацца пра тэрмін свайго вяселля ці пра бок, дзе жыве суджонак.

Сабака выступае частотным вобразам народных тлумачэнняў сноў, які (як *мужчынскі сімвал*) можа варажыць дзяўчыне кавалера, сватоў (“Бешаныя сабакі – сваты будуць” (ФА; Гяйлешы Смаргонскага р-на); адзначым, што ў сувязі са сватамі сабакі згадваюцца і ў іншых фальклорных жанрах, напрыклад: “За гарой сабакі брэшучь – // Чорныя, лахматыя, // А сваты да нас не едуць, // Бо мы не багатыя” (ФА; Мілавіды Баранавіцкага р-на)). Калі ж не канкрэтызуецца той, у адносінах да каго тлумачыцца сон, сабака абазначае сябра. Звычайна ў першай частцы тэкста знаходзіцца сам вобраз (снабачанне), які інтэрпрэтуецца, – гэта сабака, у другой частцы прадстаўлена яго сімвалічнае значэнне (прагноз), напрыклад кавалер (“[А сабака сніцца] тут, вродэ, если девочка, то будет кавалер” (ФА; Цюпрыкі Брэсцкага р-на), “Ну, собака для молодежи – это к друзьям. Для девочек – кавалеры” (ФА; Кустын Брэсцкага р-на), “Сабака – это друг. Особенно если чёрный – это надёжный друг, кавалер” (ФА; Запруды Кобрынскага р-на)). Па структуры такія народныя тлумачэнні сноў супастаўляльныя з загадкамі, калі першая частка (сабака) атаясняецца з другой (кавалер, сябар). Так, чорны сабака, якога дзяўчына бачыць у сне, – гэта жаніх з цёмнымі валасамі: «Когда сница девчине собака, то это жynих сница, она может выйти за такого замуж, если собака чорный, то жynих тожэ будет чорный» (ФА; Мухавец Брэсцкага р-на). Сабака з яго злосным характарам, мужчынскай сімволікай, ахвярнай функцыянальнасцю па-рознаму семіятызуецца ў актах *лобоўнай магіі*: дзяўчына, каб падабацца хлопцам, на куццю брала скарынку хлеба з выціснутым крыжам і кідала яго сабаку. Каб “прырабіць” каханага, сабаку закопвалі ў парозе. Разам з тым сабака фігуруе ў чарах на разлуку: тры шарсцінкі з вуха сабакі кідалі туды, дзе сядзелі закаханыя<sup>62</sup> (магчыма, з інтэнцыяй, каб яны грызліся між сабой, як сабакі).

<sup>62</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 116, 129, 118.

Такія негатыўна трактаваныя паводзіны сабакі, як схільнасць аббрэхваць, кусаць некага, матывавалі асацыяцыю гэтай жывёлы ў тлумачэннях сноў з *ворагам, здрадай, паклёпам, хваробай (сябра)* ці агульна – з *непрыемнасцю, нечым дрэнным* (“Сабакі –эта недзе некі такі чалавек недзе будзе, як ні з добрым намерэніем” (ФА; Тальмінавічы Ляхавіцкага р-на), “Чорны сабака – на табе брэшучь” (ФА; Яглевічы Івацэвіцкага р-на). У такіх тлумачэннях сноў звычайна дэшыфруюцца паводзіны сабакі, яго адносіны да чалавека, найперш звяртаецца ўвага на тое, ці ён кусаецца, аббрэхвае, кідаецца на чалавека ці некага іншага<sup>63</sup>; гл. таксама: “[Што значыць пабачаны ў сне сабака?] – Ну, тут еше смотря как сон идет. Смотря, что делает просто, однозначно так и не скажешь. [Напрыклад, кусае] – Ну, когда укусит, то плохо. Если ластится, то это хорошо” (ФА; Кустын Брэсцкага р-на). Часта сабака, які кусае, абазначае сябра, які прынясе непрыемнасць, здрадзіць: “Собака – дзрузь, еслі не кусаецца, а еслі кусаецца, это друг укусит” (ФА; Зводы Брэсц кага р-на), “А тожэ по-разному кажуць. Кажуць, шо собака – это друг. К дружбе, якуюся новую, можэ бути. Еслі знакомы і ты там яго знаешь, это можэ прыхаты друг ілі с тым другом, который рядом, пообщчаешься. Еслі папае собака, то к екомуся подвоху, это значыць, шо будэ якаясь непрыятнасць” (ФА; Хмелева Жабінкаўскага р-на), “Ну, собака, то вжэ вроді бы шось тэбэ будэ кусаты, а можэ бути друг. Як колэ” (ФА; Пагубяічы Брэсцкага р-на), “Собака кусае – прыяцель будзе непрыяцелям” (ФА; Гяйлешы Смаргонскага р-на).

У прагнастычных тэкстах звычайна адмоўна ацэньваюцца не толькі агрэсіўныя паводзіны сабакі, але і беспрычынны брэх, выццё, пры гэтым часта актуалізуецца апазіцыя “верх-ніз”: “Як собака вые ўгору, то будзе пожар, а як уніз, то будзе бяда” (ФА; Рубель Столінскага р-на), “Калі сабака вые ўніз – на нябожчыка, угору – на пажар” (ФА; Пажэжын Маларыцкага р-на), “Собака вые. Як ввэрх – на пожар, як вніз – на покойніка. [Гэта не ў сне, а на самой справе?] – Да, на самом дзеле” (ФА; Бродніца Іванаўскага р-на).

Часта сцвярджаецца здольнасць сабак (якія як альфактарна арыентаваныя жывёлы надзвычай тонка адчуваюць пахі, у тым ліку адметнасці паху поту чалавека, які знаходзіцца ў перадсмяротным стане) прадчуваць смерць: “Кажут, як собака моцно гаўкае, то кажут, віе сабака. О, ка, собака віе, то мо покэйнік будзе... Ну, по-нашому кажут: віе сабака. То, ка, покойнік у селе дзе-то будзе” (ФА; Краі Івацэвіцка-

<sup>63</sup> Тамсама, с. 428.

га р-на), “Если ночью без всякой причины залает собака, то это всегда к покойнику” (ФА; Аброва Ивацэвіцкага р-на).

У сувязі з адзначанай трактоўкай паводзінаў (“сігналаў”) сабакі цікавыя выказванні, у якіх па-рознаму сумяшчаюцца ўяўленні пра начны крык птушкі і выцце сабакі як прадказанне смерці, напрыклад: “Калі чулувік балеет, і ноччу на яго забор сядыць птіца і будыць выты, як субака, тугды хучэй за всё чулувік пумрэ. Это-то правда, я на субі іспытала” (ФА; Коладна Камянецкага р-на). Жыхарка в. Мачуль апавядае пра выцце сабак як прыкмету смерці і тут жа згадвае пра такую ж трактоўку гукавых паводзінаў савы: “От в нас от тут, в этом боцы... на одном тыжні тры покойнікі было. Я неяк вышла до хлева, йдучы, да прышла ў хату да й кажу: «От, нехто ў той стороне помрэ». А дочка гаворыт: «Чому?» «Там, – говору, – так сабакі выюць, так выюць, шо просто ужас». І, на другі дзень помэрла жэншчына. Собаки, большынство сабакі выюць. От гэтая, ой... як вона... пташка гэта... сова. Сова. Там, дзе мэртвац мае ўмэрці, обязацельно вона неяк там пу-ку... сьпевае, сова...” (ФА; Столінскі р-н). Сабака ў такіх кантэкстах (трансгрэсіі мяжы паміж гэтым і тым светам, далучанасці да засветаў і трансляцыі інфармацыі адтуль у чалавечы свет) суадносіцца таксама з воўкам: “Сабака як пачне вуць, як воўк пачне крычаць, ужэ мы каам: «Бяда будзе ў селе, бяда, можа, хто памрэ»”<sup>64</sup>.

Паводле шэрагу запісаў, сабака, настойліва падаючы голас, не проста прадказвае *смерць* ці *бяду*, а *наклікае*, *завывае*, *завывае* яе: “Собака воет – смерть завывает” (ФА; Баранавічы Брэсцкай вобл.), “Собака воет – смерть завывает” (ФА; Калдычэва Баранавіцкага р-на), “Моя мама, напрымер [кажэ], дажэ еслі субака будэ брыхаты, то будэ наклікаты біду. Вона дажэ, еслі сабака будэ брэхаты, лаяты, лаяты, будэ наклікаты собі якую быду. Я помню, Оленька, как моя мама шчэ була жывая. І вона прышла з работы, поставыла велосіпед около двері. Ну гэто ужэ было давно. Поставіла велосіпед коло двері, сама прышла дохаты і гаворыць... (А Шарык такы у ее, собачка був, і всё время з ею курсіровав туды-сюды, туды-сюды, і всё время у ее коло велосіпеда он находілся, как бы сторожил его.) І вот в одін прекрасный день прышов з ею, і ляг коло еі велосіпеда. І вон не смолкая выв, і выв, і выв із нічево. Накормляный, і всэ врэмя выв. І тутыка чэрэз некоторые время становыцца моей маме плохо, повышенное давление... [Умерла?] – Да. Вот тобі і сабака. Казалы, шо такое сабака. Но вони так предвестнік че-

<sup>64</sup> *Традыцыйная культура беларусаў. У 6 т., т. 4: Брэсцкае Палессе*, кн. 1, с. 396.



во-та, а тем более, што беспрестанно воет. То уже беда” (ФА; Тэльмы Брэсцкага р-на).

Сама *смерць* і *яе агенты* ў чалавечым свеце набываюць *выгляд сабакі*, “*скідваюцца на сабаку*”: “Есьлі вонэ замеціць, шчо людзі яе побачылі, то вона й на ката і на сабаку скінецца смэрць. То як раз ішла вона і скінулася на коціка. А сабакі ж знаюць, шчо это не коцік, кругом землю рвуць, а яе – этого коціка – не очэпяць. О. Да ўжэ ж пакінулі сабакі того коціка, да вона куды наравленіе мала, туды пошла. То вона і всяке скідываецца: і на коціка, і на сабаку, і на чловека – на кого хоч”<sup>65</sup>. Сабака – гэта *іпастась нячыстага нябожчыка*, які не знайшоў спакою на тым свеце. Так, у вёсцы Знаменка Брэсцкага раёна апавядаюць, што з цягніка выкінулі незнаёмага забітага салдата. Ніхто не схацеў пакінуць наноч яго ў хаце і належным чынам пахаваць. Салдат на вуліцы праляжаў ноч, пасля чаго яго проста закапалі. На тым месцы ўначы сталі паказвацца жывёлы (што было патлумачана: “салдат обыжаеця”): “Выйдэ дід мой от дывытыся, чі жыто там нэ покралы – кінь бэжыць, просто на діда бэжыць. Він пэрэхрыстыця – гэтого коня нэма. Нэма. Маты часто, шчэ ж молодая була, ідэ там, на музыцы була, ідэ до дому – сабака скільсь возьмэця, ідэ коло еі, провэдэ под самы двэрі. Вжэ вона кажэ: “Я іду, я ніц не чувствую. Я молюса, я хрышуса. – А сабака йдэ і языка выкутыть: эхе-эхе-эхе. І ідэ до самы хаты”. “І так лекало всіх: і дядька лекало, ну всі бачылы, всі ісклучытельно, хто там жывэ. То сабака, то кіт. То прыйдэ... на прызбу ляжэ сабака, аж стікло трэшчыть, аж, кажэцца, выдушыть тое стікло”. Калі па цела салдата прыехалі бацькі і перазахавалі яго на могілках, а сяляне замовілі ў царкве паніхіду па пакрыўджаным нябожчыку, “і нэ бачылы посьле гэтого. А всіх-всіх лякав, всі бачылы. То сабаку, то коня”<sup>66</sup>.

У вобразах сабак (як і шэрагу іншых жывёл) сумяшчаюцца ўяўленні аб душы і “сіле” *чарадзея*, *ведзьмы*; сабакі выступаюць *іх памочнікамі*: “Чорну магію чытай, и ты будэш колдуном. Мама хрэсная стала чытаты чорну магію. До половыны дочытала – нычога не бачылы, а потом на чардаке – сабакы, которы все готовы зрубыты. Уднажды заходыт у сарай, а там сабакы повішаны. Вона злякалась, стала верыты, шчо э шчось на світы. Пошла у цэркву, бацюшко послуывадав. И стала верыты, шчо э Бог на світы» (ФА; Арэхава Маларыц-

<sup>65</sup> Тамсама, с. 397.

<sup>66</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 475.

кага р-на). Лічаць, што *душа дрэннага чалавека* можа ўсяліцца “ў сабаку якога, у ката, у вужа, у гадзіну яго душа пападзе”<sup>67</sup>. Нячыстая сіла выходзіць з паміраючага чарадзея чорным сабакам, і яго прадпісваецца адразу забіць, праткнуўшы асінавым калом, інакш схаваныя ў сабацы чэрці ўвойдуць у чалавека<sup>68</sup>. Знутры людзей, якія маюць адхіленні ад нормы, чуецца сабачы брэх. Беснаваты, каму “паделана”, у каго “бес усяліўся” брэша, вые па-воўчы: “як адчыткі дзелалі, там і брэшучь, і бляюць, і равучь (...) каб толькі вы зналі, сколкі там было піску, як пішчэлі, як крычалі, брахалі як сабакі”<sup>69</sup>. Апавядаюць пра хлопчыка, які “выў ваўчонкам” падчас “вычыткі” ігуменам Серафімам у Спаса-Праабражэнскім манастыры в. Хмелева Жабінкаўскага раёна (ФА; Кустын Брэсцкага р-на); гл. таксама адклён з пажаданнем, каб злызчлівец згубіў розум: “На свой цень брашы”<sup>70</sup>. Сабака можа выступаць адмысловым транспартным сродкам, на якім перасоўваецца ведзьма. Так, *ведзьма-малочніца* засылае ў хлёў сабаку, у поўсці якога яна хаваецца і да якога яна можа прырасці<sup>71</sup>.

*Хтанічная, дэманічная сімволіка* сабакі выяўляецца ў матывах, у якіх закліты скарб паўстае ў выглядзе гэтай жывёлы (ці сабака знаходзіць скарб або ахоўвае яго)<sup>72</sup>. Напрыклад, у в. Лажані Ушацкага раёна апавядаюць: “Ідзець, кажуць, чалавек, і коціцца тамака нешта, як кальцо. Ён бярэць, кажуць, – сабака, ён ударыць – а яно золатам рассыпаецца”<sup>73</sup>. У палескіх былічках *вадзянік*, калі знаходзіцца на сушы, прымае выгляд вялікага бліскучага чорнага сабакі; “плывучы на лодцы, хрысцяць сябе і вадуду, каб не ўбачыць таго чорнага сабаку”<sup>74</sup>. Лічылі, што “ў вадзе сядзіць чорт у выглядзе чорнага сабакі, які забавлівае да сябе людзей”<sup>75</sup>. Сабака таксама мог выступаць іпастассю *палевіка*. У выглядзе кудлатага сабакі дамавік з’яўляецца на вячэру на Дзяды<sup>76</sup>. Паводле сучаснага запісу з в. Вялікая Любшчына Віцебска-

<sup>67</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 1, с. 553.

<sup>68</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 100.

<sup>69</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 266.

<sup>70</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 2, с. 549.

<sup>71</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 152.

<sup>72</sup> Тамсама, с. 103.

<sup>73</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 3.

<sup>74</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 74.

<sup>75</sup> Тамсама, с. 473.

<sup>76</sup> Тамсама, с. 494.

га раёна, з-пад печкі выйшаў дамавік, “маленькі такі, як сабачка, як кот і касматы, і касматы. Чорненькі (...) Маленькі такі, як сабачка”<sup>77</sup>.

У былічках, вераваннях сабакам (часта чорным) ходзіць або *поўзае* (што адсылае да ўяўленняў пра гадаў) *нячысты, чорт*<sup>78</sup>. Апавядалі, што *чарцяня*, якое падкінулі жанчыне замест яе дзіцяці, ператвараецца ў чорнага сабаку і ў такім выглядзе з рогатам уцякае ад хрышчэння. Паводле запісу з в. Сітніцы Лунінецкага р-на, калі выпіўшы мужык уначы вяртаўся дадому, каля яго ног стаў біцца сабачка. “Ну п’яны чоловек – того собачку поймав, взяў на рукі, к вочам поднёс ды ўсе кажэ: “Собачка! Собачка!” А той собачку выскалів зубы да кажэ: “Собачка!” Ну от вон так перэпугавса, кінуў того собачку і без духу п’ёр до хаты (...) А эці чэрці все ходзят, ходзят, от оні перэкідаюцца то в якого собачку, то в ката, то в сьвінью прэвращчаюцца і пугають людзей”<sup>79</sup>. Жыхар в. Трапалава Вілейскага раёна апавядае пра здань у выглядзе лахматага сабакі: “Мне самому здань здавалася. Як сабака! Паўзэць чэраз дарогу ўперак, а я ў начное ўрэмя ішоў. І гэты фанарык быў. Я фанарыкам – тыц! Яно мне ўперак дарогі перапаўзаіць – у мяне дубам валасы падняліся. О-о-о, едрыць тваю макаўку! Я прыбжаў, дзе гэты дом, і абваліўся. Усё. Сэрца забілася. [Так а што гэта за здань была?] – А чорт яе ведае! Як сабака! Такая лахматая”<sup>80</sup>. Жыхарка в. Малінаўка Лоеўскага раёна кажа, што за тыдзень да таго, як у іх загарэлася лазня, яна палола бульбу і пабачыла, як чорны “сабака вылазіць з этага жыта і паўзе, паўзе – у картошку папоўз. Патом па разорке”. Калі яны з сынам пайшлі аглядаць гэтае месца, “ніякіх слядоў няма! Ні сабачых, ніякіх (...) От яно прэдказала. Чорны сабака (...) І ў тры часы ночы загарэлася баня”<sup>81</sup>. У Валосавічах Чачэрскага раёна апавядаюць, як уначы ў ёўні паказваліся здані сабакі і ката, і знікалі яны, калі чалавек запальваў свечку: “Ідзець ка мне сабака! Не чалавек, а ён жа стукаў. Вот сабака, – кажа, – ка мне зайшоў – а ў яго цяпло гарыць, кажа, палю сьвячу – няма сабакі. Я, кажа хлоп, хляп гэта ўсё і з голасам дамоў”<sup>82</sup>. Сабакам прышоў чорт да жанчы-

<sup>77</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 1, с. 75.

<sup>78</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 597, 613.

<sup>79</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 484.

<sup>80</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 2, с. 475.

<sup>81</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 6: *Гомельскае Палессе і Падняпроўе*, у 2 кн., кн. 2, укл. Т. В. Валодзіна, А. М. Боганева і інш., Мінск 2013, с. 651.

<sup>82</sup> Тамсама, с. 651.

ны, якая вырашыла павесіцца: “І прыходзіць чорт у хату. Туп-туп – прышоў як сабака такі вот ладны: вушкі, рожкі, хвост і сядзіць ужо”<sup>83</sup>. У іншай былічцы хлопцы позна ўвечары неслі на пагулянку некалькі бутэлек спіртнога, “і срэдзі, ну вот вуліца як, бальшая сабака ляжыць. Падышла, лягла і палажыла лапу – ім праходу нету. Можа і нячыстая сіла была. Ну, гаворыць, яны туды, яны сюды, і ніяк не прапускаіць сабака”<sup>84</sup>.

Увасабленнем д’ябла выступаюць чорныя сабака і кот у прадпісаннях у час навальніцы, буры выганяць з хаты гэтых жывёл – каб д’ябал не схваўся ў дом. Паралельна з гэтым бытуюць вераванні, што чорныя жывёлы здольныя процістаяць нябеснаму агню, зберагчы хату ад перуна: калі ў хаце ёсць чорная кошка, чорны сабака і чорны певень, там нікога не заб’е гром і злодзей нічога не ўкрадзе<sup>85</sup>. На наш погляд, ёсць усе падставы лічыць, што гэтая інтэнцыя зыходзіць з разумення магчымасці “кол выбіць калом”, дэманічнае, хтанічнае нейтралізаваць/адагнаць хтанічным, дэманічным.

У чарадзейных казках хорт разам з канем і арлом (сокалам) выступаюць *спадарожнікамі-атрыбутамі змея-антаганіста* і падаюць моцны голас, калі чуюць небяспеку: “Січас коні яго зарзалі, харты забрахалі, сакалы засвісталі”. Адпаведна змей звяртаецца да іх: “Чаго, сакол, свішчаш? Чаго, конь, іржэш, чаго, сабака, брэшаш? Можа якога непрыяцеля чуеш?”<sup>86</sup>.

Даволі часта ў традыцыйнай наратыўнай практыцы прадметам абмеркавання становяцца тэмы сабак і *могілак*, сабакі і *памерлага гаспадара*, напрыклад: “Як хозяйка ўмрэ і будэ на покуці лэжаты тая жэншчына, а кіт прыдэ в ногах седыты. Но хозяйн умэр, сусід, швагор, то [сабака] вые і вые коло хаты. Тоды снігу так многа было. І повэзлы. А то ж він [сабака] біг за людзьмыма, аж на могілкі забіг. Сыдів там, пока нэ закопалы” (ФА; Бучамля Камянецкага р-на). У сувязі са сказаным цікавым з’яўляецца дыялог жыхарак 1960-х гадоў нараджэння з в. Хмелева: “Т.Д.: Я чюла, шо на могілкі нельзя, шоб сабакы ходзілі. – Н.А.: А як ты ім скажэш, шоб не ходзілі? А по-моему, воны і самы нэ ходзяць. Вот ты колы-небудзь бачыла, коб бродзячы сабакы на могілкі ходзілі? – Т.Д.: Не бродзячы. Вот мой прыдурок [сабака] за мной ходыв. – Н.А.: Ну то твой прыдурок – это отдельный случай, а вот

<sup>83</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 1, с. 100.

<sup>84</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 308.

<sup>85</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 83, 537.

<sup>86</sup> *Чарадзейныя казкі*, ч. 1, с. 98, 63.

так на клатбішчах ты бачыла вот? Ходзяць же коты, вот мой муж ехав, до бліжайшей дзевені петнадцаць кілометров, кіт ходзіць по до-розі, він не худы, не замораны. Выйшов на охоту. Н.А.: Я відзела вот в інтэрнэце, шо собака ляжэ на могілу і лежыць” (ФА; Хмелева Жа-бінкаўскага р-на). Увогуле сцвярджаюць, што сабак часта бачаць на могілках, і гэта ацэньваецца адназначна адмоўна: нячыстыя істоты не павінны знаходзіцца ў сакралізаваным месцы, “вёсцы нябожчыкаў-ра-дзіцелей”. Нават забарона насіць асвятчаную ежу памерлым продкам можа матывацца тым, што на могілках ходзяць сабакі: “[А на магі-лы ў вас носяць свячоныя яйкі ці якую-небудзь іншую ежу?] – Вобшчэ запрэщэно. Потому шо сабакі ходзяць. Хочэш, так цветочки положи. Дажэ ў Бібліі напісано, шо насіце цветы” (ФА; Лунінец). Уяўленні пра сабак як *стадных, помслівых* жывёл адбіліся ў забаронах біць сабаку нагою, венікам, інакш іншыя сабакі будуць нападаць на такога чала-века, а пасля смерці – таптаць яго магілу, “сюкаць” на яе, спраўляць на ёй свае вяселлі<sup>87</sup>.

Як *нячыстую жывёлу сабаку* нельга ўпускаць у храм, хату і асаб-ліва гладзіць і лашчыць у хаце, бо прысутныя анёлы будуць абура-ны ўвагаю чалавека да сабакі і ў той дзень не прымуць звернутых да іх малітваў. Як толькі сабака забрэша ў хаце, анёлы адразу па-кідаюць яе і часта – назаўсёды. Забаранялася не толькі класціся, але нават прысядаць або ступаць на тое месца, дзе нядаўна сядзеў (ляжаў, качаўся) сабака, інакш у чалавека будзе сярбець цела<sup>88</sup>, пачнуцца су-таргі<sup>89</sup>. Шкоднае ўздзеянне сабакі пашыралася і на *рэпрадуктыўную сферу людзей і жывёл*. Сабаку не давалі класціся на прыбраным сене, бо яно будзе шкодзіць цяжарным самкам (ці яго не будуць есці коні). Не вазілі сабаку і ката на жарэбнай кабыле, “бо скіне”<sup>90</sup>. Лічылі, што сутаргі ў дзіцяці бываюць ад таго, што маці, калі была цяжарнай, ба-чыла “сабакі звязаўшыся”<sup>91</sup>. Народжанае дзіця можа набыць і сабачае аблічча, калі цяжарная будзе гуляць з сабакам<sup>92</sup>. З’яўленне шэрспі, ва-ласінак, прышчыкаў, плямак (знакаў) на целе дзіцяці часта разумеец-ца як вынік невыканання цяжарнай нормаў кантактавання з хатнімі

<sup>87</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 402.

<sup>88</sup> Тамсама, с. 401, 402.

<sup>89</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 294.

<sup>90</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 337, 378.

<sup>91</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 187.

<sup>92</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 1, с. 365.

жывёламі і птушкамі (у першую чаргу, надзеленымі хтанічнай семантыкай і медыятыўнымі функцыямі, як сабака, кот, курыца, свіння): “Гавораць, што нельзя катоў біць, ні сабак, ні скаціну, вапшчэ нельзя біць берэменным, ні нагой талкаць, нічево. Патаму шта очень многа раждаецца, што, вот, кагда б’юць, то на целе, вот, радзімыя пятна, там, з валасамі з такімі, вот” (ФА; Шчадрын Жлобінскага р-на). Каб дзіця не пакутавала ад “валасоў”, іх, як адзначалася вышэй, выкатвалі мякішам, “а тады той хлеб сабакам аддаюць”<sup>93</sup>.

Увогуле семіятызацыя і ацэнка сабакі моцна вар’іруюць у залежнасці ад таго, успрымаецца ён як свой, гаспадароў, суседскі, або гэта бяздомныя, галодныя, агрэсіўныя сабакі, набліжаныя да сваіх дзікіх сародзічаў – *ваўкоў*. У некаторых індаеўрапейскіх традыцыях назвы сабакі і воўка змешваюцца, прычым назва сабакі пераносіцца на воўка, што тлумачыцца знешнім падабенствам прымітыўнай сабакі і воўка, старажытныя амашненыя разнавіднасці якога сталі прадкамі пазнейшых сабак<sup>94</sup>. У шэрагу кантэкстаў сабака выступае адпаведнікам воўка (якога лічаць сабакам лесавіка ці св. Юрыя-Ягорыя); распрацоўваюцца матывы ператварэння чалавека ў ваўка ці сабаку. Так, у казцы СУС 449 няверная жонка, каб муж не перашкаджаў ёй сустракацца з крывым палюбоўнікам, ператварае мужа спачатку ў сабаку, а потым у ворана<sup>95</sup>. Вобраз непрыручанага ліхога сабакі (“сабакі-кусакі”, “забежнай”, “захожай”) негатыўна асэнсоўваецца ў замовах ад шалу (“Выйшов я на горку, зірнув на ясну зорку. // Там стоіт стары дзедзька, дзедзька-лебедзька. // Угаворай сваіх собак-кусак, // Шоб шалы не пускалы, // Шоб зубы стыналы, ныкого ны кусалы. // Там йдэ святы Ягорый з острым кап’ём. // Всех іх кап’ём поколы, в кучу згонь”<sup>96</sup>). Пры сустрэчы са злымі сабакамі на Брэстчыне выкарыстоўвалася замова-заклінанне: “Ішла Матер Божая, ішоў Спас, // Нэ кусалі еі собаки, нэ кусаюць і нас”<sup>97</sup>. Ад шаленства сабацы давалі асвячаныя на Вялікдзень мяса, соль ці хлеб (хоць гэта лічылася вялікім грахам), а таксама трох пчол, лічынку хрушча<sup>98</sup>. Ліхога, агрэсіўнага сабаку маглі вызначаць па *чорным паднябэнні*<sup>99</sup>.

<sup>93</sup> *Полацкі этнаграфічны зборнік*, ч. 2, с. 161.

<sup>94</sup> Т.В. Гамкрелідзе, *Индоевропейский язык и индоевропейцы...*, с. 590.

<sup>95</sup> *Чарадзейныя казкі*, ч. 2, с. 201.

<sup>96</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 650–651.

<sup>97</sup> Тамсама, с. 623.

<sup>98</sup> *Зямная дарога ў вырай...*, с. 323.

<sup>99</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 400.

Разам з тым у шматлікіх кантэкстах сабака як свойская жывёла выразна проціпастаўляецца воўку – прадстаўніку і нават цару дзікіх жывёл. Прыкладам сказанаму могуць быць казкі пра вайну жывёл, у якіх сабака ўзначальвае “войска” хатніх жывёл (у якое ўваходзяць гусь, певень, баран і інш.), а воўк – “войска” дзікіх (“Вайна ваўка з сабакаю”, “Сабака і воўк” і інш.). Лічылі, што воўк пойдзе з пэўнай мясцовасці, калі абнесці вакол яе і ўтыркнуць на шост галаву зарэзанага ім сабакі<sup>100</sup>.

У шматлікіх жанрах беларускага фальклору праз параўнанне чалавека з сабакам, яго маўлення з сабачым брэхам ствараецца шаржыраваны партрэт персанажа, прыніжаецца годнасць чалавека, высмейваюцца пэўныя рысы яго характару, паводзін і г. д. (“Па надворку Саўка // Па-сабачы гаўкаў. // І жыве, ён, людцы, // У сабачай будцы (ФА; Пачапава Баранавіцкага р-на), “Новы дом, новы дом // На вуліцы рогам, // Нашы хлопцы, як сабакі // Брэшучь пад парогам” (ФА; Тальмінавічы Ляхавіцкага р-на). Наогул матыў сваркі-брахання, гаворкі важны ў фразеалагічным фоне вобраза сабакі. Асмьяныя (зноў такі ж праз прыцягненне вобразаў сабак) удзельнікі вяселля характарызавалі выкананне ганьбячых прыпевак не як “сваё”, чалавечае, маўленне, а як “браханне”. Так, па прыездзе жаніха да нявесты сваці ад маладога (знаходзяцца на дварэ) і ад маладой (стаяць у сенцах) «брэшучца» (тэрмін традыцыі) паміж сабой. “Нашыя сваты пешком ішлі, // Молодого ў мешку неслі. // Ногі торчалі // І сабакі ворчалі. // Ой, сваце, сваце!”, – спяваюць нявеставы сваці. На што свахі маладога адспеўваюць: “Ой, сваце, сваце, // Наколоці мукі // Да покормі свое сукі, // Шо не далі на двор з’ехаць // Да сталі аббрэхаць” (ФА; Амеянец Камянецкага р-на). У фальклорных тэкстах з матывам прыходу гасцей частотным з’яўляецца “этнаграфічны” факт аббрэвання чужынцаў сабакамі (“А мэ гостэ нідалакэ, // Закусалы нас собакэ // То за лэтэ, то за п’етэ, // Нэ далы нам постосты”<sup>101</sup>, “Ой сяду, сяду // Пуд яблонькою // Да й буду пыты // Мэд з горілкою. // Да й буду пыты, // Шчэ й гаворыты, // Шчо ў ковалыхы // Собака лыхы, // Шчо ў ковалыхы // Собака лыхы. // Нікому выйты, // Оборонныты. // Выйшла Тытыяна, // Да й нацковала, // Выйшла Людвына, // Оборонныла, // Выйшла Людвына, // Оборонныла, // Мое сэрэдзенько // Розвэсэліла. // – А вы, сабакы, // У солому спаты! // А ты, козачэ, //

<sup>100</sup> Тамсама, с. 101.

<sup>101</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 1, с. 89.

Просью до хаты” (ФА; Забараўцы Пінскага р-на), “Я іду, я іду, // Сабакі лаюць на бяду. // Яны лаюць, яны знаюць, // Што я к міленькай іду” (ФА; Гайнін Ляхавіцкага р-на), “Я іду, я іду, // Собаки лают на ходу. // Собаки лают і не знають, // Что я к милому иду” (ФА; Дуброва Драгічынскага р-на)).

Вобраз сабакі (сукі) актыўна выкарыстоўваецца ў купальскіх песнях з саркастычным адценнем. Хлопцы як аб’ект крытыкі дзявочых купальскіх песень ставяцца ў прыніжанае становішча шляхам прышывання ім недарэчнай ролі пастухоў сабак, да таго ж з гэтых адмоўна трактаваных і не ўжываных у ежу жывёл яны павінны выбраць сабе нявест і зрабіць ежу: “Учора была Купала, а сёння Ян, // Да будзе, хлопчыкі, ліха вам. // – Да якое ліха? // – Ліхое: // Ганяць сабакі па полі. // – Да чые тыя сабакі? // – Паповы. // – Да якой яны шэрсці? // – Рабое. // – Адна была сучка рабенька – // Гэта ж для вас, хлопчыкі, паненка, // А другая сучка падласа – // Гэта для вас, хлопчыкі, на мяса” (ФА; Вольна Баранавіцкага р-на).

Частотным матывам сатырычных вусна-паэтычных твораў, у тым ліку дзіцячага фальклору, з’яўляецца язда на пэўных жывёлах, сярод іх часта згадваюцца сабакі. Так, звяртаючыся да бацькі немаўляці, удзельнікі радзінна-хрэсьбіннага абраду просяць: “Надзень жа ты, надзень жа ты // Свой зялёны жупан. // Запрагай-ка, запрагай-ка // Да дванаццаць сабак. // Вязі-ка ты, вязі-ка ты // Да бабуся ў кабак”<sup>102</sup>. У іншай песні бабуся вязуць на дванаццаці сабаках у кабак, а назад вяртаюцца на дванаццаці валах<sup>103</sup>. У забаўлянцы слугі едуць на шчанятах: “Гары, гары жарка, // Прыедзе кухарка. // Кухарка – на карове, // Кухар – на кабыле, // Дзеці – на цялятах, // Слугі – на шчанятах” (ФА; Гута Камянецкага р-на).

Негатыўна трактаваны вобраз сабакі выкарыстоўваецца і ў іншых вусна-паэтычных творах, якія выступаюць адмысловай формай любоўнай гульні, пераходзяць у дзіцячы фальклор, напрыклад: “Ой, нэ ході у горох, // Нэ любы на чотырох, // Любы мэнэ адную, // Бо я тэбэ шаную, // Як собаку рабую, // Я ж собаку рабую // Помыямі годую” (ФА; Медна Брэскага р-на), “Темная ночка, комарики кусаются, царь с царицей на лавочке ругаются: “Черт с тобой, живи с другой, я не собака бегать за тобой” (ФА; Павіцце Кобрынскага р-на). Значэнні

<sup>102</sup> *Радзіны. Абрад. Песні*, уклад. Г.А. Пятроўскай, апіс. абрадаў Т.І. Кухаронак, Мінск 1998, с. 312.

<sup>103</sup> *Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*, кн. 2, с. 387.



нізкага грамадскага статусу, знявагі прачытваюцца ў “тэксце сабакі”, рэалізаваным у прысушках з формулай “Каб я сядзела за сталом як сакалом, а ён лёг пад сталом як сабака”<sup>104</sup>. З сабакам, старым ці бяххвостым (згадаем антрапаганічную легенду пра стварэнне жанчыны з хваста), параўноўваюць халастога мужчыну: “А ў млыні на калыні, // Кокіль ны вродывся. // Козак стары, як сабака, // Шчэ ны ожынывся” (ФА; Хмелева Жабінкаўскага р-на). Камічны партрэт халастога хлопца ствараецца праз распрацоўку матыва “часткі касцюма са шкур жывёл ажываюць”, у тым ліку сабака, са шкуры якой была зроблена шапка, брэша: “Ой, хто ж, хто у нас нежонат ходыць? // Святы вэчор! // Ой, ходыць, ходыць млоды Васылько. // Да на йім шапка да собачая. // Да на йім шуба да тэлячая. // Да на йім пояс да солоняны. // Да на йім боты свіной роботы. // Головой махнэ – сабака брэхнэ, // Як повэрнэцца – пояс порвэцца, // А як нагнэцца – шуба порвэцца. // Як ногой тупнэ – то свыня рухнэ”<sup>105</sup>.

Падчас калядных абыходаў двароў у жартоўным рэчышчы інсцэніравалася лекаванне свойскіх жывёл, у тым ліку “здохлых собачынят”: «Прыходыць врач: “Я есьць врач, лечу котэй, котэнят, здохлых собачынят, вашу козочку тожэ полічу. Як дам одного лікарства, то вона губамы “Труу”. Як дам другога лікарства, то встанэ”. Дае бутылочку. Коза встала. Він ходыць: “Го-го-го, ныбого, покланыся всім і втыкай відсім”. Забрав і пойшов» (ФА; Вельямовічы Брэсцкага р-на).

Пейаратыўнае гучанне вобраз сучкі набывае ў ганьбаванні каляднікамі скупых гаспадароў: “Як дастэ мні кубасу, я додому занысу, // Як дастэ мні кышку, я зйім у затышку” А як вжэ ны дась, то так спывалы... Ны хочу гаворэты... “А в сій хаты няма чого даты, // Сучка выртэцца, сц.ты садэцца [смяецца]. Бо скупэйі” (ФА; Пагубяцічы Брэсцкага р-на), “А як са звездой пайдэм, хто ны дасць, ны пустыт, то будэм спиваты: «Сучка вертэцца, ср.ты садовэцца»” (ФА; Амелянец Камянецкага р-на).

У беларускіх парэміях з вобразам сабакі вербалізуюцца розныя канцэпты, уяўленні пра жыццёвыя заканамернасці, выяўляюцца пэўныя рэакцыі чалавека на навакольны свет, метафарызуюцца ўнутраны стан, настрой чалавека, яго маральна-этычныя ўстаноўкі, тэмперамент, розныя здольнасці і інш.: “Не дразні сабакі – не укусьць” (ФА; Бакуны Пружанскага р-на), “Собакі ны брыхалы – і гро-

<sup>104</sup> Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.)..., с. 559.

<sup>105</sup> Традиційная культура беларусаў. У 6 т., т. 4: Брэсцкае Полессе, кн. 1, с. 69.

шы ўкралы” (ФА; Хомск Драгічынскага р-на), “Собацы – собачча смэртъ” (ФА; Чэрск Брэсцкага р-на), “Любыть, як совбака палку” (ФА; Чэрск Брэсцкага р-на), “На смелага сабака лаець, а труслівага рвець” (ФА; Хабы Брэсцкага р-на), “У Рухчы на смелаго сабака брэшэ, а боязлываго кусае” (ФА; Рухча Столінскага р-на), “І сабака на таго не брэша, чый хлеб есць” (ФА; Соргавічы Баранавіцкага р-на), “І сабака помніць, хто яе корміць” (ФА; Кустын Брэсцкага р-на), “На сваім дворі і субака пан” (ФА; Яблачнае Маларыцкага р-на), “Добрэ паны гандлювалы, слуг на собак мінялы” (ФА; Церабяжоў Столінскага р-на), “Ны жды подяка от прыблуднаго сабака” (ФА; Грыліскі Іванаўскага р-на), “Нэ вір собацы здохлому” (ФА; Забараўцы Пінскага р-на), “Пан ідэ – сабака брэшэ, пан пуйдэ – сабака брэшэ (пра сварлівых)” (ФА; Забараўцы Пінскага р-на), “Напысаў пысака, шчо ны прочытае і сабака” (ФА; Хомск Драгічынскага р-на).

Вобраз сабакі па-рознаму абыгрываецца ў загадках, у тым ліку сучасных: “Білая сабачка – на хвасту балячка. – Запалак” (ФА; Лышча Пінскага р-на), “Не лаец, не кусаец, а в дом не пускаец? – Немая, парализованная сабака” (ФА; Кавердзякі Брэсцкага р-на).

Акрамя ўзгаданых вышэй асацыяцый сабакі і ката з памежнасцю, медыятыўнасцю, хтанізмам і дэманізмам, гэтыя прыручаныя жывёлы (якіх, у адрозненне ад іншых свойскіх жывёл, спецыяльна не разводзілі), могуць карэляваць з членамі апазіцыі “мужчынскае – жаночае”. Напрыклад, лічылі, што калі сабака надта сябруе з кошкаю і нават “сочыць” у яе блох, то гаспадар і гаспадыня стануць ненавідзець адзін аднаго<sup>106</sup>, гл. таксама “чорную замову”: “А хай як кішка з сабакой жывут”<sup>107</sup>.

У заключэнне адзначым, што сабака ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры надзелены амбівалентнай семантыкай: з аднаго боку, увасабляе вернасць, сяброўства, пільнасць, кансерватыўнасць, усёведанне і станоўча ацэньваецца, а з другога боку сімвалізуе нечысціню, небяспеку, здраду, зло і інш. У міфалагічнай мадэлі свету сабака размяшчаецца на мяжы паміж светам жывых людзей і іншасветам і надзелены рысамі медыятыўнасці, хтанізму, дэманізму. Сувязь сабакі з дэманічнымі істотамі дваістая. З аднаго боку, нячыстая сіла (у тым ліку ўзгаданыя вышэй смерць і хадзячыя нябожчыкі) можа зрабіцца сабакам ці ўсяліцца ў яго. З іншага боку, сабака, пазначаны пячаткай

<sup>106</sup> *Зямля стаіць пасярод свету...*, с. 491.

<sup>107</sup> *Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэсцкае Палессе*, кн. 2, с. 646.

хтанізму і дэманізму, можа нейтралізаваць адмоўныя праявы засветаў, ачысціць ад іх свет людзей. Сабака карэлюе не толькі з ніжняй сферай светабудовы, скарбамі, дэманамі, але і з прадстаўнікамі касмічнага верху, выступае сувязным паміж чалавекам і Богам. Ён таксама звязаны з пераломнымі перыядамі (Каляды, Вялікдзень, Дзяды, ноч, пярэдадзень) і локусамі, надзеленымі памежным статусам (комін, парог, плот, двор), у колеравым кодзе – з чорным, рыжым, белым, у лічбавым – з лічбамі тры, дзевяць, дванаццаць, трыццаць, сорок. У шматлікіх кантэкстах ён суадносіцца з воўкам і катом.

## L I T E R A T U R A

- Gamkrelidze T.V., *Indoeuropejskij âzyk i indoeuropejcy. Rekonstrukciâ i istoriko-tipologičeskiej analiz praâzyka i protokul'tury*. V 2 č., Tbilisi 1984, č. 2 [Гамкрелідзе Т.В., *Индоевропейский язык и индоевропейцы. Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры*. В 2 ч., Тбилиси 1984, ч. 2].
- Zamovy*, uklad. G.A. Bartaševič, Minsk 2000 [*Замовы*, уклад. Г.А. Барташэвіч, Мінск 2000].
- Zamovy*, uklad. U.A. Vasileviča, L.M. Salavej, Minsk 2009 [*Замовы*, уклад. У.А. Васілевіча, Л.М. Салавей, Мінск 2009].
- Zimovŭâ pesni: Kalâdki i ščadroŭki*, uklad. A.Ī. Gurskaga, Z.Â. Mažejki, Minsk 1975 [*Зімовыя песні: Калядкі і шчадроўкі*, уклад. А.І. Гурскага, З.Я. Мажэйкі, Мінск 1975].
- Zâmlâ staic' pasârod svetu... Belaruskiâ narodnyâ prykmety i paver'ï*. U 3 kn., kn. 3, uklad. U. Vasileviča, Minsk 1999 [*Зямля стаіць пасярод свету... Беларускія народныя прыкметы і павер'і*. У 3 кн., кн. 1, уклад. У. Васілевіча, Мінск 1996].
- Zâtnaâ daroga ŭ vyraj. Belaruskiâ narodnyâ prykmety i paver'ï*. U 3 kn., kn. 3, uklad. U. Vasileviča, Minsk 1999 [*Зямная дарога ў вырай. Беларускія народныя прыкметы і павер'і*. У 3 кн., кн. 3, уклад. У. Васілевіча, Мінск 1999].
- Narodnaâ medycyna: rytual'na-magičnaâ praktyka*, uklad. T.V. Valodzinaj, Minsk 2007 [*Народная медыцына: рытуальна-магічная практыка*, уклад. Т.В. Валодзінай, Мінск 2007].
- Polacki ètnagrafičny zbornik, vyp. 2, Narodnaâ proza belarusaj Padzvinnâ*. U 2 č., č. 2, sklad. U. A. Lobač, Navapolack 2011 [*Полацкі этнаграфічны зборнік, вып. 2, Народная проза беларусаў Падзвіння*. У 2 ч., ч. 2, склад. У. А. Лобач, Наваполацк 2011].

- Polesskie zagovory (v zapisâh 1970–1990 gg.)*, sost. T. A. Agarkinoj i dr., Moskva 2003 [*Полесские заговоры (в записях 1970–1990 гг.)*, сост. Т.А. Агапкиной и др., Москва 2003].
- Radziny. Abrad. Pesni*, uklad. G.A. Pâtroŭskaj, apis. abrađaŭ T.Ĭ. Kuharonak, Minsk 1998 [*Радзіны. Абрад. Песні*, уклад. Г.А. Пятроўскай, апіс. абрадаў Т. І. Кухаронак, Мінск 1998].
- Plumačal'ny sloŭnik belaruskaj litaraturnaj movy*, pad rэд. M.R. Sudnika, M.N. Kryŭko, Minsk 1999 [*Глумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы*, пад рэд. М.Р. Судніка, М.Н. Крыўко, Мінск 1999].
- Tradycyjnaâ kul'tura belarusaiŭ*. U 6 t., t. 4: Brэскае Palesse. U 2 kn., kn. 2, ukl. V. Ĭ. Bas'ko i inš., Minsk 2009 [*Традыцыйная культура беларусаў*. У 6 т., т. 4: *Брэскае Палессе*. У 2 кн., кн. 2, укл. В. І. Басько і інш., Мінск 2009].
- Tradycyjnaâ mastackaâ kul'tura belarusaiŭ*. U 6 t., t. 5: Cэнтрал'naâ Belarus'. U 2 kn., kn. 2, ukl. V.Ĭ. Bas'ko, A. M. Boganeva i inš., Minsk 2011 [*Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 5: *Цэнтральная Беларусь*. У 2 кн., кн. 2, укл. В.І. Басько, А. М. Боганева і інш., Мінск 2011].
- Tradycyjnaâ mastackaâ kul'tura belarusaiŭ*. U 6 t., t. 6: Gomel'skae Palesse i Padnâproŭe. U 2 kn., kn. 2, ukl. T. V. Valodzina, A. M. Boganeva i inš., Minsk 2013 [*Традыцыйная мастацкая культура беларусаў*. У 6 т., т. 6: *Гомельскае Палессе і Падняпроўе*. У 2 кн., кн. 2, укл. Т. В. Валодзіна, А. М. Боганева і інш., Мінск 2013].
- Trubačev O. N., *Proishozhdenie nazvanij domašnih životnyh v slavânskikh âzykah (ètimologičeskie issledovaniâ)*, Moskva 1960 [Трубачев О. Н., *Происхождение названий домашних животных в славянских языках (этимологические исследования)*, Москва 1960].
- Čaradzejnŭâ kazki*. U 2 č., sklad. K. P. Kabašnikaŭ, G. A. Bartaševič, Minsk 2003, č. 1 [*Чарадзейныя казкі*. У 2 ч., склад. К. П. Кабашнікаў, Г. А. Барташэвіч, Мінск 2003, ч. 1].
- Šved Ĭ., *Sabaka, [u:] Belaruskŭi fal'klor: èncyklapedyâ*. U 2 t., t. 2: L–Â, Minsk 2006 [Швед І., *Сабака, [у:] Беларускі фальклор: энцыклапедыя*. У 2 т., т. 2: Л–Я, Мінск 2006].

## Р Э З Ю М Э

МІФАСЕМАНТЫКА І ФУНКЦЫЯНАЛЬНАСЦЬ ВОБРАЗА САБАКІ  
Ў БЕЛАРУСКІМ ФАЛЬКЛОРЫ

Гісторыка-генетычнае і функцыянальна-семантычнае даследаванне міфасемантыкі і функцыянальнасці вобраза сабакі ў беларускім фальклоры паказала, што “тэкст сабакі” не прачытваецца адназначна. У сістэме заалагічнай вобразнасці сабака, з аднаго боку, вылучаецца ўвасабленнем вернасці,

сяброўства, пільнасці, усёведання, аховы, мужчынскага пачатку і станюўча ацэньваецца, а з другога боку сімвалізуе нечысціню, небяспеку, здраду, зло і да т.п. У міфалагічнай мадэлі свету сабака размяшчаецца на мяжы паміж светам жывых людзей і іншасветам і надзелены рысамі медыятыўнасці, хтанізму, дэманізму і здатнасцю нейтралізаваць адмоўныя праявы засветаў, ачысціць ад іх свет людзей.

**Ключавыя словы:** вобраз, міфасемантыка, функцыянальнасць, беларускі фальклор, сабака.

## STRESZCZENIE

### MITYCZNA SEMANTYKA I FUNKCJONALNOŚĆ OBRAZU PSA W FOLKLORZE BIAŁORUSKIM

Badania historyczno-genetyczne i funkcjonalno-semantyczne dotyczące mitycznej semantyki i funkcjonalności obrazu psa w białoruskim folklorze pokazują, że trudno jednoznacznie odczytać treści przekazywane przez psa. W systemie obrazów zoologicznych pies uosabia lojalność, przyjaźń, czujność, wszechwiedzę, ochronę, męskość i jest oceniany pozytywnie. Ale pies symbolizuje także nieczystość, niebezpieczeństwo, zdradę, zło, itp. W mitologicznym obrazie świata pies zajmuje miejsce między żywymi ludźmi a innymi. Charakteryzują go takie cechy, jak mediacyjność, chthonizm, demonizm, umiejętność neutralizowania i niszczenia negatywnych przejawów życia.

**Słowa kluczowe:** obraz, mityczna semantyka, funkcjonalność, folklor białoruski, pies.

## SUMMARY

### MYTHOSEMANTICS AND FUNCTIONALITY OF THE DOG'S IMAGE IN BELARUSIAN FOLKLORE

Historico-genetic and functional-semantic research devoted to mythosemantics and functionality of the dog's image in Belarusian folklore has showed that "the dog's text" cannot be clearly identified. In the system of zoological imagery the dog personifies loyalty, friendship, vigilance, omniscience, protection, masculinity and is positively evaluated. But the dog also symbolizes uncleanness, danger, betrayal, evil, etc. The dog in the mythological model of the world is located at the boundary between the living world and the world of the others. The dog is attributed to such features as mediation, chthonism, demonism, the ability to neutralize negative manifestations of other worlds as well as to clear the world of men.

**Key words:** image, mythosemantics, functionality, Belarusian folklore, dog.



*Jurij Łabyncew*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.20

*Rosyjska Akademia Nauk*

*Moskwa*

<https://orcid.org/0000-0002-7900-6143>

## **Пінскі «Обиход нотного церковного пения» 1929 года: гісторыя стварэння і рэцэпцыі**

У 1929 г. Палескі епархіяльны місіянерскі камітэт выдаў у г. Пінску аб'ёмны зборнік у трох частках, які ўвасобіў у сабе ўсё багацце старажытнай мясцовай царкоўнай пеўчай традыцыі<sup>1</sup>. Выданне было ажыццёўлена па благаславенню архіепіскапа Палескага і Пінскага Аляксандра (Іназемцава) і, верагодна, па яго асабістай ініцыятыве. Стаўшы летам 1922 г. кіраўнікам Палескай-Навагрудскай епархіі, епіскап Аляксандр амаль адразу ж ацаніў своеасаблівасць мясцовай царкоўнай пеўчай культуры, якая да таго часу стала паступова страчваць свае пазіцыі. У немалой ступені гэтаму садзейнічалі шматгадовыя падзеі найцяжэйшага царкоўнага бязладдзя, забыццё кіруючых пачаткаў у практыцы парафіяльнага жыцця, нарэшце, узмацніўшаяся іншаверчая і сектанцкая дзейнасць на Палессі<sup>2</sup>. *Широкая, враждебная православной церкви, пропаганда безбожия, сектантства и ино-*

---

<sup>1</sup> *Обиход нотного церковного пения*, Пінск: Издание Полесского Епархиального миссионерского комитета 1929, ч. 1–3.

<sup>2</sup> Гл. напр: Ю.А. Лабынцев, *Протестантские певческие рукописи в западно-белорусском народном обиходе первой половины XX вв.*, [в:] *Традиции и современное состояние культуры и искусств. Материалы X Международной научной конференции (12–13 сентября 2019 г., Минск, НАН РБ)*, Минск (в печати); Л.Л. Шавинская, *Западнобелорусская народная рукописная православная книжность в полемике с местными протестантскими движениями во II Речи Посполитой*, [в:] *Традиции и современное состояние культуры и искусств. Материалы X Международной научной конференции (12–13 сентября 2019 г., Минск, НАН РБ)*, Минск (в печати).

верия, часто опирающиеся на устройении стройного хорowego и об-  
щепародного пения, еще более побуждали православных приступитъ  
к выполнению... весьма важной задачи<sup>3</sup>, якой і з'яўлялася стварэнне  
Пінскага «цэрковнаго обихода» 1929 г. Гэты аб'ёмны богаслужбовы  
зборнік стаў цалкам унікальнай з'явай у гісторыі ўсходнеславянскай  
праваслаўнай кніжнасці XX стагоддзя.

Ідэя складання такога зборніка нарадзілася не адразу. Паступова  
*после великих потрясений, вызванных европейской войною и последо-  
вавшими за ней событиями, когда жизнь мало помалу стала налажи-  
ваться, православные люди, обитающие на Полесье, вошедшем в со-  
став новообразованной Полесской епархии, стали сознавать неот-  
ложную необходимость немедленного восстановления правильного  
течения православно-религиозной жизни*<sup>4</sup>. У гэтыя гады ў Палескім  
ваяводстве II Рэчы Паспалітай, як сведчаць розныя архіўныя і іншыя  
крыніцы, праваслаўнымі былі каля 80 ці нават больш працэнтаў яго  
жыхароў<sup>5</sup>. Гэта была, так бы мовіць, самая праваслаўная тэрыторыя  
міжваеннай Польшчы, самае праваслаўнае яе ваяводства, дзе, нягле-  
дзячы на ўсе старанні, колькасць праваслаўных практычна не змен-  
шылася і дзе *процесс национального самоопределения в ту пору еще  
не только не завершился, но кое-где даже и не начинался*<sup>6</sup>. Многія  
праваслаўныя людзі казалі пра сябе, што яны «тутэйшыя» – тутошнія,  
тутэйшыя, а мова іх «тутэйшая», «простая» ці «руская». *В официаль-  
ных документах той поры было узаконено определение “тутейшие”,  
которых по различным данным насчитывалось около 1 миллиона че-  
лоовек*<sup>7</sup>. З моманту стварэння ў пачатку 1920-х гг. Палескай епархіі  
межы яе неаднаразова змяняліся, у рэшце рэшт у асноўным супаўшы  
з межамі вялізнага Палескага ваяводства, з дадаткова ўключанымі  
ў склад епархіі праваслаўнымі прыходамі Сарненскага павету Ва-  
лынскага ваяводства. Адміністрацыйным цэнтрам Палескага ваявод-  
ства быў Брэст, кафедра Палескага праваслаўнага архірэя знаходзі-  
лася ў трыццацітысячным Пінску. Пасля найцяжэйшых пасляваенных  
гадоў, выкліканых наступствамі I Сусветнай вайны, а таксама стратай

<sup>3</sup> *Обиход нотного церковного пения*, с. V.

<sup>4</sup> Тамсама.

<sup>5</sup> Гл., напр.: Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці, ф. 2059, воп. 1, ад.зах. 2928.

<sup>6</sup> Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Шавинская, *Белорусско-украинско-русская православ-  
ная книжность межвоенной Польши*, Москва 1999, с. 11.

<sup>7</sup> Тамсама.



праваслаўнай царквой у П Рэчы Паспалітай свайго асаблівага становішча як рэлігійнай канфесіі, праваслаўныя Палесся, значна аддаленага ад усіх дзяржаўных цэнтраў, адчувалі катастрафічны недахоп богаслужбовай літаратуры. Да таго ж тут здаўна набажэнства мела некаторыя свае мясцовыя асаблівасці, у тым ліку сваю царкоўную пеўчую традыцыю, якая складалася стагоддзямі і была вельмі шанаваная праваслаўным насельніцтвам.

Даволі хутка разабраўшыся ў сутнасці спраў у новастворанай епархіі, епіскап Аляксандр пачынае вялікую арганізатарскую працу па ўключэнні духавенства і свецкіх ва ўладкаванне праваслаўнага царкоўнага жыцця як у епархіі ў цэлым, так і ў асобных парафіях. Менавіта тады ў Пінску пачынаюць праводзіцца сумесныя епархіяльныя сходы духавенства і парафіян, на якіх, у прыватнасці, ставіліся і пытанні, звязаныя з царкоўным спевам. У прадмове да «Обиходу» 1929 г. адзначаецца, што *на всех этих собраниях было неоднократно обращено внимание на упадок церковного пения после великой войны и на насущную потребность для пользы церковно-приходского дела возможно скорейшего восстановления этой важной части богослужения*<sup>8</sup>.

Па ініцыятыве Архіпастыра *для поднятия церковного пения стали ежегодно организовываться в разных местах епархии псаломщицкие... курсы*. Аднак хутка выявілася, што *большим тормозом в деле улучшения в приходах церковного пения является недостаток руководств к пению в виде нотных книг или так называемых «обиходов церковного пения»*. Былі зроблены сапраўдныя археаграфічныя пошукі па ўсёй епархіі, якія пацвердзілі сумную акалічнасць адсутнасці неабходных кніг. Тады і нарадзілася думка пра выданне ўласнага нотнага зборніка царкоўных спеваў, які дазволіў бы ўпарадкаваць і рэгламентаваць практыку парафіяльнага жыцця, склад якога адпавядаў бы мясцовым умовам і мог задаволіць надзённыя запыты і духавенства і свецкіх. *Асабліва ў частцы столь необходимого в настоящее время общенародного пения, а также для исполнения несколькими певцами или даже одним псаломщиком песнопений во время будних богослужений и при совершении частных треб*<sup>9</sup>.

Быў і яшчэ шэраг абставінаў, якія вызначылі неабходнасць стварэння гэтага новага царкоўнага пеўчага зборніка, які не меў аналагаў

<sup>8</sup> *Обиход нотного церковного пения*, с. V.

<sup>9</sup> Тамсама, с. V–VI.

у гісторыі ўсходнеславянскага праваслаўя. Ён, напрыклад, павінен быў садзейнічаць утварэнню процівагі сектанцкім агульнанародным і харавым спевам, што развіваліся ў тых часы. Такім чынам, *широкая, враждебная православной церкви, пропаганда безбожия, сектантства и иноверия, часто опирающиеся на устроении стройного хорового и общенародного пения, еще более побуждала православных приступить к выполнению этой весьма важной задачи*<sup>10</sup>, задачы па падрыхтоўцы зборніка, саборна разгледжанага і зацверджанага духавенствам і парафіянамі Палескай епархіі – адной з найбуйнейшых праваслаўных епархій у міжваеннай Польшчы.

У епархіі пачалася карпатлівая праца па стварэнні новага, асаблівага тыпу і складу, царкоўнага пеўчага зборніка, аналагаў якому ў гісторыі Праваслаўнай Царквы яшчэ не было. Саборна было пастаноўлена, што ствараемы зборнік павінен адпавядаць наступным задачам: 1) Гэта павінен быць дапаможнік, выдадзены ў выглядзе партытуры, неабходны перш за ўсё для сельскіх рэгентаў. 2) Быць даступным для малавопытных і пачынаючых царкоўных хораў, якія маюць патрэбу ў паступовым удасканаленні, пераходзячы ад найпростых спеваў да больш складаных. 3) Ён мог бы быць выкарыстаны *при общенародном пении, как в церкви, так и вне ее, на богослужебных собеседованиях, а равно и в школах и таким образом содействовать образованию противовеса развивающемуся сектантскому общенародному и хоровому пению*. 4) Садзейнічаць захаванню напеваў, *которым большинство нашего духовенства обучалось в духовно-учебных заведениях нашего края и дома, и которые привычны, близки, сродны и дороги не только духовенству, но и прихожанам*. 5) Спрыяць захаванню і распаўсюджванню партесных спеваў, якія асабліва упадабаныя вернікамі і даступныя для сельскіх хораў, а таксама народных песень з багагласнікаў на мясцовых мовах<sup>11</sup>.

Складзены зборнік, які атрымаў назву «Обихода нотного церковного пения», уяўляе сабой тры не роўныя па аб'ёме часткі. Услед за прадмовай на сарака старонках змешчана своеасаблівае пеўчае азбука, асагалоўленая «Элементарные заметки по теории пения», складзеная, як нам здаецца, адным з лепшых мясцовых знаўцаў царкоўнапеўчага мастацтва Д. Кулішом, рэгентам Пінскага кафедральнага сабора, які чытаў лекцыі па царкоўнай музыцы на розных курсах і сходах.

<sup>10</sup> Тамсама.

<sup>11</sup> Тамсама, с. VI.

Д. Куліш выказваў надзею, што гэты яго кароткі, сціслы і далёка недасканалы труд усё ж можа *помочь псаломщикам-регентам в их церковнопевческой практике, особенно в настоящее время при отсутствии какой бы то ни было церковнопевческой литературы*<sup>12</sup>.

Першая частка складзенага «Обиходу» ўключае каля 300 розных спеваў Усяночнага чавання, уключаючы партэсныя дадаткі да яго; спевы Боскай літургіі з партэснымі ж дадаткамі; розныя выбраныя царкоўныя спевы; спевы пры архірэйскім служэнні; розныя спевы малебнаў; спевы пры шлюбe, на паніхідах і пры адпяванні; прыпевы на акафістах. Значная колькасць гэтых твораў была *местного напева* ці была ўзята *из старых нот*.

Другую частку «Обихода» склалі ў асноўным спевы на Каляды Багародзіцы, Каляды Хрыстовы, Вадохрышча, Стрэчанне, Дабравешчанне, Праабражэнне, Успенне, Уздвіжанне, Увядзенне і іншыя нерухомыя дзванадцятые святы; спевы на Вялікдзень, Ушэсце і іншыя рухомыя святы агульным лікам каля 200. Многія з гэтых песнапенняў таксама былі выбраныя *из старых нот* ці ж прадстаўлялі сабой *старинные напевы* і *местные напевы*.

Акрамя двух першых частак, якія змяшчаюць літургічныя спевы, зборнік меў зусім асаблівую трэцюю паралітургічную частку, азагалоўленую «Избранные песни из Богогласников»<sup>13</sup>. Яна стала адным з самых распаўсюджаных не толькі ў Палеска-Валынскім, але і ва ўсім праваслаўным свеце багагласнікам XX стагоддзя дзякуючы масавай яго перапісцы. У свой час мы правялі вялікую шматгадовую экспедыцыйную працу па выяўленні разнастайных спісаў гэтага Пінскага Багагласніка 1929 г. і нават апублікавалі фрагмент прыватнаўладальніцкага рукапісу, які змяшчае падборку спеваў з яго<sup>14</sup>. Ён прадстаўляе нязначную колькасць з таго, што і па сёнешні дзень шырока распаўсюджана на велізарных прасторах некалькіх краін сярод праваслаўных Беларусі, Украіны, Польшчы і Расіі.

У пінскі Багагласнік 1929 г. ўвайшло больш за 60 спеваў на некалькіх мовах, у асноўным на рускай, украінскай, і свайго роду царкоўнаславянскай. Ёсць у ім і спевы, у якіх прыкметныя беларускія моўныя элементы. Характэрна, што ў канцы Багагласніка

<sup>12</sup> Тамсама, с. XL.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 361–392.

<sup>14</sup> Ю. Лабунцев, Л. Шавинская, *Западнобелорусское письменное наследие XVI–XX вв.*, Мінск 2004, с. 256–295.

быў змешчаны Польшкі нацыянальны гімн «*Boże, coś Polskę*», які практычна ніколі не перапісваўся тымі, хто распаўсюджваў трэцюю частку зборніка цалкам або ў выбраным выглядзе рукапісным спосабам. У пінскім Багагласніку 1929 г. змешчана вялікая колькасць украінскіх кантаў і іншых паралітургічных спеваў, што тлумачыцца многімі прычынамі, у тым ліку існаваннем найбагацейшай народна-царкоўнай песеннай традыцыі на Валыні, што часткова ўваходзіла тады ў склад Палескай праваслаўнай епархіі, традыцыі, якая атрымала незвычайна шырокае распаўсюджанне і па-за межамі сучаснай Украіны.

Пінскі Багагласнік 1929 г. стаў галоўным дапаможнікам ў справе захавання, папулярызацыі і распаўсюджвання родных народных паралітургічных твораў для сельскіх хораў і ў цэлым мясцовага праваслаўнага насельніцтва. Адкрываўся Багагласнік 1929 г. спевам у гонар чудатворнага абраза Маці Божай Барградскай («*О, все петая Мати! О Мати, Мати благодати*»), за якім ішла песня чудатворнай іконе Багародзіцы Пачаеўскай («*Пасли пастыри овцы на горе, увидели Матерь Божу на скале*»). Усяго ў першым раздзеле Багагласніка, азагалоўленым «*Ко Пресвятой Деве Марии*», змешчана 11 спеваў, лічачы і іх варыянты. У гэтым раздзеле ёсць, праўда, без згадкі імя аўтара, папулярны духоўны сьпеў святара Хрысанфа Саковіча, ураджэнца Валыні, аднаго з самых таленавітых праваслаўных пісьменнікаў XIX стагоддзя, «*Заступнице усердная, Марие милосердная*»<sup>15</sup>. Тут жа, пад нумарам 7, апублікаваны вядомы малітоўны тэкст, які прыпісваецца М.В. Гоголю «*К Тебе, о, Матерь Пресвятая, дерзаю вознести свой глас*»<sup>16</sup>. Завяршаецца першы раздзел украінскім кантам «*Радуйся, Маріе*» («*Радуйся, Маріе, дівам Царице, жилище Божіе, Мати Дівиче!*»). У другім раздзеле «*На Рождество Пресв. Богородицы*» усяго два спевы, у трэцім, «*На Воздвижение Честнаго Креста Господня*», – адзін, у чацвёртым, «*На Покров Пресвятыя Богородицы*» – два, у пятым, «*На*

<sup>15</sup> Гл., напр.: Л.Л. Щавинская, *Два настенных листа типографии Е.И. Фесенко с произведениями Хрисанфа Саковича*, [у:] *Глобалізацыя/европеізацыя і развітак нацыянальных слов'янскіх культур / Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі до Дня слов'янскай пісьменнасці та культуры (Київ, 24 травня 2016 р.)*, Київ 2016, с. 412–415; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская, *Народныя паралітургічныя выданні Гродзенскай праваслаўнай епархіі пачатку XX ст.*, “*Białorutenistyka Białostocka*” 2016, т. 8, с. 396–397 і інш.

<sup>16</sup> Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская, “*Гоголевская молитва*” в народных литературах восточных славян, [в:] *Н.В. Гоголь и славянские литературы*, Москва 2012, с. 206–212; Ю.А. Лабынцев, Л.Л. Щавинская, “*Гоголевская молитва*” в массовой рукописной религиозной книжности восточных славян, [у:] *Гоголезнавчі студії*, т. 19, Нежін 2012, с. 176–184.

Введение во храм Пресв. Богородицы», – адзін. Усе яны да гэтага часу вельмі шырока распаўсюджаныя ва ўсходнеславянскім праваслаўным свеце, у тым ліку і на Палессі, у яго вёсках, вялікіх і малых гарадах. Шосты раздзел «На Рождество Христово» самы аб’ёмны, у ім 20 розных спеваў, сярод іх некалькі калядак, даслоўна вядомых многім і цяпер («*Небо і земля нині торжествуютъ*», «*Новая радость стала*» і ін.). Некаторыя з спеваў раздзелу прадстаўлены паралельна на дзвюх мовах: украінскай і рускай, напрыклад, «*Христос Спаситель в ноці родився*» – «*Христос Спаситель в полночь родился*». Усе наступныя раздзелы, ад 7 да 22 – «На Богоявление Господне», «На Сретение Господне», «Песни покаянные», «Воздыхание ко Господу Иисусу Христу», «На Воскресение Христово», «На Вознесение Господне», «На Святую Троицу», «На Успение Пресвятой Богородицы», «Святому Великому-ченику Георгию Победоносцу», «Святому Николаю Чудотворцу», «На Рождество Святого Иоанна Крестителя», «Святым апостолам Петру и Павлу», «Святому Пророку Илии», «Святой Великому-ченице Варваре», «Святым Кириллу и Мефодию», «Вечерняя песнь ко Господу» – уключаюць у асноўным па аднаму паралітургічнаму спеву, чатыры з іх па два і адзін – тры. У апошнім, 23 раздзеле, змешчаны «*hymn narodowy*» «*Boże, coś Polskę*». Можна сказаць, што ўсе паралітургічныя спевы пінскага Багагласніка 1929 г. належаць да найбольш вядомых і любімых па гэты дзень, выключэнне ў пэўнай ступені, мабыць, адно: кароткі гімн «Святым Кириллу и Мефодию» («*Слава вам, братья, славян просветители, церкви славянской святые отцы!*»).

Падрыхтаваўшы гэтакі важны для праваслаўных Палескай епархіі багаслужбовы зборнік, Архіпастыр і члены кансысторыі сутыкнуліся з неабходнасцю яго максімальна таннага і хуткага тыражавання, пошукам адпаведных вытворча-тэхнічных магчымасцяў, здольных забяспечыць вельмі складаны музычны друк. Самым мэтазгодным аказалася літаграфаванне, тым больш, што адна з літаграфічных фірмаў, Юзэфа Канажэўскага з Варшавы<sup>17</sup>, была ў Пінску добра вядома. Яна ўжо шмат гадоў друкавала нотныя музычныя творы і сярод іх партытуру такой любімай на Палессі песні «*Polesia czar*», якую, у прыватнасці, выдала і па замове пінскіх краязнаўцаў<sup>18</sup>. Менавіта гэтая

<sup>17</sup> *Polesia czar*, Pińsk [1920-e]: Выдала Litografia i sztycharnia nut J. Konarzewskiego w Warszawie.

<sup>18</sup> Фірма Ю. Канажэўскага, якая налічвала да 20 супрацоўнікаў, была заснавана ў 1887 г. і размяшчалася ў цэнтры Варшавы на вуліцы Nowy Świat. На жаль, гісторыя гэтай фірмы не вывучана, хоць яе роль у развіцці польскай музычнай і друкарскай культуры несумненная.

варшаўская фірма і надрукавала літаграфічным спосабам досыць невялікі тыраж Пінскага «цэрковнага обихода» 1929 г., на апошняй, 392, старонцы якога літаграфамі было азначана «Lit. J. Konarzewski w Warszawie», а на тытульным аркушы пазначана «Издание Полесского епархиального миссионерского комитета г. Пинск, 1929 г.».

Поўных асобнікаў Пінскага «цэрковнага обихода» 1929 г. захавалася ўсяго некалькі, у 1990-я гг. іх выкарыстоўвалі для рэпрэнтнага ўзнаўлення гэтай кнігі<sup>19</sup>. У 1999 г. «Обиход» быў выдадзены ў Польшчы, у сталіцы Падляшскага ваяводства – Беластоку. Некалькі раней «Обиход» стаў папулярны ў заходнееўрапейскіх аматараў царкоўнага спеву<sup>20</sup>, якія вырабілі шэраг яго копій з асобнікаў, што захоўваюцца ў Польшчы, у прыватнасці ў збору Яблочынскага Свята-Ануфрыеўскага праваслаўнага манастыра. Не так даўно Нацыянальная бібліятэка Беларусі набыла поўны асобнік гэтага рэдкага выдання ў добрым стане. Спісаў першай і другой яго часткі нам вядома зусім няшмат, амаль усе яны знаходзяцца ў прыватных руках<sup>21</sup>. А вось трэцяя ягоная частка – Багагласнік 1929 г., адразу ж стаў асновай для масавай шматгадовай яго перапіскі літаральна ў глабальным маштабе па сістэме спіс са спісу, што працягваецца і па гэты дзень. Пры гэтым усё больш актыўна выкарыстоўваюцца і электронныя сродкі ўзнаўлення і распаўсюджвання, уключаючы Інтэрнэт. Аналізуючы склад і тэксты «Обихода» ў цэлым, працягваеш здзіўляцца выключнасці гэтага вялізнага царкоўна-пеўчага зборніка – унікальнага збору палескіх паралітургічных і літургічных твораў на некалькіх мовах і мясцовых дыялектах, які без перабольшання стаў адной з самых выбітных з’яў у жыцці Праваслаўнай Царквы ў Польшчы міжваеннага перыяду, што як нельга красамоўна характарызуе і прадстаўляе палескую духоўную культуру таго часу ў яе глыбінным варыянце.

<sup>19</sup> Ю. Лабынцев, Л. Шавинская, *Западнобелорусское письменное наследие*, с. 255.

<sup>20</sup> Гл., напр.: Е.Н. Садикова, *К вопросу о церковно-певческих традициях русского зарубежья (Опыт знакомства с клиросом храма св. Прокопия Устюжского в г. Гамбурге)*, [в:] *Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*, Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет 2007, № 17, т. 2, с. 268.

<sup>21</sup> Асобныя спісы першай і другой частак «царкоўнага обиходу» 1929 г. захоўваюцца і ў царкоўных зборах. Гл., напр.: С.Ю. Акишин, П.И. Мангилев, *Музыкальные рукописи в собрании редких книг библиотеки Екатеринбургской духовной семинарии*, «Вестник Екатеринбургской духовной семинарии» 2012, вып. 1, с. 200–201.

## L I T E R A T U R A

- Akišin S.Ū., Mangilev P.I., *Muzykal'nye rukopisi v sobranii redkih knig biblioteki Ekaterinburgskoj duhovnoj seminarii*, "Vestnik Ekaterinburgskoj duhovnoj seminarii", 2012, vop. 1, s. 185–206 [Акишин С.Ю., Мангилев П.И., *Музыкальные рукописи в собрании редких книг библиотеки Екатеринбургской духовной семинарии*, [в:] "Вестник Екатеринбургской духовной семинарии" 2012, вып. 1].
- Dzâržaŭny arhiŭ Brëskaj voblastci, f. 2059, vop. 1, ad.h. 2928 [Дзяржаўны архіў Брэсцкай вобласці, ф. 2059, воп. 1, ад.х. 2928].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Narodnyja paraliturhičnyja vydannia Hrodzienskaj pravaslaŭnaj jerarchii pačatku XX st.*, "Białorutenistyka Białostocka" 2016, t. 8. [Лабынцаў Ю.А., Шчавінская Л.Л., *Народныя паралітургічныя выданні Гродзенскай праваслаўнай епархіі пачатку XX ст.*, "Białorutenistyka Białostocka" 2016, т. 8].
- Labyntsev Ju.A., *Protestantskie pevčeskie rukopisi v zapadnobeloruskom narodnom obihode pervoj poloviny XX vv.*, [v:] *Tradicii i sovremennoe sostoânie kul'tury i iskusstv. Materialy X Meždunarodnoj naučnoj konferencii (12–13 sentâbrâ 2019 g., Minsk, NAN RB)*, Minsk (u druku) [Лабынцев Ю.А., *Протестантские певческие рукописи в западнобелорусском народном обиходе первой половины XX вв.*, [в:] *Традиции и современное состояние культуры и искусств. Материалы X Международной научной конференции (12–13 сентября 2019 г., Минск, НАН РБ)*, Минск (у друку)].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., *Zapadnobeloruskoe pis'mennoe nasledie XVI–XX vv.*, Minsk 2004 [Лабынцев Ю., Щавинская Л., *Западнобелорусское письменное наследие XVI–XX вв.*, Минск 2004].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., "Gogolevskaâ molitva" v massovoj rukopisnoj religioznoj knižnosti vostočnyh slavân, [u:] "Gogoleznavči studii" 2012, t. 19, Nežin 2012 [Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л., "Гоголевская молитва" в массовой рукописной религиозной книжности восточных славян, [у:] "Гоголезнавчі студії" 2012, т. 19, Нежін 2012].
- Labyntsev Ju.A., Shchavinskaja L.L., "Gogolevskaâ molitva" v narodnyh literaturah vostočnyh slavân, [v:] *N.V. Gogol' i slavânskie literatury*, Moskva 2012 [Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л., "Гоголевская молитва" в народных литературах восточных славян, [в:] *Н.В. Гоголь и славянские литературы*, Москва 2012].
- Labyncsev Ju.A., Szczawinskaja L.L., *Belorusško-ukrainsko-ruskaâ pravoslavnaâ knižnost' mežvoennoj Pol'shi*, Moskva 1999, s. 11. [Лабынцев Ю.А., Щавинская Л.Л., *Белорусско-украинско-русская православная книжность межвоенной Польши*, Москва 1999].
- Obihod notnogo cerkovnogo peniâ, Pinsk: Izdanie Polesskogo Eparhial'nogo missionerskogo komiteta 1929, č. 1–3 [Обиход нотного церковного пения, Пинск: Издание Полесского Епархиального миссионерского комитета 1929, ч. 1–3].

*Polesia czar*, Pińsk [1920-e]: Vypustila Litografia i sztycharnia nut J. Konarzewskiego w Warszawie [*Polesia czar*, Pińsk [1920-e]: Выпустила Литография и штычарня нут J. Конарzewskiego w Warszawie].

Sadikova E.N., *K voprosu o cerkovno-pevčeskikh tradiciâh russkogo zarubež'â* (*Opyt znakomstva s klirosom hrâma sv. Prokopiâ Ustûžskogo v g. Gamburge*), [v:] *Ežegodnââ bogoslovskââ konferenciâ Pravoslavnogo Svâto-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta*, Moskva: Pravoslavnyj Svâto-Tihonovskij gumanitarnyj universitet 2007, № 17, t. 2 [Садикова Е.Н., *К вопросу о церковно-певческих традициях русского зарубежья* (*Опыт знакомства с клиросом храма св. Прокопия Устюжского в г. Гамбурге*), [в:] *Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета*, Москва: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет 2007, № 17, т. 2].

Shchavinskaja L.L., *Dva nastennyh lista tipografii E.I. Fesenko s proizvedeniâmi Hrisanfa Sakoviča*, [u:] *Globalizaciâ/ëvropëizaciâ i rozvitok nacional'nih slov'âns'kih kul'tur / Materiali Mižnarodnoi naukovoï konferencii do Dnâ slov'âns'koï pisemnosti ta kul'turi* (Київ, 24 travnâ 2016 r.), Київ 2016 [Щавинская Л.Л., *Два настенных листа типографии Е.И. Фесенко с произведениями Хрисанфа Саковича*, [у:] *Глобализация / европеизация и развитие национальных слов'янских культур / Материалы Международной научной конференции до Дня слов'янской писемности та культуры* (Київ, 24 травня 2016 р.), Київ 2016].

Shchavinskaja L.L., *Zapadnobeloruskââ narodnââ rukopisnââ pravoslavnââ knižnost' v polemike s mestnymi protestantskimi dviženiami vo II Reči Pospolitoj*, [u:] *Tradicii i sovremennoe sostoânienie kul'tury i iskusstv. Materialy X Meždunarodnoj naučnoj konferencii (12–13 sentâbrâ 2019 g., Minsk, NAN RB)*, Minsk (u druku) [Щавинская Л.Л., *Западнобелорусская народная рукописная православная книжность в полемике с местными протестантскими движениями во II Речи Посполитой*, [в:] *Традиции и современное состояние культуры и искусств. Материалы X Международной научной конференции (12–13 сентября 2019 г., Минск, НАН РБ)*, Минск (у друку)].

## Р Э З Ю М Э

### ПІНСКІ «ОБИХОД НОТНОГО ЦЕРКОВНОГО ПЕНІЯ» 1920 ГОДА: ГІСТОРЫЯ СТВАРЭННЯ І РЭЦЭПЦЫ

У артыкуле прадстаўлена гісторыя стварэння і выдання аднаго з самых вядомых помнікаў палескай кніжнай культуры перыяду II Рэчы Паспалітай – «Обихода нотнаго церковнаго пения», падрыхтаванага ў Пінску праваслаўным Палескім епархіяльным місіянерскім камітэтам у самым канцы 1920-х гг. Гэты аб'ёмны богаслужбовы зборнік стаў цалкам унікальнай з'явай і ва ўсёй гісторыі



Ўсходнеславянскай праваславнай кніжнасці XX ст. Трэцяя частка «Обихода» ўтрымлівала богагласнік, народныя паралітургічныя песняпенні, якія адразу ж пасля публікацыі сталі ў масавым парадку перапісвацца і распаўсюджвацца сярод веруючых не толькі ў мясцовай епархіі, але і далека за яе межамі. Асобая роля у распаўсюджанні тэкстаў «Обихода» ў заходнееўрапейскім асяроддзі, у прыватнасці, у Германіі, належыць Яблочынскаму Свята-Ануфрыеўскаму праваслаўнаму манастыру, зберагаўшаму адзін з самых поўных і добра захаваных яго экзэмпляраў.

**Ключавыя словы:** Праваслаўная літургіка, праваслаўная паралітургіка, Богагласнік, Заходняе Палессе, Пінск.

#### STRESZCZENIE

PIŃSKI „OBIKHOD” (ZWYCZAJ ŚPIEWANIA PIEŚNI CERKIEWNYCH) Z 1929 R.:  
HISTORIA TWORZENIA I RECEPCJI

W artykule omówiono historię tworzenia i recepcji jednego z najważniejszych zabytków kultury Polesia w Drugiej Rzeczypospolitej zatytułowanego „Obikhod” a dotyczącego zwyczaju śpiewania pieśni cerkiewnych. Zbiór został przygotowany przez Diecezjalny Komitet Niesienia Pomocy Potrzebującym w Pińsku w 1929 r. Ta wielotomowa kolekcja liturgiczna stała się zjawiskiem unikalnym w całej historii literatury cerkiewnej w XX wieku. Trzecia część dzieła zawiera pieśni na chwałę Bogu (Bogoglasnik), pieśni ludowe, paraliturgiczne, które wkrótce po publikacji były przepisywane i rozprowadzane wśród wierzących w diecezji miejscowej i daleko poza jej granicami. Szczególna rola w popularyzowaniu tekstów pieśni w Europie Zachodniej a w szczególności w Niemczech przypadła Klasztorowi św. Onufrego w Jabłecznej, który sprawuje pieczę nad jednym z najbardziej kompletnych i dobrze zachowanych egzemplarzy dzieła.

**Słowa kluczowe:** liturgia prawosławna, paraliturgia prawosławna, Bogoglasnik, Zachodnie Polesie, Pińsk.

#### SUMMARY

PINSKY “OBIKHOD” (OF CHURCH MUSIC SINGING) OF 1929:  
THE HISTORY OF CREATION AND RECEPTION

The article presents the history of creation and publication of “Obikhod” (of church music singing). It was one of the most famous monuments of Polesie culture during the Second Polish Republic. The collection was prepared in Pinsk by the Orthodox Polesie Diocesan Missionary Committee at the end of 1920 s. This voluminous liturgical collection has become a unique phenomenon in the entire history of the Eastern Orthodox literature in the 20th century. The third part of “Obikhod” contained songs worshipping God (Bogoglasnik), folk paraliturgical hymns

that immediately after publication were copied and distributed among the believers not only in the local diocese, but also far beyond its borders. A special role in the dissemination of the texts of “Obikhod” in Western Europe and Germany in particular, belongs to Holy Onufrievsky Yablochinsky Monastery, which looks after one of its most complete and well-preserved copies.

**Key words:** Orthodox liturgics, Orthodox paraliturgical, Bogoglasnik, Western Polesie, Pinsk.

*Łarysa Szczawinska*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.21

*Rosyjska Akademia Nauk*

*Moskwa*

<https://orcid.org/0000-0002-9385-3509>

### Ля вытокаў беларускай філалогіі: працы К.Ф. Калайдовіча

У ліку першых, хто падняў пытанне аб неабходнасці фарміравання асаблівай навуковай дысцыпліны – беларускай філалогіі, быў адзін з піянераў расійскага славяназнаўства і самых паспяховых даследчыкаў славянскіх старажытнасцяў Канстанцін Фёдаравіч Калайдовіч (1792–1832)<sup>1</sup>.

У 1807 годзе Калайдовіч паступае на вучобу на славеснае аддзяленне Маскоўскага ўніверсітэта, по заканчэнні якога ў 1810 годзе ён служыць настаўнікам гісторыі і геаграфіі ва ўніверсітэцкай гімназіі. Адначасова Калайдовіч шмат піша для маскоўскіх навуковых арганізацый і нават абіраецца членам Таварыства гісторыі і старажытнасцей расійскіх. Яму ўдаецца сабраць даволі багатую бібліятэку, у якой былі старадрукаваныя кнігі і рукапісы. Ужо ў тых гады Калайдовіч, зацікавіўшыся гісторыяй славянскага кнігадрукавання, сабраў матэрыялы аб некаторых беларускіх аўтарах і друкарнях, падрыхтаваў і апублікаваў некаторыя звесткі пра іх. Напрыклад, пра Францыска Скарыну<sup>2</sup>, кнігу якога ён нават меў у сваёй бібліятэцы<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> П. Безсонов, *Константин Федорович Калайдович: Биографический очерк*, Москва 1862.

<sup>2</sup> К. Калайдовіч, *Известия о древностях славянорусских и об Игнатие Ферапонтовиче Ферапонтове, первом собирателе оных*, Москва 1811, с. 16–18.

<sup>3</sup> К. Калайдовіч, *Иоанн Федоров, первый Московский типографщик*, “Вестник Европы” 1813, ч. 71, с. 122.

У 1812 годзе Калайдовіч ўступае ў рады маскоўскага апалчэння. Гэты перыяд стаў для яго часам непасрэднага знаёмства з Беларуссю, яе народам і жывой народнай мовай. Захаваліся дакументальныя матэрыялы, якія даюць магчымасць зафіксаваць непасрэдную цікавасць Калайдовіча да культуры радзімы Скарыны, якую ён працяляў, збіраючы разнастайныя звесткі аб ёй як на ўсходзе беларускіх зямель, так і на іх захадзе. І ўсё гэта адбывалася, нягледзячы на амаль трагічныя абставіны яго тагачаснага ваеннага быцця.

Удзельнічаючы ў баявых дзеяннях, Калайдовіч прабыў на беларускіх землях з восені 1812-га да лета 1813 года, пабываў і ў Мінску, і ў Вільні. У яго склалася даволі поўнае ўяўленне аб народным жыцці і аб жывой беларускай мове, слоўнічак якой Калайдовіч пачаў складаць пасля выгнання войскаў Напалеона. Адным з глыбінных месцаў, дзе рыхтаваўся гэты беларускі слоўнічак, было сяло Машчоны, якое знаходзіцца на поўнач ад цяперашняга райцэнтра Віцебскай вобласці Сянно. Аднак, несумненна, найважнейшым месцам у філалагічных вышуках Калайдовіча стала спустошаная вайной Орша, куды «сотенный начальник 8-го пешего Казачьего полка» Калайдовіч прыбыў 11 лістапада 1812 года. Ён адзначаў тады, што горад моцна разбураны, *одна сторона была выжжена, Заднепровская еще дымилась. Множество изнуренных и полумертвых неприятелей, бродя по городу, едва проговаривали: Monsieur, l'hopital... Мы пришли в место плача и сетования...*<sup>4</sup>.

Зімовыя дні 1812–1813 гадоў, праведзеныя ў «горестной Орше», калі з-за павальных хвароб, як пісаў Калайдовіч, *в два месяца лишились мы более 600 лучших воинов и 6 офицеров*<sup>5</sup>, зблізілі яго з некаторымі мясцовымі адукаванымі ўраджэнцамі. Гэта былі езуіты, якія ў наступныя гады сталі для Калайдовіча адмысловымі інфарматарамі, а тады, у Оршы, яны дапамагалі яму арыентавацца ў мясцовай рэчаіснасці, у тым ліку, мабыць, і з пункту гледжання яго цікавасці да розных філалагічных праблем. Існуе цэлы шэраг архіўных дакументаў, якія дазваляюць даволі грунтоўна разабрацца ў ходзе цікавасці Калайдовіча да ўласна польскага культурнага рубяжа на памежжы Slavia Byzantina і Slavia Latina, Славіі Усходняй і Заходняй, уключаючы яго цікавасць да такога важнага і для гісторыі беларускай культуры,

<sup>4</sup> Ціт. па: П. Безсонов, *Константин Федорович Калайдович*, с. 29.

<sup>5</sup> Тамсама, с. 30.

мовы і літаратуры спева як «Bogorodzica Dziewica»<sup>6</sup>. Адным з такіх езуітаў-інфарматараў стаў для Калайдовіча прафесар паэтыкі ў Аршанскім калегіуме ксёндз Іосіф Маралоўскі, урадженец Гарадка, што на поўнач ад Віцебска, які, несумненна, нядрэнна ведаў і жывую беларускую мову. Ксёндз Іосіф пакінуў немалую літаратурную спадчыну, некаторая рускамоўная частка якой была апублікаваная дзякуючы Калайдовічу ў Маскве ў 1813 годзе<sup>7</sup>. Вельмі характэрная роля ў далейшых беларусазнаўчых пошуках Калайдовіча і ксяндза-езуіта, урадженца горада Чачэрска Язафата Залескага, прафесара гісторыі ў Полацкай акадэміі, актыўнага аўтара «Miesięcznika Połockiego»<sup>8</sup>.

Пасля дэмабілізацыі летам 1813 года Калайдовіч вяртаецца ў Маскву. Яго асабістая бібліятэка, на жаль, цалкам загінула ў маскоўскім пажары 1812 года. Калайдовіч так пісаў аб гэтым: *Без крайнего сожаления не могу я вспомнить о потере, претерпенной мною в прошедший ужасный год. Вся библиотека моя – редкий памятник истории и словесности отечественной, превращена в пепел злодеями. Между прочим совсем приготовленная подробная история книгопечатания в России и образцы всех древних славянских типографий испытали равную участь*<sup>9</sup>. Пасля вяртання ў Маскву Калайдовіч прыступае да актыўнай навуковай працы. У друку з’яўляецца адзін з яго артыкулаў, у якім ён піша пра Францыска Скарыну<sup>10</sup>, «ученом Докторе Медицины из Полоцка», што *перевел всю Библию..., притом перевел не на Славянский язык, а на простой, употребляемый в то время в Литве*<sup>11</sup>. Скарынаўская тэма будзе займаць Калайдовіча і далей, прычым ён нават пераносіць вынікі некаторых сваіх назіранняў над спадчынай беларускага першадрукара і на больш раннія Кракаўскія выданні Швайпольта Фіоля, сцвярджаючы, што ў іх *виден Русской язык в простонародном Польском, или правильнее Белорусском, выговоре*<sup>12</sup>. Захаваўшыся дакументальныя матэрыялы з аса-

<sup>6</sup> Расійская нацыянальная бібліятэка. Адзел рукапісаў (далей – АР РНБ), ф. 328, ад.зах. 225.

<sup>7</sup> Гл., напр.: [К. Калайдовіч, *Письмо к М.Т. Каченовскому*], «Вестник Европы» 1813, ч. 72, с. 10–16.

<sup>8</sup> Звесткі аб а. Іозафаце Залескім зберагаюцца ў матэрыялах архіва правінцы паўднёвай Польшчы Таварыства езуітаў у Кракаве (Ад.зах. 303).

<sup>9</sup> К. Калайдовіч, *Иоанн Федоров, первый Московский типографчик*, с. 117.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 121–122.

<sup>11</sup> Тамсама, с. 122.

<sup>12</sup> К. Калайдовіч, *Дополнительные сведения о трудах Швайпольта Фиоля, древнейшего Славянского типографчика*, «Вестник Европы» 1819, ч. 107, с. 105.

бістага архіва Калайдовіча сведчаць, што ён на працягу ўсяго жыцця старанна збіраў звесткі пра Скарыну і яго дзейнасць і спецыяльна займаўся бібліяграфаваннем ягоных выданняў<sup>13</sup>. У шырокім аглядзе-выкладзе польскамоўнага артыкула С.Б. Ліндэ «О literaturze rosyjskiej» 1815–1816 гг.<sup>14</sup>, зробленым Калайдовічам і апублікаваным тады ж у 1816 годзе ў часопісе «Вестнік Европы»<sup>15</sup>, Калайдовіч прыводзіць і свой погляд на моўную сітуацыю ва ўсходняй частцы Еўропы, піша пра «белорусский язык» і спадчыну Францыска Скарыны.

Тады ж ён, будучы сябрам М.М. Карамзіна і, як многія лічылі, прамым навуковым спадчыннікам выбітнага пісьменніка і гістарыёграфа, цясней збліжаецца з прадстаўнікамі знакамітай вучонай супольнасці М.П. Румянцава і, нарэшце, з ім самім. Асабістае апекаванне дзяржаўнага канцлера спрыяе інтэнсіфікацыі навуковай і выдавецкай дзейнасці Калайдовіча, надрукаваўшага ў 1821 годзе асабліва значную для гісторыкаў усходнеславянскіх літаратур працу, прысвечаную творчасці Свяціцеля Кірылы Тураўскага<sup>16</sup>. Выданне гэта стала адным з самых гучных адкрыццяў у галіне славянскіх старажытнасцяў за ўсю гісторыю іх вывучэння. Калайдовіч і сам добра разумеў гэта. Ён параўноўваў Кірыла Тураўскага з Іаанам Залатавустам, лічачы, што ўсходнеславянскі свяціцель *достойный подражатель знаменитого Константинопольского Патриарха*<sup>17</sup>. *Исторгая сии памятники дарованый из рук времени и забвения, – пісаў Калайдовіч, – нахожу обязанностью предварить читателя о жизни нашего Витши, известных трудах и достоинстве представляемых творений, с кратким исследованием о местоположении Турова и бывшем некогда в оном Епископском престоле*<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> Гл., напр., наступныя матэрыялы ягонага архіва: АР РНБ, ф. 328, ад.зах. 116, 131. Гл. таксама: Л.Л. Щавинская, *Русская школа скориковедения в начале ее формирования (XVIII – первая половина XIX вв.)*, [у:] *Скарына і наш час. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Гомель, 14–15 кастрычніка 2011 года)*, Гомель 2011, с. 33.

<sup>14</sup> S.B. Linde, *O literaturze rosyjskiej*, [w:] “Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 2, s. 411–428; t. 3, s. 14–34, 133–150, 277–298; “Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 4, s. 3–21, 285–296; t. 5, s. 3–21, 125–144.

<sup>15</sup> К. [К. Калайдовіч], *О Российской литературе, статья Самуила Богумила Линде, Ректора Варшавского Лицея*, “Вестник Европы” 1816, ч. 90, с. 110–136, 230–244.

<sup>16</sup> *Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснением, вариантами и образами почерков К. Калайдовичем*, Москва 1821.

<sup>17</sup> Тамсама, с. IX.

<sup>18</sup> Тамсама.

Падобнае «краткое исследование» абапіралася на досыць салідную па тым часе крынічную базу, сабраную ў немалой ступені і *вследствие неутомимых разысканий Государственного Канцлера*, які здолеў мабілізаваць для гэтых пошукаў не толькі сваіх навукоўцаў супрацоўнікаў, але і прадстаўнікоў мясцовай беларускай адміністрацыі, уключаючы губернатараў і чыноўнікаў ніжэйшага рангу. Так, у адным з пісьмовых паведамленняў, якія паступілі на імя М.П. Румянцава з Беларусі летам 1821 года, паведамляецца наступнае:

...материя, историческая, дальних веков, требовала справок, каковых собрав, имею честь донести: Касательно другого города Турова, в котором бы мог быть Епископом Св. Кирилл, ежели он не был в Пинском Турове, известился я, что в 10 или немного более верстах от Полоцка, состоит имение, называемое Туровль, до войны Баториевой принадлежавшее Полоцким Руским Монастырям, пожалованное сим королем Иезуитам, а по упразднении их общества в Польше доставшееся помещикам Беликовичам, кои по ныне оным владеют. Получа сие известие писал я к Полоцкому Борисо-Глебскому Архимандриту Шулякевичу, знающему Историю, чтобы он сделал справки: не был ли издревле оный Туровль Городом? Не в нем ли епископствовал Св. Кирилл? Не в Борисоглебском ли при Полоцке монастыре погребен? и не был ли при жизни Благодетелем онаго? Шулякевич в ответе своем ссылаясь на полной 30 летний Месяцеслов, изданный в Москве 1801 года, и на число 28 Апреля, тоже на Зерцало Российских Государей, напечатанное там же 1797 года выводит, что св. Кирилл не мог быть ни Благодетелем Полоцкого Борисоглебского монастыря, ни в нем избрать для себя места упокоения, по тому что сей Монастырь, по Стрыйковскому основан 1220 года, а св. Кирилл жил и умер во дни Князя Андрея Боголюбского в 12 столетии. Догадывается Шулякевич, что Св. Кирилл был подлинно Епископом Турова Пинского и погребен в той же церкви св. муч. Бориса и Глеба, в которой и князь Борис Юрьевич (Из Зерцала. Л. 45)... Но я из онагож месяца слова, в котором именно сказано, что Св. Кирилл скончался в Белорусский, заключаю как Пинск никогда не числился в Белоруссии, что мог он быть Святителем нынешняго Туровля, по тому нашпаче, что оный был подлинно городом и разорен 1579 года войском Боториевым, как свидетельствует Карамзин в 9-м томе Истории, на листу 301<sup>19</sup>.

Прааналізаваўшы ўсе наяўныя звесткі, Калайдовіч прыйшоў да высновы, што *Польские и Униатские ученые, вопреки нашим, полагают существование некогда Епархии в Турове Полоцком*<sup>20</sup>, што, вя-

<sup>19</sup> Ціт. па: Л.Л. Шавинская, Ю.А. Лабынцев, *Туров два столетия назад глазами исследователей наследия святителя Кирилла и князей Острожских*, [у:] *Добраверны князь Канстанцін (Васілій) Астрожскі – слаўты асветнік і абаронца праваслаўя*, Брэст 2011, с. 10–11.

<sup>20</sup> *Памятники российской словесности*, с. X.

дома ж, было абуральной памылкай. Як удалося прасачыць па шэрагу знойдзеных намі архіўных сведчанняў, былі і іншыя меркаванні, якія належалі найбольш вядомым і адукаваным жыхарам беларускіх зямель, у тым ліку вучоным манахам, улічваць якія даводзілася Калайдовічу. Так, напрыклад, архімандрыт Полацкага Барысаглебскага манастыра Ісяя Шулякевіч паведамляў у сваім лісце М.П. Румянцаву ад 15.VIII.1821, што *касательно Туровскаго Епископа Кирилы Вашему Святельству изъяснитья следующим. Был он действительно Епископом туровским и двенадцатаго столетия, скончил блаженную свою жизнь в Белой России, но погребен ли в оной, о сем месяцеслов на 30... напечатанный ничего не упоминает, ибо случается нередко, что в одном месте оканчивает жизнь, а в другом бывает погребен... Наиприличнее было бы сему Епископу избрать место положения своего тела в соборной Епархии, то есть в Турове...*<sup>21</sup>.

У 1822 годзе ў Маскве публікуецца шмат у чым эпахальная праца Калайдовіча – нарыс «О Белорусском наречии»<sup>22</sup>, у якім ён піша: *Из всех наречий языка Славянского, далеко уклонившихся от употребляемого в России, и известных в одной части нашей страннейшей Империи, достойны внимания Филолога Малороссийское и Белорусское. Первое давно уже получило свой особенный характер... На второе же, Белорусское наречие доселе никто не обратил своего внимания. Усё гэта было напісана вельмі вядомым на той час даследчыкам, аўтарам мноства славістычных работ, першаадкрывальнікам творчасці Кірылы Тураўскага, знаўцам славянскіх рукапісаў і старадрукаваных кніг. А галоўнае, Калайдовіч быў навукоўцам, які сутыкнуўся з жывой беларускай народнай мовай, слоўнічак якой ён стаў, як адзначалася, складаць, знаходзячыся на беларускай зямлі яшчэ амаль дзесяцігоддзе перад тым. Дуговые и светские писали на сем наречии, – паведамляе Калайдовіч, – именуя оное языком Руським, с XVI до истечения XVII столетия, почти все свои богословские, поучительные сочинения и дипломатические бумаги, употребляя в письме и печати известные начертания церковной Славянской азбуки. Древнейший пример изменения чистого языка Славянского, принявшего чуждые слова и речения, составившие впоследствии наречие Белорусское, находится в переводе Доктора Франциска Скорины...*<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> АР РНБ, ф. 328, ад.зах. 497.

<sup>22</sup> К. Калайдовіч, *О Белорусском наречии*, [у:] *Труды Общества любителей российской словесности*, Москва 1822, ч. 1, с. 67–80.

<sup>23</sup> Тамсама, с. 68.



Надзвычай важна і тое, што ў сваім нарысе Калайдовіч не толькі карыстаецца абсалютна новым паняццем, якое ўводзіцца ім – «Белорусская словесность», гэта значыць беларуская літаратура, але і ў вялікай частцы прысвячае ёй і сваю працу. Ён прыводзіць шэраг найбольш вядомых пісьменнікаў, *сделавших Белорусское наречие книжным*, коратка пералічвае іх творы. Калайдовіч адзначае, што ўслед за Скарынам і ягоным часам *Белорусская словесность во все продолжение XVII и в начале следующего столетия обогащалась достойными трудами. Одно указание Писателей может составить непрерывный ряд мужей почтенных, славных своей ученостью, незабвенных в удержании православия*<sup>24</sup>. Характарызуючы асаблівасці жывой беларускай мовы, ён піша: *Отличительною приметой Белорусского выговора есть какое-то дзеканье и мягкость в произношении.... У заключенне да нарыса прыкладзены «Краткий словарь Белорусского наречия», які ён пачаў складаць яшчэ ў часы свайго знаходжання на беларускай зямлі ў 1812 годзе.*

Мабыць, апошняй буйной працай Калайдовіча, у якой знайшлі адлюстраванне яго беларусазнаўчыя пазнанні, стала сумеснае з П.М. Строевым апісанне рукапісаў графа Ф.А. Толстага<sup>25</sup>. Тут, у прыватнасці, Калайдовіч паведамляе, што пераклады Скарыны зроблены *на наречии, некогда, под названием Руського или Белорусского, бывши книжным в Литве и Польше* і звяртае ўвагу на палеаграфічныя асаблівасці *почерков рукописей... Белорусских и Малороссийских*, прычым першых, рукапісаў «Белорусского письма», апынулася ў зборы пятнаццаць. У іх ліку быў «Статут Великого Князства Литовского», што *писан Белорусскою скорописью в конце XVI в.*<sup>26</sup>

Беларусазнаўчыя адкрыцці Калайдовіча, у тым ліку і яго даследаванні беларускай мовы, былі адразу ж адзначаны ў вучоным свеце, у прыватнасці, аб іх паведамляў нямецкамоўны друк<sup>27</sup>. Амаль неверагодна, але менавіта Калайдовіч амаль за стагоддзе да з'яўлення фундаментальнага шматтомнага зводу акадэміка Я.Ф. Карскага «Белорусы»<sup>28</sup>, як бы звярнуўся менавіта да яго. Трыццацігадовы масквіч

<sup>24</sup> Тамсама, с. 70.

<sup>25</sup> К. Калайдовіч, П. Строев, *Обстоятельное описание славяно-российских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф.А. Толстого*, Москва 1825.

<sup>26</sup> Тамсама, с. 121–122.

<sup>27</sup> *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1823, 7 Febr., s. 90–91.

<sup>28</sup> Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 1: *Введение в изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 1: *Введение в изучение языка*

ў 1822 годзе пісаў што *намерение, руководствовавшее меня к написанию статьи сей, состояло в том, дабы обратить на столь важный предмет внимание самих Белорусцев, которые вернее и лучше могут исследовать свое наречие и помощью онаго объяснить древний язык наших памятников*<sup>29</sup>.

Пераклікаючыся з тэкстам запавету К.Ф. Калайдовіча звярнуць увагу «самих Белорусцев», Я.Ф. Карскі пісаў у 1913 годзе С.А. Венгераву:

... большинство моих работ было посвящено белорусскому наречию. Произошло это от того, что я, природный белорус, родившийся и выросший среди белоруссов, посещавший белорусские области неоднократно и после, приобрел познания по белорусскому наречию и вознамерился использовать их для науки... Весной 1903 г. мне было предложено Императорским Русским Географическим Обществом... отправится в научную командировку в Белоруссию для определения границ племени и изучения языка... Исполнив поручение, я решил объединить весь материал, собранный мною в течение всего предыдущего времени по языку Белоруссии – современному и старому западнорусскому – в одном сочинении, к написанию и печати которого и приступил в 1903 г.<sup>30</sup>

#### L I T E R A T U R A

*Archiw für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1823, 7 Febr., s. 90–91.

Linde S.B., *O literaturze rosyjskiej*, [w:] “Pamiętnik Warszawski” 1815, t. 2, s. 411–428; t. 3, s. 14–34, 133–150, 277–298; “Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 4, s. 3–21, 285–296; t. 5, s. 3–21, 125–144.

*и народной словесности*, Вильна 1904; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 2: *Язык белорусского племени*, [вып.] 1. *Исторический очерк звуков белорусского наречия*, Варшава 1908; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 2. *Язык белорусского племени*. [вып.] 2. *Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском наречии*, Варшава 1911; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 2. *Язык белорусского племени*. [вып.] 3. *Очерки синтаксиса белорусского наречия. Дополнения и поправки*, Варшава 1912; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 1. *Народная поэзия*. Москва 1916; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 2. *Старая западнорусская словесность*, Петроград 1921; Е.Ф. Карский, *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 3. *Художественная литература на народном языке*, Петроград 1922.

<sup>29</sup> К. Калайдовіч, *О Белорусском наречии*, с. 80.

<sup>30</sup> Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом). Адзел рукапісаў, ф. 377, воп. 7, № 1732, л. 13–13 об.

- Bezsonov P., *Konstantin Fedorovič Kalajdovič: Biografičeskij očerok*, Moskva 1862 [Безсонов П., *Константин Федорович Калайдович: Биографический очерк*, Москва 1862].
- Institut ruskej litaratury RAN (Puškinski dom). Addziel rukapisaŭ, f. 377, vor. 7, № 1732, l. 13–13 ob. [Институт русской литературы РАН (Пушкинский дом). Аддзел рукапісаў, ф. 377, воп. 7, № 1732, л. 13–13 об.].
- Kalajdovič K., *Izvestiâ o drevnostâh slavânorusskih i ob Ignatie Ferapontoviče Ferarontove, pervom sobiratele onyh*, Moskva 1811, s. 16–18 [Калайдович К., *Известия о древностях славянорусских и об Игнатие Ферাপонтовиче Фераронтове, первом собирателе оных*, Москва 1811, с. 16–18].
- Kalajdovič K., *Ioann Fedorov, pervyj Moskovskij tipografšik*, “Vestnik Evropy” 1813, č. 71, s. 122 [Калайдович К., *Иоанн Федоров, первый Московский типографшик*, “Вестник Европы” 1813, ч. 71, с. 122].
- [Kalajdovič K., *Pis'mo k M.T. Kačenovskomu*], “Vestnik Evropy” 1813, č. 72, s. 10–16 [[Калайдович К., *Письмо к М.Т. Каченовскому*], “Вестник Европы” 1813, ч. 72, с. 10–16].
- K. [K. Kalajdovič], *O Rossijskoj literature, stat'â Samuila Bogumila Linde, Rektora Varšavskogo Liceâ*, “Vestnik Evropy” 1816, č. 90, s. 110–136, 230–244 [К. [К. Калайдович], *О Российской литературе, статья Самуила Богумила Линде, Ректора Варшавского Лицея*, “Вестник Европы” 1816, ч. 90, с. 110–136, 230–244].
- Kalajdovič K., *Dopolnitel'nye svedeniâ o trudah Švajpol'ta Fiolâ, drevnejšego Slavânskogo tipografšika*, “Vestnik Evropy” 1819, č. 107, s. 105 [Калайдович К., *Дополнительные сведения о трудах Швайпольта Фиоля, древнейшего Славянского типографшика*, “Вестник Европы” 1819, ч. 107, с. 105].
- Kalajdovič K., *O Belorusskom narečii*, [v:] *Trudy Obščestva ljubitelej rossijskoj slovesnosti*, Moskva 1822, č. 1, s. 67–80 [Калайдович К., *О Белорусском наречии*, [в:] *Труды Общества любителей российской словесности*, Москва 1822, ч. 1, с. 67–80].
- Kalajdovič K., Stroev P., *Obstoâtel'noe opisanie slavâno-rossijskih rukopisej, hranâšihsâ v Moskve, v biblioteke grafa F.A. Tolstogo*, Moskva 1825 [Калайдович К., Строев П., *Обстоятельное описание славяно-русских рукописей, хранящихся в Москве, в библиотеке графа Ф.А. Толстого*, Москва 1825].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 1: *Vvedenie v izučenie âzyka i narodnoj slovesnosti*, Varšava 1903 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 1: *Введение в изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 1: *Vvedenie v izučenie âzyka i narodnoj slovesnosti*, Vil'na 1904 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 1: *Введение в изучение языка и народной словесности*, Вильна 1904].

- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 2. *Ázyk belorusskogo plemeni*. [vyp.] 2. *Istoričeskij očerk slovoobrazovaníâ i slovoizmeneníâ v belorusskom narečíi*, Varšava 1911 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 2. *Язык белорусского племени*. [вып.] 2. *Исторический очерк словообразования и словоизменения в белорусском наречии*, Варшава 1911].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 2. *Ázyk belorusskogo plemeni*. [vyp.] 3. *Očerki sintaksisa belorusskogo narečíâ. Dopolneníâ i popravki*, Varšava 1912 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 2. *Язык белорусского племени*. [вып.] 3. *Очерки синтаксиса белорусского наречия. Дополнения и поправки*, Варшава 1912].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 2: *Ázyk belorusskogo plemeni*, [vyp.] 1. *Istoričeskij očerk zvukov belorusskogo narečíâ*, Varšava 1908 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 2: *Язык белорусского племени*, [вып.] 1. *Исторический очерк звуков белорусского наречия*, Варшава 1908].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 3. *Očerki slovesnosti belorusskogo plemeni*. [vyp.] 1. *Narodnáâ roèziâ*, Moskva 1916 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 1. *Народная поэзия*, Москва 1916].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 3. *Očerki slovesnosti belorusskogo plemeni*. [vyp.] 2. *Staraâ zapadnorusskaâ slovesnost'*, Petrograd 1921 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 2. *Старая западнорусская словесность*, Петроград 1921].
- Karskij E.F., *Belorusy*. T. 3. *Očerki slovesnosti belorusskogo plemeni*. [vyp.] 3. *Hudožestvennaâ literatura na narodnom âzyke*, Petrograd 1922 [Карский Е.Ф., *Белорусы*. Т. 3. *Очерки словесности белорусского племени*. [вып.] 3. *Художественная литература на народном языке*, Петроград 1922].
- Patâtniki rossijskoj slovesnosti XII veka, izdannye s ob"âsneniem, variantami i obrazami počerkov K. Kalajdovičem*, Moskva 1821 [Памятники российской словесности XII века, изданные с объяснением, вариантами и образами почерков К. Калайдовичем, Москва 1821].
- Rasijskaja nacyjanaľnaja biblijateka. Addziel rukapisaŭ, f. 328, ad.zach. 116, 131, 225, 497 [Расійская нацыянальная бібліятэка. Аддзел рукапісаў, ф. 328, ад.зах. 116, 131, 225, 497].
- Shchavinskaja L.L., Labyntsev Ju.A., *Turov dva stoletíâ nazad glazami issledovatelej naslediâ svâtitelâ Kirilla i knâzej Ostrožskih*, [u:] *Dabraverny knâz' Kanstancin (Vasilij) Astrožski – slavuty asvetnik i abaronca pravaslauâ*, Brëst 2011, s. 10–11 [Щавинская Л.Л., Лабынцев Ю.А., *Туров два столетия назад глазами исследователей наследия святителя Кирилла и князей Острожских*, [у:] *Дабраверны князь Канстанцін (Васіль) Астрожскі – слауты асветнік і абаронца праваслаўя*, Брэст 2011].
- Shchavinskaja L.L., *Russkaâ škola skorinovedeníâ v načale ee formirovaníâ (XVIII – pervaa polovina XIX vv.)*, [u:] *Skaryna i naš čas. Materyâly Mižnarodnaj navukovaj kanferencyi (Gomel', 14–15 kastryčnika 2011 goda)*, Gomel' 2011,

s. 33 [Шавинская Л.Л., *Русская школа скориноведения в начале ее формирования (XVIII – первая половина XIX вв.)*, [у:] *Скарына і наш час. Матэрыялы Міжнароднай навуковай канферэнцыі (Гомель, 14–15 кастрычніка 2011 года)*, Гомель 2011].

## Р Э З Ю М Э

## ЛЯ ВЫТОКАЎ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАЛОГІІ: ПРАЦЫ К.Ф. КАЛАЙДОВІЧА

У артыкуле разглядаюцца шматгадовыя даследаванні аднаго з піянераў расійскага славяназнаўства, вядомага медыявіста і археографа К.Ф. Калайдовіча (1792–1832), прысвечаныя беларускай праблематыцы. На аснове багатых крыніцзнаўчых матэрыялаў першай чвэрці XIX стагоддзя, уключна з асабістымі архівамі таго часу, паказаны працэс зараджэння і фарміравання агульнай задачы неабходнасці новай навуковай дысцыпліны – беларускай філалогіі. Пачынаючы з моманту знаходжання на беларускіх землях у 1812–1813 гадах і знаёмства з жывой беларускай мовай К.Ф. Калайдовіча, значна ўзмацняецца яго спецыяльная цікавасць да беларускай культуры, пазней самым грунтоўным чынам падмацаваная пры вывучэнні і публікацыі ім выбітных помнікаў старажытнага пісьменства, у ліку якіх выдзяляюцца і такія, раннія па часе, як тварэнні свяціцеля Кірыла Тураўскага XII стагоддзя.

**Ключавыя словы:** К.Ф. Калайдовіч, беларусознаўства, беларуская філалогія, беларуская мова, Кірыл Тураўскі, Францыск Скарына, славяназнаўства.

## S T R E S Z C Z E N I E

## U ŹRÓDEŁ FILOLOGII BIAŁORUSKIEJ: PRACE K.F. KAŁAJDOWICZA

W artykule omówiono wieloletnie badania dotyczące problematyki białoruskiej prowadzone przez jednego z pionierów rosyjskich studiów slawistycznych, słynnego znawcę średniowiecza i archeografa K.F. Kałajdowicza (1792–1832). W opracowaniu wykorzystano bogaty materiał źródłowy z pierwszego ćwierćwiecza XIX wieku, w tym archiwa prywatne. Pokazuje on początki powstawania nowej dyscypliny naukowej – filologii białoruskiej. Szczególne zainteresowanie zagadnieniami kultury białoruskiej datowane jest na lata 1812–1813, kiedy K.F. Kałajdowicz mieszkał na ziemiach białoruskich i poznawał żywy język.

To zainteresowanie wzrosło dzięki jego studiom i publikacjom poświęconym starym zabytkom piśmiennictwa, wśród których znajdowały się pochodzące z XII wieku dzieła św. Cyryla z Turowa.

**Słowa kluczowe:** K.F. Kałajdowicz, studia białoruskie, filologia białoruska, język białoruski, Cyryl z Turowa, Franciszek Skaryna, studia slawistyczne.

## S U M M A R Y

## THE ROOTS OF BELARUSIAN PHILOLOGY: K.F. KALAYDOVICH'S WORKS

The article deals with long-term research performed by one of the pioneers of Russian Slavic studies, famous mediaevalist and archeographer K.F. Kalaydovich (1792–1832). Rich source materials from the first quarter of the 19th century have been used, including data from personal archives. They show the beginnings and formation of a new scientific discipline – Belarusian philology. The interest in Belarusian culture blossomed in the years 1812–1813 when K. F. Kalaydovich lived on Belarusian lands and learned the Belarusian language. It was later reinforced by his studies and publications devoted to the outstanding monuments of ancient writing among which you can find the 12th century works of St. Cyril of Turov.

**Key words:** K.F. Kalaydovich, Belarusian studies, Belarusian philology, Belarusian language, Cyril of Turov, Francysk Skaryna, Slavic studies.

*Adrian Kuprianowicz*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.22

*Niezależny badacz*

*Bielsk Podlaski*

<https://orcid.org/0000-0002-6530-8183>

**Культурно-просветительская деятельность  
Иоанна, Евгения и Владимира Хлебцевичей  
на территории православного прихода  
Вознесения Господня в Клейниках в начале XX века**

Деревни Подляшья в конце XIX и в начале XX века характеризовались крайней отсталостью, безграмотностью и практически нулевым уровнем культурной жизни. Бедные деревни часто становились пристанищем нищих и бродяг, указывая таким образом на их высокую социальную маргинальность. Отсутствие каких-либо факторов, влияющих на улучшение быта общества, а также на изменение менталитета деревенских жителей, привело к их быстрой деморализации и массовому распространению пьянства наряду с падением нравственности.

Начало XX века в Клейникском приходе Вознесения Господня ассоциируется, прежде всего, с оживленной деятельностью в разных сферах семьи Хлебцевичей. Семья Хлебцевичей была православным священническим родом, который представлял местную белорусскую интеллигенцию. Благодаря усиленным стараниям нового настоятеля прихода в начале XX века появляются первые признаки пробуждения, связанного с белорусской и российской культурой, и религиозное оживление. С Клейникским приходом Хлебцевичи были связаны на протяжении 18 лет. В Клейники отец Иоанн Хлебцевич прибыл с женой и шестью детьми третьего сентября 1897 года<sup>1</sup> и в это же время приступил к пастырской деятельности в одном из самых крупных православных

---

<sup>1</sup> G. Sosna, *Wykaz hierarchii i kleru parafialnego oraz opiekunów cerkiewnych Kościoła prawosławnego na Białostoczczyźnie w latach 1839–1986*, Białystok 1986, s. 23.

приходов в Бельском деканате<sup>2</sup>. Приход в Клейниках был его первым приходом после посвящения в духовный сан, которое он принял относительно поздно, в возрасте 40 лет. В своих воспоминаниях отец Хлебцевич таким образом описывал местность, где располагался дом приходского священнослужителя в момент его прибытия: (...) *Мѣстность здѣсь хотя не живописная и бѣзлесная, но зато высокая и здоровая. Домъ священника въ тѣнистомъ и густомъ, довольно большомъ саду, скорѣе ботаническомъ, чѣмъ фруктовомъ. Вязь, липа, ясень, клень, каштанъ, береза, укусуное дерево, сирень, жасминъ, американская ель, рябина, акація, и проч. – вотъ что росло въ саду (...)*<sup>3</sup>.

Если в случае многих выдающихся личностей часто появляется проблема с поиском биографических источников, то в случае Евгения и Владимира Хлебцевичей мы располагаем достаточно большим количеством материалов, в которых не только содержатся хронологические данные из их жизни, но и описываются важные события. К сожалению, о самом Иоанне Хлебцевиче мы знаем не так много. Вся информация, связанная с его личностью, чрезвычайно скупа и представлена исключительно фрагментарно. Его пребывание и пастырская и культурная деятельность на территории Клейнического прихода оставили после себя значительный след в формировании менталитета и сознания жителей деревень и околиц в тот период. Очевидным является тот факт, что Хлебцевичи были новаторами в своих замыслах и действиях, опережая при этом на много лет эпоху, в которой им было дано жить.

\* \* \*

Иоанн Хлебцевич родился в 1857 году в Седельниках близ Волковыска Гродненской губернии в семье псаломщика, умер двадцать пятого июля 1919 года в селе Обшаровка Самарской губернии. Был

<sup>2</sup> В 1891 году число прихожан составило 3529 человек, проживающих в 440 домах. По состоянию и месту проживания их количество представлялось таким образом: военные чины – 565 человек и 76 домов, гражданские чины – 8 человек и 1 дом, мещане в деревне Тиневичи – 298 человек и 38 домов, крестьяне в деревнях: Клейники – 852 человек и 103 дома, Лещины – 60 и 7 1/4, Гуковичи – 280 и 35 1/4, Кожино – 344 и 41 1/2, Ступники – 148 и 19 1/4, Козлики – 164 и 19, Городчино – 222 и 26 3/4, Ляхи – 196, Ивано – 153 и 16 1/2, Градочно – 189 и 26 1/4, Рачки – 44 и 5 1/2, Буяковщина – 6 1/2<sup>2</sup>. Церковные земли, которыми обладал Клейнический приход в конце XIX века: 69 десятин, в том числе: постройки – 5 десятин, пахотные угодья – 37 десятин, луга – 21 десятин и пастбища – 4 1/2 десятин, см.: Н. Извѣковъ, *Статистическое описание православныхъ приходовъ Литовской епархіи*, Вильна 1893, с. 102.

<sup>3</sup> И. Хлѣбцевичъ, *Вѣнокъ отца на могилу сына. Краткій биографическій очеркъ студента В. И. Хлѣбцевича*, Сызрань 1917, с. 4.



студентом Православной духовной семинарии в Вильне. Неожиданная болезнь прервала учебу в семинарии и направила молодого студента на путь преподавателя в Жировичской духовной семинарии, где он учил древнегреческому языку и латыни, арифметике и географии, выполняя одновременно функцию управляющего местной библиотекой в Свято-Успенском Жировичском монастыре<sup>4</sup>.

Более чем десятилетнее пребывание отца Хлебцевича в Клейниках характеризовалось интенсивной пастырской и общественной деятельностью, а также огромным вкладом в развитие, прежде всего, церковно-приходского просвещения. На упомянутой территории церковно-приходское обучение в конце XIX века не было достаточно развито<sup>5</sup>. Участие новоприбывшего священника в его дальнейшем развитии оказалось неоценимым. Открытие Хлебцевичем нескольких начальных школ имело целью ликвидировать безграмотность и невежество среди жителей деревень Клейнического прихода, особенно среди представителей молодого поколения. Благодаря стараниям, в частности Иоанна Хлебцевича, на территории прихода в 1905 году динамично развивались 3 церковно-приходские школы, 1 школа Министерства просвещения и 9 школ грамоты<sup>6</sup>.

Иоанн Хлебцевич старался воспитать своих двух сыновей Евгения и Владимира в духе привязанности к национальным белорусским традициям, а также распространения белорусской и российской культуры<sup>7</sup>. Такое домашнее воспитание содействовало тому, что в даль-

<sup>4</sup> Я. Хлябцэвіч, *Біяграфія бацькі* [далее: *Біяграфія...*], «Białoruskie Zeszyty Historyczne» [далее: *BZH*], Białystok 1996, № 1 (5), s. 119.

<sup>5</sup> Больше на тему церковно-приходского обучения в XIX и в начале XX века в Клейническом приходе, см.: А. Kurpianowicz, *Церковно-приходское обучение на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках*, [w:] ЕЛПШ, Białystok 2018, т. XX, s. 57–64; *Гродненский православно-церковный календарь или православие въ брестско-гродненской земль въ конць XIX вѣка*, Воронежъ 1899, т. I, с. 364–365.

<sup>6</sup> *Памятная Книжка Гродненской Епархии на 1905 годъ*, Гродно 1905, с. 78.

<sup>7</sup> На основании сохранившегося документа, находящегося в Национальном архиве Республики Беларусь [далее: НАРБ] можно сделать вывод, что священник Хлебцевич имел еще одного сына – Николая. Основанием для такого утверждения может быть поданное им заявление о приеме на работу в качестве инструктора во Временном Белорусском национальном комитете в Минске. [ЧБНК]: *У Беларускай Нацыянальнай Камітэт (м. Менск, вул. Міцкевіча, Беларускай Дом) Грамадзяніна Мікалая Хлебцевіча. ЗАЯВА. Жадаючы працаваць на карысьць беларускай справы, працу аб прызначаньні мяне на пасаду інструктара па нацыянальным справам. Я нарадзіўся ў 1890 г. ў м. Жыровіцах, Слонімскага пав. Гораднен. губ. Увесь час да вайны 1914–1918 гг. жыў на Беларусі і ў Польшчы, дзе ўчыўся ў Варшаўскім Універсітэце. У 1913 г. скончыў праўнічы аддзел і паступіў маладзейшым кандыдатам*

нейшем два упомянутых выше сына Хлебцевича обратились к белорусской литературе и культуре. Отец Иоанн Хлебцевич был одним из немногочисленных священнослужителей, которые активно поддерживали создание библиотек им. Флорентия Павленкова. В своих церковных каждодневных прокламациях усердно призывал прихожан воспользоваться возможностью дальнейшего развития, приобщения к чтению и углубления своих знаний в письменной форме. Одним из выдающихся событий в жизни прихода в упомянутый период стало открытие в Клейниках в 1907 году такой библиотеки-читальни, учрежденной отцом Хлебцевичем<sup>8</sup>. Она функционировала на протяжении нескольких лет, а руководил ею лично священнослужитель. А библиотекарем был житель села Василий Федорук, в доме которого она располагалась<sup>9</sup>. Новосозданная библиотека-читальня была призвана приобщить необразованных деревенских жителей к чтению и сломить их пассивный подход к попыткам внедрения прогресса в деревнях. Начало деятельности библиотеки-читальни требовало соблюдения определенных формальностей. Разрешение на ее открытие выдавал губернатор, а для получения согласия необходимо было подать прошение с указанием источника финансового обеспечения, а также предоставления помещения<sup>10</sup>. Попытка открыть в Клейниках библиотеку-читальню была сделана еще до 1907 года. В то время в селе было проведено общее собрание, на котором более сознательная часть крестьян приняла решение о передаче на содержание библиотеки 20 рублей в форме

---

*пры Акругным Судзе ў м. Горадні. З студзеня 1914 г. быў прыняты на вайсковую службу. У часе вайны служыў у 16-й гарматнай брыгадзе, 16-м паркавам гармат. дывізіоне і корпусным Судзе 1-го Гвардзейскага корпусу. Па аканчаны вайны с Нямеччынай працаваў ў Ліквідацыйнай Камісіі пры 2-м Украінскім Эвакуац. пункце і другіх установах. Быў сябром беларускага культурна – прасветн. гуртка «Зорка» ў Кіеві. Вернуўся на Бацькаўшчыну ў снежню 1919 г. М. Хлебцевіч, см.: НАРБ, ф. 368, воп. 1, спр. 39, арк. 13. На основании резолюции К. Черешчанко Миколай Хлебцевич 23 июня 1920 года был принят на работу на должность инструктора Временного Белорусского национального комитета в Игуменском уезде, см.: Там же.*

<sup>8</sup> М. Б. Пажарыцкі, *Да 130-годзя з дня нараджэння Яўгена Хлябцэвіча. Уклад Яўгена Хлябцэвіча ў бібліятэчную справу Беларусі*, [у:] *Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта культуры і мастацтва*, Мінск 2014, № 1 (21), с. 135; А. П. Гостев, *Известные уроженцы Гродненской области. Vive La Принеманье*, Гродно 2016, с. 190–193.

<sup>9</sup> М. Базылюк, *Жыццё і дзейнасць Яўгена Хлябцэвіча на фоне перыяду „Нашай Нівы”*, Магістарская дысертацыя, напісаная пад кірункам доктара А. Баршчэўскага, Кафедра Беларускай Філалогіі, Варшава 1986, с. 11.

<sup>10</sup> I. Matus, *Biblioteki – czytelnie im. Florentego Pawlenkowa i towarzystwa kredytowe w białoruskich wsioch Podlasia na początku XX wieku*, [далее: *Biblioteki – czytelnie...*], Białystok 1994, *BZH*, № 1, s. 10.

пожертвования. К сожалению, задуманные планы не были реализованы. Некоторые менее просвещенные жители не разделяли потребности ее создания, демонстрируя при этом свою пассивную, а иногда даже враждебную позицию. В конце концов библиотека-читальня была открыта летом 1907 года<sup>11</sup>. Из фонда Павленкова<sup>12</sup> на нее было выделено 150 рублей<sup>13</sup>. За собранные средства были куплены книги. В 1909 году наряду с собственными произведениями, много книг из частного собрания в библиотеку-читальню в Клейниках передал великий русский писатель Лев Толстой<sup>14</sup>. Он вел активную переписку не только с отцом Хлебцевичем, но и с некоторыми жителями села Клейники. В начале существования библиотека насчитывала около 500 томов стоимостью 800 рублей. Собранные произведения касались тематики из области истории, теологии, русской и белорусской литературы и точных наук, а также учебников и журналов, посвященных современным методам хозяйствования в области сельскохозяйственной тематики<sup>15</sup>. Кроме вопросов, связанных с развитием просвещения, особое значение отец Хлебцевич придавал повышению уровня сельского хозяйства среди бедных прихожан. Основным занятием местных жителей, позволяющим им кое-как существовать в тот период, было очень слабо развитое сельское хозяйство, особенно выращивание картофеля, реже – пчеловодство и садоводство. Ремеслом занимались только несколько семей. Среди хозяйств доминировали мелкие, малопроизводительные хозяйства. Причиной тому был очень низкий класс пахотных земель, а также и низкий уровень знаний местного крестьянства в области их возделывания. Кроме того, не хватало современных сельскохозяйственных машин и орудий, которые позволили бы быстро и эффективно вести полевые работы. В селе были только 2 косилки для кошения

<sup>11</sup> В. Хлебцевич, *Село Кленики перед беженством – во время мировой войны* [далее: *Село Кленики...*], Białystok 1995, *BZH*, № 2 (4), s. 139.

<sup>12</sup> Фонд Павленкова был создан на средства книгоиздателя Ф. Павленкова. Он жил в 1839–1900 гг. Издал более 750 книг. За распространение революционных идей подвергался преследованиям царского правительства и был осужден на 10 лет тюрьмы. Доходы от издательской деятельности завещал на устройство 2 тыс. сельских библиотек, см.: I. Matus, *Biblioteki – czytelnie...*, s. 10; Шире по теме жизни и издательской деятельности Ф. Павленкова см.: В. В. Обчинникова, *Жизнь замечательных людей XVIII–XIX вв. Об издателе Ф. Ф. Павленкове (из воспоминаний В. Д. Черкасова)*, Москва 2001, Биографическая библиотека Ф. Павленкова, с. 781–792.

<sup>13</sup> В. Хлебцевич, *Село Кленики...*, с. 141.

<sup>14</sup> Там же, с. 141.

<sup>15</sup> Е. Хлебцевич, *Несколько слов по аграрному вопросу*, [в:] *Гродненские Епархиальные Ведомости* [далее: *ГЕВ*], Гродно 1909, с. 345–360.

травы и зерновых и 3 конных сохи, облегчающие обработку слабых по качеству сельскохозяйственных угодий.

Зимой 1908 года библиотека-читальня столкнулась с первыми серьезными финансовыми проблемами. Необходимо было собрать деньги на покупку новых книг и переплет уже имевшихся старых экземпляров. Небольшая группа местных неграмотных крестьян, характеризующихся не очень хорошей репутацией, злоупотребляющих алкоголем, начала кампанию против библиотеки, ее финансирования и содержания. Под их влиянием сельчане отказались от финансирования библиотеки. Враждебно настроенную группу и ее сторонников удалось победить соответствующей публикацией на страницах газеты „Наша Ніва”<sup>16</sup>. Жители села солидарно приняли решение о содержании библиотеки. Каждая семья обязалась предназначить по несколько копеек на переплетение – консервацию имеющегося собрания книг<sup>17</sup>. Несмотря на размещенную в газете информацию, группа из нескольких крестьян, не желающих повиноваться, не прекратила враждебную кампанию против библиотеки. Они написали донос губернатору, в котором обвиняли библиотеку в хранении нелегальной литературы на русском языке. В 1908 году по поручению губернатора в клейникской библиотеке была проведена ревизия. При проведении ревизии ничего запрещенного цензурой не было найдено, только было приказано изъять из собрания библиотеки произведения Федора Достоевского и Льва Толстого. Было указано, что они не предназначены для такого рода библиотек. Священнику и библиотекарю пригрозили денежным штрафом, если они не выполнят поконтрольные указания<sup>18</sup>.

\* \* \*

Евгений Хлебцевич (род. 25.07.1884 года в Жировичах, ум. 20.10.1953 года в Москве) закончил Жировичскую духовную семинарию, Виленскую православную семинарию и Санкт-Петербургский университет. Евгений Хлебцевич был активным деятелем Белорусского социально-культурного движения в начале XX века, подписываясь в то время псевдонимом *Халімон с-пад пушчы*. Кроме того, он имел звание доктора педагогических наук, будучи при этом исследователем бело-

---

<sup>16</sup> Белорусский еженедельник, который издавался в Вильно в 1906–1915 гг. на белорусском языке кириллицей и латинкой.

<sup>17</sup> I. Matus, *Biblioteki – czytelnie...*, s. 13.

<sup>18</sup> «Наша Ніва», 1907, № 35, с. 8.

русской и российской литературы, книговедом и библиографом<sup>19</sup>. На его счету много работ, посвященных вопросам, в частности, развития книговедения в широком понимании этого слова на территории давнишней Гродненской губернии<sup>20</sup>. Евгений Хлебцевич, также как и известные белорусские поэты и писатели, такие как Янка Купала или Максим Богданович, вошел в историю белорусской литературы, оставив после себя огромное и неопенимое наследство.

Также следует заметить, что Евгений Хлебцевич был необычайно интеллигентным человеком, имеющим духовно-религиозное воспитание, а также превосходно развитую эрудицию. Проявлял всестороннюю заинтересованность – начиная с литературы и заканчивая фольклором и историей. Бесспорно, что это ставит Евгения Хлебцевича в один ряд с плеядой выдающихся представителей мысли и слова той эпохи.

Его интерес к жизни и делам клейникских прихожан оставил после себя след в виде ряда всесторонних статей, опубликованных в еженедельнике „Наша Ніва”, в котором он был постоянным корреспондентом. К его самым значимым статьям, в которых он описывает каждодневную жизнь клейникских прихожан, следовало бы отнести хотя бы тексты, опубликованные на страницах „Нашай Нівы”, прежде всего,

<sup>19</sup> Больше на эту тему см.: С. Чыгрын, *Яўген Хлябцэвіч*, [у:] *3 Беларускай зямлі*, Беласток 2008, с. 257–262; С. Чыгрын, *Згадка пра Яўгена Хлябцэвіча*, [у:] *Шляхамі Беларускай Гісторыка-краязнаўчыя і літаратуразнаўчыя артыкулы*, Мінск 2015, с. 34–40.

<sup>20</sup> К наиболее важным произведениям Евгения Хлебцевича следует отнести, в частности, работу: Халімон с-пад пушчы [псеўданім, сапраўднае: Хлябцэвіч, Я. І.], *Вёска Кленікі Бельскага павета Гродзенскай губерні. Вясковы сход аб бібліятэцы – чытальні імя Паўленкава*, [у:] «Наша Ніва» 1908, № 3, с. 6; Е. Хлебцевич, *Библиотечная работа с комсоставом и содействие его самообразованию*, [в:] *В помощь библиотекарю: библиотеч. сб.*, под ред. Е. Хлебцевича, Москва 1923, с. 5–16; Е. Хлебцевич, *Возрождение белорусской народнической литературы*, [в:] *Белорусский научно-литературный кружок студентов С.-Петербур. Ун-та: отклик из отчета о состоянии и деятельности Императорского С.-Петербур. Ун-та за 1913 г.*, Санкт-Петербург 1914, с. 19–36; Е. Хлебцевич, *Изучение читательских интересов красноармейцев. В помощь библиотекарю: библиотеч. сб.*, под ред. Е. Хлебцевича, Москва 1923, с. 31–39; Е. Хлебцевич, *Книга в Красной Армии*, [в:] *Наши достижения*, Москва 1930, № 5, с. 44–49; Е. И. Хлебцевич, *Массовый читатель и книга. (Изучение читателя и рекомендательная библиография)*, [в:] *Труды II Всероссийского библиографического съезда*, Москва 1929, с. 212–246; Е. Хлебцевич, *Справочная работа библиотек: организационные формы*, [в:] *Библиотечная активная работа: формы и методы библиотечной работы, применяемые в Красной армии: библиотеч. сб.*, под ред. Е. Хлебцевича, Москва 1925, с. 79–93; Е. Хлебцевич, *Развитие библиотечного дела в Белоруссии*, [в:] *Труды Первого Всероссийского съезда по библиотечному делу, состоявшегося в С.-Петербурге с 1-го по 7-ое июня 1911 г.*, Санкт-Петербург 1912, с. 430–431.

за 1907 год. Первые опубликованные автором тексты свидетельствуют об аутентичности, которая была самой сильной составляющей его публицистической методологии. Первая важная информация социологического характера, показывающая село Клейники в начале XX века, появилась во втором номере „Нашай Нівы”:

U Klenikach kala Kalad byŭ wałasny schod kab zrabić rachunak (smietu) dachodoŭ i raschodoŭ na 1907 hod. Pastanawili raschody pamienszyć: „Pisaru, kryczali mużyki, treba zniać usiu ssypku dy jeszcze s pensi 150 rubloŭ, i tak zastaniecca jamu 250 rub.: – heta Dosi!”. Ab starszynie pastanawili: „Ciabie, starszyna letaś samy my vybrali, tak nima jak pamienszyć tabie pensiju. Niechaj astajecca pastaramu 140 rubloŭ u hod. Ależ kali budziesz brać chaboru z abczestwiennaj kasy dziorci s koźnaho pa rublu ŭ swaju kischeniu, jak stary starszyna, to adymiem ad ciabie pałowu pensi abo i ũsiu!”. A sudziam mużyki skazali: „kali pazawodzili ziemskich naczalnikoŭ i sudy ad mirawych pierajszi u wołać, my dumali, szto wy, naszy wybarnyje sudzi (z mużykoŭ), budziecie sudzić pa praŭdzie, chaboroŭ brać nia budziecie, woś i naznaczyli my wam pensi: trom sudziam – pa 36 rub., a predsiedaciela 40 rubloŭ. A wyszła sausim nie toje: sudzi s predsiedacielem ciahnuli dobra chaboru, dy sudzili niesprawiedliwa. Aposzni predsiedaciel – toj byŭ horszy za ũsich sudziej, katoryje samy ssali mużyckije kiseni jak parasiata swingu (...) Chalimon s – pad puszczy<sup>21</sup>.

На основании некоторых записанных Евгением Хлебцевичем фрагментов воспоминаний в работе „Біяграфія бацькі” мы узнаем, что несколько крестьянских семей из Клейник жили за счет разведения овец. Дополнительным источником дохода, существенно повышающим уровень жизни семьи, была продажа их шкур. В связи с этим каждый год осенью из России в Клейники приезжал скорняк, который снимал квартиру у одного из местных хозяев. Его работа состояла в скупке у местных крестьян овечьих шкур и в их дальнейшем профессиональном выделывании<sup>22</sup>.

В 1908 году клейникский корреспондент „Нашай Нівы” писал:

Ŭ naszaj wioscy zławili cheŭru złodziejoŭ (5 czał), katoryje ũžo dwa hody zajmalisia zładziejstwam i abirali ũsich. Ŭsie piać tutejszyje mużyki: Piotr Parfieniuk, Jewfimij Timofiejuk, Marcin Trofiluk, Pilip Iwaniuk i Maciej Marczuk. (...) Zławili hetu kampaniju woś tak. Pryjechaŭ siudy russki wyrablać skury awiec. Woś tyje złodziei ukrali ũ jaho 440 aŭczyn. Tady jon, daznaŭszysia, szto hłaŭny ataman złodziejoŭ – Parfieniuk, abiecaŭsia zrabić

<sup>21</sup> «Наша Ніва» 1907, № 2, с. 6.

<sup>22</sup> Я. Хлябцэвіч, *Біяграфія...*, с. 350.

jamu wypiŃku, kali dastanie nazad aŃczyny. Ab hetym russki „skorniak” raskazaŃ haspadaru hdzie mieŃ kwateru, a toj daŃ znać druhim muŃykom. Ű noczy, kali Ńlodziei Ńsie razam pryniaŃli aŃczyny, szto pakrali, – Ńsia wioska padniaŃlasia na nohi, zaklikali wuradnika i aresztawali Ńsiu kampaniju. Pry hetym ŃlodziejoŃ mocna pabili (heta ŃŃo nia dobra, bo zakon ich i tak pakarajeć) i zawiezli Ń waŃlasnoje praŃleŃnie. MuŃyki tak razzŃlawali, szto na schodzi Ńsie jak adzin pastanawili prybaworam wysielić ŃlodziejoŃ Ń Sybir. Asyhnawali pa 35 rub. na wysylku koŃnahu. ZiemiŃki naczalnik zaćwierdziŃ pryhawor i paslaŃ ŃlodziejoŃ Ń Bielastok, kab attul atprawili ich Ń Wiatskuju hubierniu. Tolki hŃaŃny ataman uciok jeszcze Ń tuju samuju nocz, jak ich aresztawali, dy uciakajuczy strelaŃ nawet 4 razy z rewalwera, Tolki nikoha nie papaŃ. Palicija szukaŃe jaho. Chalimon s – pad puszczy<sup>23</sup>.

О каких-либо проявлениях культурной жизни (кроме чтения книг) среди местных жителей до Первой мировой войны у нас практически нет никакой информации. Некоторым исключением является создание в 1908 году в селе Клейники народного театра. Информация об этом сразу же появилась в „Нашай Ниве”. Автор присланной корреспонденции сообщает, что *JeŃŃe na Kalady studenty paraili naŃŃym sielanam zrabieć teatr i pastawić ukraŃnskujku kamedyju „Razumny i dureŃ” (...). Chalimon z pad PuŃŃy*<sup>24</sup>.

Автором комедии „Розумний і дурень” был известный украинский драматург, театральный деятель и литературный критик Иван Карпенко – Карый (наст. фамилия Тобилевич). Вначале предложение создать театр встретило пассивное сопротивление жителей села. Но уже вскоре были разделены роли и началась подготовка к выступлению на сцене. Актерская труппа состояла из местных мужчин и женщин в возрасте от 17 до 40 лет. 20 сентября 1909 года актеры отправились пешком в Бельск Подляский с целью выступления. О гастрольных выступлениях группы актеров из Клейник в Бельске Подляском заранее сообщалось на расклеенных афишах, информирующих о таком необычном по тем временам культурном событии. Весь доход с представления был предназначен на библиотеку-читальню. Весть о театре разнеслась широким эхом по всей окoliце<sup>25</sup>.

В 1910 году правление Губернского комитета по делам мелкого кредита выразило согласие на создание в гмине Клейники Клейникского кредитного товарищества. Основателем и инициатором этого меро-

<sup>23</sup> «Наша Нива», 1908, № 5, с. 8.

<sup>24</sup> «Наша Нива», 1909, № 40, с. 581.

<sup>25</sup> Там же, с. 582.

приятия был Евгений Хлебцевич. Заданием товарищества была денежная форма помощи местным крестьянам. Денежные средства должны были предназначаться, в частности, на строительство или ремонт домов, покупку необходимых сельскохозяйственных орудий труда, покупку удобрений и выплату взятых ранее долгов. Также как и в случае создания сельской библиотеки, также и при открытии кредитного товарищества, представители сельского самоуправления – солтыс и церковный староста были против его открытия<sup>26</sup>. Противники-агитаторы проявляли пассивную позицию в отношении введения изменений в сельское хозяйство, сопротивлялись всевозможным сельскохозяйственным новинкам. Это было вызвано укоренившимся негативным отношением ко всему, что позволяло улучшить развитие сельского хозяйства. Такие пропагандистские действия на практике вели к ухудшению экономической ситуации клейникских прихожан.

28 июля 1911 года по инициативе Евгения Хлебцевича в Клейниках был открыт кооперативный магазин промтоваров. Помещение для этой цели пожертвовал один из более просвещенных крестьян, в доме которого располагалась библиотека. В течение трех лет функционирования магазин быстро развивался, его годовой доход достигал 3600 рублей. Однако некоторых крестьян-продавцов, не понимающих цели открытия данного магазина, больше заботили их собственные интересы, чем содержание магазина для местных жителей. Результатом таких действий было большое различие в ценах товаров для бедных и богатых. Среди жителей появились некоторые недоразумения, в результате которых был открыт второй магазин, функционирующий наравне с кооперативным магазином<sup>27</sup>.

Евгений Хлебцевич был внимательным наблюдателем и комментатором разных аспектов жизни клейникского прихода. Написанные им корреспонденции можно рассматривать как широкую панораму этих земель, воспринимаемую через призму социально-политических перемен, происходящих в царской России. В своих корреспонденциях он обращал особое внимание на нищету и недостатки крестьянского сословия. Но с энтузиазмом приветствовал зачатки социальной и политической активизации крестьянства, критикуя при этом царский полицейско-бюрократический аппарат. В своих корреспонденциях он про-

<sup>26</sup> Доклад П. Говорского, председателя Совета Щитовского Кредитного Товарищества прочитанный на общем собрании членов т-ва 31 января 1910 года, ГЕВ 1910, № 14–15, с. 223.

<sup>27</sup> В. Хлебцевич, *Село Клейники...*, с. 141.



пагандировал идеи просвещения деревенского населения, а также был сторонником культурного развития.

Евгений Хлебцевич был действительно харизматичной и оригинальной личностью в рядах белорусского социально-культурного и политического движения в начале XX столетия.

\* \* \*

Второй сын Иоанна Хлебцевича – Владимир Хлебцевич (род. 3.9.1894 года в Жировицах, ум. 13.3.1917 года в Петрограде, похоронен в городе Сызрани) был слушателем Санкт-Петербургского университета на факультете физики и математики. Во время обучения вступил в ряды „Белорусского научно-литературного кружка студентов Санкт-Петербургского университета”. Принимал участие в Февральской революции 1917 года в Петрограде, где погиб в результате кровавых беспорядков<sup>28</sup>. Владимир Хлебцевич был автором этнографической зарисовки, описывающей село Клейники в период до Первой мировой войны, под названием „Село Кленики перед беженством – во время мировой войны”. Записанный им материал хранится в Национальной библиотеке Беларуси. А опубликован он был на страницах «Białoruskich Zeszytów Historycznych»<sup>29</sup>. Из представленных записей мы узнаем, что в селе Клейники до Первой мировой войны насчитывалось 1200–1500 жителей и имелось 200 домашних хозяйств<sup>30</sup>. В селе в то время проживали три еврейских семьи и несколько семей – представителей сельской интеллигенции. Как следует из описания автора зарисовки, в начале XX века почти все жители села занимались земледелием и другими работами, которые давали им возможность содержать семьи. Один из жителей, Михаил Карпиньский, занимался пчеловодством и торговлей лошадьми. Это был очень уважаемый человек. Он сам считал себя сельским интеллигентом<sup>31</sup>. Его дом располагал-

<sup>28</sup> Больше на тему смерти Владимира Хлебцевича и связанных с этим событий, см.: *Хлебцевич Владимир Иванович*, [в:] *Памятник борцам пролетарской революции погибшим в 1917–1921 гг.*, сост. Л. Лежава и Г. Русаков, Москваи – Ленинград 1925 г., с. 621–623.

<sup>29</sup> Там же, с. 132–145.

<sup>30</sup> Там же, с. 142.

<sup>31</sup> Михаил Карпиньский был потомком интеллигентского рода Карпиньских, происходящего из села Клейники. Сегодня потомки рода Карпиньских живут и в России, и в Польше. Больше на эту тему, см.: З. Ждан, *Карпиньскія з Кленік*, [w:] «Bielski Hostinec», Bielsk Podlaski 2015, № 2 (52), s. 3–11; Д. Б. Ждан, *В поісках родасловія*, Ковров 2016, с. 221–236.

ся в центре села, на диалекте: *Клебанщине*. Дом Карпиньского выделялся среди простых крестьянских хат. В центральной части главной избы висели православные иконы, украшенные льняными, расшитыми ручниками и портреты российских святых, князей, а также портреты нескольких русских царей. Владимир Хлебцевич так описывает его в своих воспоминаниях: (...) *это был небольшой, беленый дом, очень ухоженный снаружи и также ухоженный внутри* (...) <sup>32</sup>.

Из рассказа Владимира Хлебцевича следует, что перед вступлением в село немецкого войска и отъездом семьи Хлебцевичей вглубь России – *беженства*, местная библиотека-читальня была закрыта, а книги были спрятаны в церкви под ризницей. Все спрятанные там книги сгорели во время пожара церкви в 1973 году. Таким образом очень ценное собрание книг и важные документы были утрачены навсегда. Только после пожара церкви были обнаружены обгоревшие книги, земские документы, королевские указы и другие приходские документы. Среди найденных документов также была приходская хроника со старой церковной летописью. Прихожане, не отдавая себе отчета в ценности исторической находки, все обгоревшие документы сожгли на пепелище церкви. Таким образом, они безвозвратно уничтожили часть истории своей местности и прихода <sup>33</sup>. В письме от 25 сентября 1915 года Владимир писал своему брату Евгению: *Усе вёскі гарэлі пры непрысутнасці нашых людзей. Кнігі (10 скрыняў) закапаны ў вельмі надзейным месцы. Там тваё ўсё. Закапвалі я і Маліш. Твае рукапісы пра беларускіх пісьменнікаў і лісты іх тожа былі ставаныя там, у скрынях. Я ведаю дзе...* <sup>34</sup>. Упомянутые в письме зарытые ящики много лет искала учительница белорусского языка и литературы Мария Базылюк. К сожалению, безвозвратно утраченные книги отыскать не удалось <sup>35</sup>. Несомненно, следует полагать, что в упоминающихся спрятанных ящиках находились неизвестные литературные ценности, касающиеся творчества семьи Хлебцевичей. Можно предполагать, что там могла находиться, в частности, переписка Евгения и Владимира Хлебцевичей с такими мастерами пера того времени, как Янка Купала, Цётка, Якуб Колас, Максим Багданович или Максим Горький,

<sup>32</sup> В. Хлебцевич, *Село Кленки...*, с. 139.

<sup>33</sup> А. Kuprianowicz, *Z dziejów parafii prawosławnej w Klejnikach. Okres II wojny światowej oraz lata powojenne*, [w:] «Bielski Hostinec», Bielsk Podlaski 2016, № 2 (54), s. 84.

<sup>34</sup> В. Хлебцевич, *Село Кленки...*, с. 135.

<sup>35</sup> А. Kuprianowicz, *Dzieje parafii prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Klejnikach od XIX do połowy XX wieku*, Białystok 2018, BZH, № 49, s. 78.

с которыми они дружили, встречались, переписывались. В настоящее время трудно определить, где находилось место укрытия Владимиром ящиков, поскольку с того времени уже прошло 100 лет и вероятнее всего они уже безвозвратно утрачены.

Смерть Владимира оставила свой болезненный след на психике его отца Иоанна. После смерти сына Иоанн Хлебцевич покинул город и незамедлительно выехал в село Обшаровка в Самарской губернии, где пораженный горем тяжело заболел и умер, где и был похоронен. В конце жизни он успел написать небольшую книжку (47 страниц) на русском языке под названием „Краткий биографический очерк студента В. И. Хлебцевича”, которую издал в сызранской типографии. Эта книжка стала своего рода биографией его любимого сына Володи.

В Российском государственном архиве литературы и искусства<sup>36</sup> в Москве хранится ряд материалов, связанных с жизнью и деятельностью Владимира Хлебцевича. Среди них находятся, в частности: письма Владимира своим родителям, братьям и сестрам, а также прощальное письмо Иоанна Хлебцевича и письмо авторства Алёны Шуп (сестры милосердия), адресованное Иоанну Хлебцевичу, в котором она описывает последние моменты жизни его сына Владимира.

#### L I T E R A T U R A

- Bazylyuk M., *Žyccio i dziejność Jaŭhiena Xliabceviča na fonie pieryjadu „Našaj Ni-vy”*, Mahistarskaja dysiertacyja napisanaja pad kirunkam doktara A. Bar-ščeŭskaha, Kafiedra Bielaruskaj Filahohii, Varšava 1986 [Базылюк М., *Жыццё і дзейнасць Яўгена Хлябцэвіча на фоне перыяду „Нашай Нівы”*, Магістарская дысертацыя, напісаная пад кірункам доктара А. Баршчэўскага, Кафедра Беларускай Філалогіі, Варшава 1986].
- Xliebcievič I., *Vienok otca na mogilu syna. Kratkij biografičieskij očierk studenta V. I. Xliebcieviča*, Syzrań 1917 [Хлѣбцевичъ І., *Вѣнокъ отца на могилу сына. Краткій биографическій очеркъ студента В. И. Хлѣбцевича*, Сызрань 1917].
- Xliabcevič J., *Bijahrafija bački*, «Białoruskie Zeszyty Historyczne», Białystok 1996, № 1 (5) [Хлябцэвіч Я., *Біяграфія бацькі*, «Białoruskie Zeszyty Historyczne», Białystok 1996, № 1 (5)].
- Xliebcievič J., *Nieskolko slov po agrarnomu voprosu*, «Grodnienskije Jeparxialnyje Viedomosti», Grodno 1909 [Хлебцевич Е., *Несколько слов по аграрному вопросу*, «Гродненские Епархиальные Ведомости», Гродно 1909].

<sup>36</sup> Российский Государственный Архив Литературы и Искусства, ф. 539 и ф. 1563.

- Xliebcevič V., *Sielo Klieniki pieried biežienstvom – vo vriemta mirovoj vojny*, «Białoruskie Zeszyty Historyczne», Białystok 1995, № 2 (4) [Хлебцевич В., *Село Кленики перед беженством – во время мировой войны*, «Białoruskie Zeszyty Historyczne», Białystok 1995, № 2 (4)].
- Xliebcevič Vladimir Ivanovič, [v:] *Pamiatnik borcam proletarskoj rievoliucii pogibšim v 1917–1921 gg.*, sost. L. Liežava i G. Rusakov, Moskva – Leningrad 1925 g [Хлебцевич Владимир Иванович, [в:] *Памятник борцам пролетарской революции погибшим в 1917–1921 гг.*, сост. Л. Лежава и Г. Русаков, Москва – Ленинград 1925 г].
- Čyhryn S., *Jajhien Xliabcevič*, [u:] *Z Bielastockaj ziamli*, Bielastok 2008 [Чыгрын С., *Яўген Хлябцевич*, [у:] *З Беластоцкай зямлі*, Беласток 2008].
- Čyhryn S., *Zhadka pra Jajhiena Xliabceviča*, [u:] *Šliaxi Bielastočšyny. Historyka-krajaznajščyja i litaraturaznajščyja artykuly*, Minsk 2015 [Чыгрын С., *Згадка пра Яўгена Хлябцевіча*, [у:] *Шляхамі Беластоцчыны. Гісторыка-краязнаўчыя і літаратуразнаўчыя артыкулы*, Мінск 2015].
- Dokład P. Govorskaho, priedsiedatiela Sovietsa Ščitovskaho Tovariščiestva pročitannyj na obščiem sobranii člienov t-va 31 janvaria 1910 goda*, «Grodnienskije Jerarxialnuje Viedomosti», Grodno 1910, № 14–15 [Доклад П. Говорскаго, председателя Совета Щитовскаго Кредитнаго Товарищества прочитанный на общем собрании членов т-ва 31 января 1910 года, «Гродненские Епархиальные Ведомости», Гродно 1910, № 14–15].
- Grodnienskij pravoslavno-cierkovnyj kaliendar ili pravoslavije v briansko-grodnienskoj ziemle v koncie XIX vieka*, Voronež 1899, t. I [Гродненский православно-церковный календарь или православие въ брестско-гродненской земль въ концъ XIX вѣка, Воронежъ 1899, т. I].
- Gostjev A., *Izviestnyje urožienicy Grodnienskoj oblasti. Vive La Priņomaiņje*, Grodno 2016 [Гостев А. П., *Известные уроженцы Гродненской области. Vive La Принеманье*, Гродно 2016].
- Izviekov N., *Statističieskoje opisanije pravoslavnych prihodov Litovskoj jerarxii*, Vilna 1893 [Извѣковъ Н., *Статистическое описание православныхъ приходовъ Литовской епархіи*, Вильна 1893].
- Kuprianowicz A., *Cierkovno-prihodskoje obučenije na tierritorii pravoslavnoho prihoda Vozniesienija Hospodnia v Klejnikaх*, «ЕЛПІΣ», Białystok 2018, t. XX [Kuprianowicz A., *Церковно-приходское обучение на территории православного прихода Вознесения Господня в Клейниках*, «ЕЛПІΣ», Białystok 2018, t. XX].
- Kuprianowicz A., *Dzieje parafii prawosławnej pw. Wniebowstąpienia Pańskiego w Klejnikach od XIX do połowy XX wieku*, «Białoruskie Zeszyty Historyczne», Białystok 2018, № 49.
- Kuprianowicz A., *Z dziejów parafii prawosławnej w Klejnikach. Okres II wojny światowej oraz lata powojenne*, «Bielski Hostinec», Bielsk Podlaski 2016, № 2 (54).

- Matus I., *Biblioteki – czytelnie im. Florentego Pawlenkowa i towarzystwa kredytowe w białoruskich wsiach Podlasia na początku XX wieku*, Białystok 1994, № 1.
- «Naša Niva» 1907, № 2, 1907, № 35 1908, № 5, 1909, № 40 [«Наша Ніва», 1907, № 2, 1907, № 35 1908, № 5, 1909, № 40].
- Občinnikova V.V., *Žižń zamiečatielnyx liudiej XVIII–XIX vv. Ob. Izdatielie F. F. Pavlienkovie (iz vospominanij V. D. Čierkasova)*, *Biografičeskaja biblioteka F. Pavlienкова*, Moskva 2001 [Обчинникова В. В., *Жизнь замечательных людей XVIII–XIX вв. Об издателе Ф. Ф. Павленкове (из воспоминаний В. Д. Черкасова)*, Биографическая библиотека Ф. Павленкова, Москва 2001].
- Pamiatnaja Knižka Grodnieŭskoj Jeparxii na 1905 god*, Grodno 1905 [Памятная Книжка Гродненской Епархии на 1905 годъ, Гродно 1905].
- Pažarycki M.B., *Da 130-hoddža z dnia naradžeńńa Jaŭhiena Xliabceviča. Układ Jaŭhiena Xliabceviča ŭ biblijatečnuju spravu Bielarusi*, «Viesnik Bielaruskaha dziaŭžaŭnaha univiersiteta kultury i mastactva», Minsk 2014, № 1 (21) [Пажарыцкі М. Б., *Да 130-годзя з дня нараджэння Яўгена Хлябцэвіча. Уклад Яўгена Хлябцэвіча ў бібліятэчную справу Беларусі*, «Веснік Беларускага дзяржаўнага універсітэта культуры і мастацтва», Мінск 2014, № 1 (21)].
- Rossijskij Gosudarstviennyj Arxiv Litieratury i Iskustva, f. 539 i f. 563 [Российский Государственный архив литературы и искусства, ф. 539 и ф. 563].
- Sosna G., *Wykaz hierarchii i kleru parafialnego oraz opiekuńców cerkiewnych Kościoła prawosławnego na Białostoczyźnie w latach 1839–1986*, Białystok 1986.
- Ždan. D.B., *V poiskax rodostovija*, Kovrov 2016 [Ждан Д. Б., *В поисках родословия*, Ковров 2016].
- Ždan Z., *Karpinskija z Klieniak*, «Bielski Hostineć», Bielsk Podlaski 2015, № 2 (52) [Ждан З., *Карпинскія з Кленіак*, «Bielski Hostineć», Bielsk Podlaski 2015, № 2 (52)].

## РЕЗЮМЕ

КУЛЬТУРНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ИОАННА, ЕВГЕНИЯ  
И ВЛАДИМИРА ХЛЕБЦЕВИЧЕЙ НА ТЕРРИТОРИИ ПРАВОСЛАВНОГО  
ПРИХОДА ВОЗНЕСЕНИЯ ГОСПОДНЯ В КЛЕЙНИКАХ В НАЧАЛЕ XX ВЕКА

Начало XX века, в клейницком приходе Вознесения Господня, связано прежде всего с оживленной деятельностью, в различных сферах семьи Хлебцевичей. Их пребывание и деятельность на территории клейницкого прихода, оставили значительный след в формировании менталитета и сознания жителей деревень и окрестностей того периода. Несомненно, что Иоанн, Евгений и Владимир Хлебцевичи были предтечами в своих замыслах и действиях, опережая при этом на многие годы эпоху, в которой им было дано жить.

Многолетнее пребывание Яна Хлебцевича в Клейниках отличалось интенсивной пастырской работой, общественной деятельностью и большими усилиями, вложенными в развитие прежде всего церковно-приходского образования, а также открытием нескольких церковно-приходских школ вместе с библиотекой – читальным залом. В поле интересов Евгения Хлебцевича оказались литература, фольклор и история. К числу наиболее важных работ Владимира Хлебцевича, несомненно, следует отнести этнографический очерк, описывающий село Клейники, предшествовавшее периоду Первой мировой войны.

**Ключевые слова:** Хлебцевичи, культура, образование, библиотека – читальный зал, грамот школа, Клейницкий приход.

### STRESZCZENIE

#### DZIAŁALNOŚĆ OŚWIATOWO-KULTURALNA JANA, EUGENIUSZA I WŁODZIMIERZA CHLEBCEWICZÓW NA TERENIE PRAWOSŁAWNEJ PARAFII PW. WNIEBOWSTĄPIENIA PAŃSKIEGO W KLEJNIKACH NA POCZĄTKU XX WIEKU

Początek XX wieku, w klejnickiej parafii pod wezwaniem Wniebowstąpienia Pańskiego, kojarzy się przede wszystkim z ożywioną działalnością braci Chlebcewiczów. Ich pobyt i aktywność na terenie klejnickiej parafii pozostawiły znaczący ślad w kształtowaniu mentalności oraz świadomości mieszkańców wsi i okolic. Jan, Eugeniusz oraz Włodzimierz Chlebcewiczowie byli prekursorami w swych zamysłach i działaniach, wyprzedzali epokę, w której dane im było żyć.

Kilkunastoletni pobyt Jana Chlebcewicza w Klejnikach odznaczał się intensywną pracą duszpasterską, działalnością społeczną oraz wielkim wysiłkiem włożonym w rozwój przede wszystkim oświaty cerkiewno-parafialnej oraz otwarciem kilku szkół parafialnych wraz z czytelnią. W polu zainteresowań Eugeniusza Chlebcewicza znalazły się literatura, folklor oraz historia. Do jednej z ważniejszych prac Włodzimierza Chlebcewicza należy niewątpliwie etnograficzny szkic, opisujący wieś Klejniki przed I wojną światową.

**Słowa kluczowe:** Chlebcewiczowie, kultura, oświata, czytelnia, szkoła, parafia Klejnicka.

### SUMMARY

#### THE EDUCATIONAL AND CULTURAL ACTIVITIES OF JAN, EVGENY AND VLADIMIR CHLEBCEWICZ IN THE ORTHODOX PARISH OF THE HOLY ASCENSION IN KLEJNIKI IN THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

The beginnings of the 20th century in the orthodox Parish of the Holy Ascension in Klejniki are associated with the active commitment of the Chlebcewicz family. Their presence and activity in the Klejniki parish left a significant trace in

shaping the mentality and awareness of the inhabitants of the village and its surroundings. Jan, Evgeny and Vladimir Chlebcewicz were precursors in their actions and intentions. They were many years ahead of the era in which they lived.

Twenty years Jan Chlebcewicz spent in Klejniki were marked by intensive pastoral work, social activity and great effort devoted in particular to the development of the orthodox – parochial education and the opening of several orthodox – parochial schools as well as a library with a reading room.

Evgeny Chlebcewicz was an exceptionally intelligent man with a spiritual and religious upbringing as well as a perfect erudite. He was interested in literature, folklore and history.

Vladimir Chlebcewicz participated in the February revolution in 1917 in Petrograd (now St. Petersburg), where he died in the bloody riots. The ethnographic sketch describing the village of Kleyniki before World War I “Sielo Kleyniki pered bezhenstvom – vo vremia mirovoy voyny” is one of his most important works in which he draws a picture of simple life of local parishioners.

**Key words:** Chlebcewicz, culture, education, library, reading room, grammar schools, Kleyniki parish.





*Juryj Wnukowicz*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.23

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*<https://orcid.org/0000-0003-2037-8150>

## Этнічная ідэнтыфікацыя і катэгарызацыя беларусаў і літоўцаў у XIX стагоддзі

У 1802 годзе расійскі навуковец В.М. Севяргін, якога афіцыйная беларуская навука прызвычайна лічыць адным з пачынальнікаў этнаграфічнага апісання беларускіх зямель, па даручэнні імператара Аляксандра I накіраваўся з навуковымі мэтамі з Санкт-Пецярбургу ў мястэчка Семятычы (цяпер Польшча). Ягонае падарожжа заняло амаль чатыры месяцы і прайшло па тэрыторыях цяперашніх Расіі, Эстоніі, Латвіі, Літвы, Польшчы і Беларусі. Неўзабаве выдадзеныя “Записки путешествия по западным провинциям Российского государства”, якія В.М. Севяргін адраваў сваім *соотчичамъ*<sup>1</sup>, мусілі азнаёміць шырокую навуковую грамадскасць з новымі “краінамі” імперыі (галоўным чынам з іх прыроднымі ўмовамі). Пры апісанні мясцовых жыхароў падарожніку на старонках свайго дзённіка так ці інакш даводзілася ўжываць разнастайныя этнічныя намінацыі: “расіяне”, “немцы”, “шведы”, “эстляндцы”, “лівонцы”, “ліфляндцы”, “латышы”, “чухны”<sup>2</sup>, “палякі” і “жыды”. Здзіўляе той факт, што ў гэтых нататках падарожжа, большая частка якога прайшла па тэрыторыі цяперашняй Літвы і Беларусі, няма ніякіх згадак пра “літоўцаў” і “беларусаў”, землі і побыт якіх, праязджаючы праз Шаўлі, Кейданы, Коўна, Вільню, Гродна, Навагрудак, Стоўбцы, Мінск, Барысаў, Крупкі, Оршу,

<sup>1</sup> В.М. Севергин, *Записки путешествия по западным провинциям Российского государства*, Санкт-Петербург 1803, с. II.

<sup>2</sup> Гэты народ даследчык не толькі згадаў, але і адзначыў яго адрозненні ад суседніх латышоў, гл. В.М. Севергин, *Записки...*, с. 28–29.

В.М. Севяргін, аднак, апісаў даволі дэталёва і маляўніча. Хоць уся гэтая тэрыторыя яму і ўяўлялася *Литвой і Белоруссией*<sup>3</sup>, даць адпаведныя этнічныя найменні двум асноўным народам, што тут пражывалі, даследчык так і не наважыўся...

\* \* \*

Мэта гэтага артыкула – высветліць асноўныя прынцыпы і інструменты этнічнай ідэнтыфікацыі і катэгарызацыі<sup>4</sup> *беларусаў і літоўцаў* у народазнаўстве XIX стагоддзя. Метадалагічным падмуркам даследавання сталі палажэнні тэарэтыкаў канструктывісцкага напрамку вывучэння феномена этнічнасці (Ф. Барта, Б. Андэрсана, Э. Хабсбаўма, Р. Брубэйкера і інш.), якія разглядалі этнічныя групы ў кантэксце сацыяльнага канструявання іх ідэнтычнасцей. Таму асаблівая ўвага ў артыкуле звернута на тое, якім чынам у навуковым дыскурсе XIX стагоддзя адбывалася знешняя катэгарызацыя *беларусаў і літоўцаў* і, адпаведна, як выбудоўваліся сімвалічныя межы паміж імі, інтэрпрэтаваныя даследчыкамі як этнічныя.

**Сітуацыйна-кантэкстуальны характар этнічнасці.** Разглядаючы этнічнасць як сацыяльна арганізаваную форму культурных адрозненняў, нарвежскі антраполог Ф. Барт асноўную ўвагу ў сваіх даследаваннях удзяляў паняццю “этнічнай мяжы”. Менавіта яна, на думку навукоўца, і вызначае самую этнічную групу, а не той *культурны інвентар, які яна ў сябе змяшчае*<sup>5</sup>. Такія межы – гэта межы, у першую чаргу, сацыяльныя, хаця ў іх могуць быць і тэрытарыяльныя складнікі. Устойлівасць межаў этнічнай групы ў значнай меры залежыць ад ступені самакатэгарызацыі тых, хто ў яе ўваходзіць, і знешняй катэгарызацыі<sup>6</sup> тымі, хто ў яе не ўваходзіць. Першасную значнасць у гэтым

<sup>3</sup> Тэрмін *Белоруссия* ў дачыненні да Віцебскай і Магілёўскай губерняў В.М. Севяргін ужываў у працягу сваіх падарожных нататак, якія выйшлі ў 1804 г., гл. В.М. Севергин, *Продолжение записок по западным провинциям Российского государства*, Санкт-Петербург 1804, с. 85.

<sup>4</sup> Тут і далей пад “катэгарызацыяй” разумецца працэс класіфікацыі людзей паводле іх прыналежнасці да нейкага агульнага катэгарыяльнага атрыбута.

<sup>5</sup> Ф. Барт, *Введение*, [в:] *Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий*, пер. с англ. И. Пильщикова, Москва 2006, с. 17.

<sup>6</sup> Паводле Р. Брубэйкера, галоўным тыпам знешняй катэгарызацыі з’яўляюцца фармалізаваныя, кадыфікаваныя, аб’ектываваныя сістэмы катэгарызацыі, створаныя магутнымі інстытутамі ўлады, гл. Р. Брубейкер, *Этничность без групп*, пер. с англ. И. Борисовой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Москва 2012, с. 89–94.

інтэрактыўным ідэнтыфікацыйным працэсе набываюць тыя арганізацыйна рэлевантныя культурныя прыкметы, якія выкарыстоўваюцца для маркіроўкі адрозненняў і канструявання сімвалічных межаў паміж групавымі ўтварэннямі аднолькавага парадку<sup>7</sup>. Такое разуменне феномена этнічнасці вызначае яе множны і сітуацыйны характар.

Даволі паказальная ў гэтым плане адна з першых характарыстык этнічнай ідэнтычнасці/адрознасці беларусаў і літоўцаў, якая з'явілася на старонках перыядычнага друку яшчэ ў першай палове XIX стагоддзя. Знакаміты этнограф і фалькларыст Р. Падбярэскі, *літвін* паводле свядомасці, апісваючы ў сваіх *Лістах пра Беларусь* этнічныя групы, што жылі ў Віцебскай губерні, адносна мясцовых літоўцаў зазначаў:

Mała część litewskiego plemienia nie wiem jakim sposobem zabłądziła tu i osiadła w Lepelskim. Podobni do białoruskiego plemienia, różnica mała w odzieży i powierzchowności dotąd przez starców zachowywana, odznacza ich byt lepszy, skutek urodzajniejszej w tym powiecie ziemi. Odznacza ich też broda ostra, koźła, twarz blada, sucha, melancholiczna. Polak bowiem i słowianin szeroką brodą zarasta<sup>8</sup>.

Як бачна, аўтар у большай ступені акцэнтаваў падабенства беларусаў і літоўцаў<sup>9</sup>, а не іх адрознасць (як гэта было зроблена, напрыклад, пры апісанні рускіх старавераў і латышоў). Суб'ектыўнае ж вылучэнне этнічных розніц зводзілася Р. Падбярэскім да прымардыяльных антрапалагічных асаблівасцей<sup>10</sup> і “лепшага побыту” прышлага насельніцтва. Апошні факт, хутчэй за ўсё, вынікаў не з якасцяў мясцовай глебы, як гэта сцвярджаў даследчык, а з больш дасканалых

<sup>7</sup> Ф. Барт, *Введение...*, с. 11–19.

<sup>8</sup> R. Podbereski, *Listy o Białejrusi*, “Tygodnik Petersburski” Rok 15 (1844), część XXX, № 79, s. 472.

<sup>9</sup> Дарэчы, ён быў адным з першых, хто ў XIX ст. заявіў і пра падабенства беларускага фальклору з літоўскім: *Wyobraźnia ich [беларусаў], jest to kraj duchów poetycznymi wymysłami zaludniony; u nich duchy płodzą się w niezliczone gromady; dzikość miejsc wpływa na fantazję ludu. Jaka różnica od poezyi Ukraińca, który na dzikim koniu buja po stepie! Spiew i smutne obrazy, zbliżają tę poezyę najwięcej do śpiewów narodowych Litwy*, гл. R. Podbereski, *Listy o Białejrusi*, “Tygodnik Petersburski” Rok 15 (1844), część XXX, № 82, s. 490.

<sup>10</sup> Параўн. апісанне знешняга выгляду віленскіх літоўцаў, зробленае аўтарам *Рассказов про Литву и литовцев: Скамейки в вагоне заняла компания литовских мужиков. (...) По виду они очень мало отличались от белоруссов: подбородок у них был бритый, волосы белокурые, глаза голубые или серые, только цвет лица свежее, чем у белорусов, с ярким румянцем*, гл. Г.Р., *Рассказы о Литве и литовцах*, Москва 1896, с. 7.

спосабаў гаспадарання, прывезеных літоўскімі сялянамі з Курляндскай губерні (дзе яны на той час ужо былі вызвалены ад прыгоннага права). Такім чынам, лакальная карціна, апісаная Р. Падбярэскім, выдатна адлюстроўвае сітуацыйную прыроду этнічнасці, калі, па сутнасці, рэгіянальныя культурныя характарыстыкі атрымалі ў новым сацыяльным асяроддзі этнічную афарбоўку.

**Гістарычна-геаграфічнае размежаванне *Літвы і Русі і этнічная дыферэнцыяцыя літоўцаў і беларусаў.*** Зусім у іншым кантэксце ў XIX стагоддзі разгортваўся пошук этнічных маркераў беларусаў і літоўцаў у гістарычнай зоне беларуска-літоўскага памежжа. Тут варта прыгадаць чарговы тэзіс Ф. Барта, што там, дзе адбываецца ўзаемадзеянне паміж людзьмі розных культур, неабходна чакаць змяншэння іх адрознасці, бо ўзаемадзеянне патрабуе падабенства і агульнасці культуры<sup>11</sup>. Гэта ў поўнай меры тычыцца беларускага і літоўскага народаў, якія некалькі стагоддзяў суіснавалі ў прасторы адзінай дзяржавы – Вялікага Княства Літоўскага (ВКЛ), і не мелі паміж сабой выразных тэрытарыяльных межаў. Вынікам працяглай міжэтнічнай інтэграцыі стала спіранне і размыццё маркераў іх культурных адрозненняў (у першую чаргу, на абшарах гістарычнай Віленшчыны). Трапна гэтую сітуацыю апісаў капітан Генеральнага штаба Расійскай імперыі А. Карэва, які ў сярэдзіне XIX стагоддзя займаўся статыстычным, географічным, гістарычным і этнаграфічным апісаннем Віленскай губерні:

К сказанным нами трудностям, встречающимся при определении населения Виленской губернии, надо еще прибавить племенное его различие. Губерния, почти на половину, разделена между Славянскими племенами и Литовцами; 7 веков эти два народа живут под влиянием одинаковых политических обстоятельств, а потому и рубеж их разделяющий почти затерялся<sup>12</sup>.

У канцы XIX стагоддзя яшчэ больш хрэстаматыйныя заўвагі пра этнічную блытаніну на гэтай тэрыторыі пакінуў аўтар “Рассказов о Литве и литовцах”, падпісаны крыштанімам Г.Р.:

В некоторых местах Виленской губернии часто о человеке нельзя сказать, кто он – литовец или белорус: бороды не носит, католик, платье покроя литовского, а речь у него белорусская с примесью польских слов, да

<sup>11</sup> Ф. Барт, *Введение...*, с. 18.

<sup>12</sup> А. Карева, *Виленская губерния*, Санкт-Петербург 1861, с. V.

и фамилия – какой-нибудь Гайдун, Чижик – совсем не литовская. На границе с Польшей ошибиться еще легче, потому что платье и лица поляков и литовцев очень сходны, да и вера у них одна и та же. Настоящих литовцев можно видеть в самом сердце литовского народа – в Ковенской губернии, и то только в деревне, а не в городах, потому что литовцы, мещане, переняли язык и обычаи поляков<sup>13</sup>.

Такая ідэнтыфікацыйная невыразнасць этнічных катэгорый *беларусаў, літоўцаў і палякаў* у “палітычна ненадзейным” рэгіёне імперыі не магла задавальняць бюракратычныя інстытуты расійскай улады, якая ўвесь час імкнулася абгрунтаваць свае палітычныя правы на гэтыя землі і выпрацаваць уласную версію іх гістарычнага мінулага.

Як вядома, галоўным матывам легалізацыі новай улады на беларускіх землях было ўз’яднанне “адзінаверных” жыхароў дзвюх краін – Русі “Белай” (ці “Літоўскай”) і “Вялікай”. Асаблівае значэнне ў гэтай геапалітычнай рэканструкцыі надавалася акрэсленню тэрыторый гістарычнай Літвы і Русі, большасць аб’ектыўных крытэрыяў размежавання якіх да XIX стагоддзя ўжо размыліся<sup>14</sup>. Калі ж знешнія прасторавыя межы функцыянавання паняццяў *Літва* і *Белая* (ці *Літоўская*) *Русь* (якія ў навуковых тэкстах XIX стагоддзя вельмі часта фігуравалі як нешта непарыўнае) з большага былі абмежаваныя гістарычнымі рубяжамі ВКЛ, то іх унутранае размежаванне было надзвычай складанай задачай, вырашэнне якой, па вялікім рахунку, і актуалізавала параўнальнае этнаграфічнае вывучэнне беларусаў і літоўцаў у XIX стагоддзі.

Бадай, адным з першых, хто паспрабаваў адасобіць “уласную Літву” ад “славяншчыны”, быў вядомы археолаг, гісторык і этнограф Т. Нарбут. Сам ураджэнец беларуска-літоўскага памежжа, ён пачаў сістэматычна вывучаць гісторыю ВКЛ, праводзіць археаграфічныя і археалагічныя росшукі. Ягоная актыўная навуковая дзейнасць супала з пачаткам палітычнай барацьбы мясцовых эліт за аднаўленне былой Рэчы Паспалітай Абодвух народаў, рэгіянальнай асаблівасцю канцэптуалізацыі якой была апеляцыя “краёвай” (ці “літвінскай”) інтэлігенцыі да глыбока рамантызаванага вобраза “старажытнай Літвы”<sup>15</sup>. Гістарычныя працы Т. Нарбута мусілі абгрунтаваць легітымнасць гэта-

<sup>13</sup> Г.Р., *Рассказы о Литве и литовцах*, с. 4.

<sup>14</sup> А. Белы, *Хроніка Белай Русі: Імагалогія Беларусі XII–XVIII стст.*, 2-е выд., на праўл. і дапоўн., Смаленск 2013, с. 159.

<sup>15</sup> Які амаль аўтаматычна пераносіўся таксама на вобраз “старажытнасці літоўскага народа”, што мела выключнае значэнне ў суб’ектыўным уяўленні літоўскай нацыі як “гістарычнай”.

га памкнення і замацаваць імідж мясцовай шляхты як галоўных палітычных спадкаемцаў ВКЛ.

У сваім артыкуле “Oznaczenie granic Litwy właściwej od strony Słowiańszczyzny”<sup>16</sup> Т. Нарбут не толькі паспрабаваў акрэсліць прыблізныя прасторавыя межы рассялення літоўцаў (спрасціўшы сабе задачу, ён правёў іх у асноўным па добра бачных на зямной паверхні лініях прыродных аб’ектаў – рэк, азёр і балот), але і вылучыць чатыры іх галоўныя этнаграфічныя вобласці (“правінцы”). Нягледзячы на недакладнасць і няяснасць крытэрыяў, на падставе якіх было зроблена такое гістарычна-геаграфічнае размежаванне, інфармацыя, пададзеная Т. Нарбутам пра межы рассялення літоўцаў, па інерцыі была перанятая і растыражыраваная многімі даследчыкамі XIX стагоддзя (А. Кіркорам<sup>17</sup>, А. Карэвам<sup>18</sup>, П. Чубінскім і інш.). Адзначым таксама, што падыход, закладзены Т. Нарбутам – вызначаць межы старажытнай (лічы, уяўнай) “сапраўднай Літвы”, у далейшым аказаў уплыў на дыскурс тэрытарыялізацыі літоўскай этнічнасці менавіта ў яе гістарычнай праекцыі (прынамсі, ён быў грунтоўна развіты польскім гісторыкам Е. Ахманьскім<sup>19</sup>).

Недакладнасці пры вызначэнні межаў рассялення беларусаў і літоўцаў у вышэйзгаданых працах неўзабаве былі раскрытыкаваны многімі даследчыкамі, якія галоўным прынцыпам дыферэнцыяцыі двух народаў лічылі не цьмяныя гістарычныя традыцыі, а найперш іх відавочную моўную адрознасць. Так, С.В. Шалковіч у сваёй “Библиографической заметке по поводу III тома Живописной России”, падпісаўшыся *Белорусс* (sic), рэзка крытыкаваў размежаванне беларусаў і літоўцаў, выкананае на этнаграфічнай карце М.Ф. Мірковіча паводле звестак А. Кіркора:

По карте Мирковича от крайняго пункта Литовских населений в Вилейском уезде, с Востока на Запад до станции Евье (Троцкого уезда), по масштабу нужно полагать 70 верст; на этом значительном пространстве отмечены сплошные литовския поселения; в действительности же это далеко не верно. От станции Евье на Север и на Юг встречается еще смешанное народонаселение: есть деревни, говорящие по белорусски, есть деревни,

<sup>16</sup> Т. Narbutt, *Oznaczenie granic Litwy właściwej od strony Słowiańszczyzny*, [w:] *Pomniejsze pisma historyczne: szczególnie do historii Litwy odnoszące się*, Wilno 1856, s. 268–270.

<sup>17</sup> А. Киркор, *Этнографический взгляд на Виленскую губернию*, «Этнографический сборник» 1858, Вып. III, с. 120–121.

<sup>18</sup> А. Корева, *Виленская...*, с. III–IV.

<sup>19</sup> J. Ochmański, *Litewska granica etniczna na wschodzie od epoki plemiennej do XVI wieku*, Poznań 1981, s. 7–8.

говорящие по литовски; но есть деревни, говорящие на том и другом языке безразлично. Нам кажется, что эти последние деревни следует считать настоящей этнографической границей между Литвой и Белоруссией, потому что в них до сих пор представляется скрещение двух племен<sup>20</sup>.

Актыўны пошук “сапраўднай этнаграфічнай мяжы” паміж літоўцамі і беларусамі, заснаваны на іх лінгвістычнай адрознасці, у другой палове XIX стагоддзя фактычна “паглынуў” менш перспектыўны для расійскай улады дыскурс гістарычнага размежавання Літвы і Русі. У вялікай ступені гэтаму садзейнічала стварэнне ў 1845 годзе магутнай навуковай інстытуцыі – Імператарскага Рускага геаграфічнага таварыства (ІРГТ) і асабліва яго аддзела ў Вільні, які быў заснаваны ў 1867 годзе. Надзвычай плённая экспедыцыйная і публікацыйная дзейнасць членаў гэтага таварыства спрыяла пашырэнню менавіта “этнаграфічнага” ўяўлення пра падзел Паўночна-Заходняга краю на *Літву і Беларусь*, якое да канца XIX стагоддзя стала пануючым не толькі ў мадэрных літоўскім і беларускім нацыянальных наратывах, але і ў афіцыйным навуковым дыскурсе Расійскай імперыі<sup>21</sup>. Спынімся на ключавых, з нашага пункту гледжання, інструментах знешняй катэгарызацыі *беларусаў і літоўцаў*, якія афіцыйна фармалізавалі і кадзіфікавалі гэтыя паняцці, і фактычна надалі ім сучаснае этнічнае адценне.

**Вяўленне *літоўцаў і беларусаў* на этнаграфічных картах.** Згодна з вядомым амерыканскім тэарэтыкам нацыяналізму Б. Андэрсанам, які разглядаў нацыю як сацыяльна сканструяваную супольнасць, вылучэнне і класіфікацыя вялікіх груп людзей (на падставе пэўных прыкмет) патрабуе спецыфічных спосабаў мыслення іх адрознення і атаясамлення. Аднымі з галоўных інструментаў такога “ўяўлення” народаў, што атрымалі сваё пашырэнне ў XIX стагоддзі найперш у вялікіх каланіяльных дзяржавах, сталі карты, перапісы насельніцтва і музеі<sup>22</sup>. Усе яны былі цесна ўзаемазвязаныя паміж сабой і аказалі непасрэды ўплыў на распрацоўку навуковых прынцыпаў

<sup>20</sup> Беларус, *Библиографическая заметка по поводу III тома Живописной России (Литва и Белоруссия – соч. Киркора)*, «Литовские епархиальные ведомости» Март 1884, № 9, с. 83–91.

<sup>21</sup> А. Белы, *Хроніка...*, с. 159.

<sup>22</sup> Б. Андерсон, *Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма*, пер. с англ. В.Г. Николаевой, под ред. С.П. Баньковской, Москва 2016, с. 266–300.

ідэнтыфікацыі, катэгарызацыі і класіфікацыі (паводле Б. Андэрсана, “граматыкі”) тагачасных народаў.

Структураваць уяўленні аб этнічнай спецыфіцы тэрыторый Расійскай імперыі закліканы былі так званыя “этнаграфічныя карты”. Іх стварэнне патрабавала вызначэння выразных тэрытарыяльных межаў рассялення народаў, што, у сваю чаргу, складана было зрабіць без адпаведных статыстычных даследаванняў, а таксама без параўнальнага вывучэння спецыфічных рыс мясцовых культур, каб пасля можна было аднесці іх носьбітаў да той або іншай этнічнай супольнасці. У рэшце рэшт, даволі складаная абстракцыя адрознення і атаясамлення народаў у сярэдзіне XIX стагоддзя атрымала сваё выразна аформленае і спрошчанае выяўленне ў выглядзе этнаграфічных карт.

Сімвалічна, што першая ў Расійскай імперыі навуковая этнаграфічная карта была выдадзена ў 1851 годзе адным з заснавальнікаў ІРГТ, акадэмікам П.І. Кёпенам, які з 1820-х гадоў займаўся сістэматычным зборам статыстычных дадзеных і этнаграфічных звестак<sup>23</sup>. Найвялікшыя цяжкасці ў даследчыка выклікала вызначэнне межаў рассялення літоўцаў, аб чым ён не прамінуў паскардзіцца ў асобна выдадзеных каментарах да сваёй карты: *Всего труднее было иметь положительные показания о Литовцах, которых пределы и число я уже в 1827 году тщетно старался узнать хотя приблизительно*<sup>24</sup>. Каб больш кваліфікавана вырашыць гэтую задачу, П.І. Кёпен паглыбіўся ў вывучэнне гісторыі, мовы і літаратуры прусаў, літоўцаў і латышоў, прапанаваўшы для іх агульную назву “літоўскія народы”<sup>25</sup>. Акрамя таго, з мэтай вызначэння не толькі тэрытарыяльнай, але і лінгвакультурнай мяжы паміж літоўцамі і беларусамі, ён сабраў з 277 рыма-каталіцкіх і былых уніяцкіх парафій Віленскай, Ковенскай, Мінскай і Курляндскай губерняў звесткі пра мясцовых жыхароў і іх размоўную мову (*с образчиками их речи*)<sup>26</sup>. Усё гэта дазволіла даследчыку даволі дакладна “лагатыпізаваць” на сваёй карце “латышка-літоўскае племя” выразным зялёным колерам, які моцна кантраставаў з нерасфарбаваным фонам-пазнакай рассялення “рускіх”, г.зн. усіх разам узятых

<sup>23</sup> В.М. Кабузан, *Народы России в первой половине XIX в.: Численность и этнический состав*, Москва 1992, с. 8.

<sup>24</sup> П. Кёппен, *Об этнографической карте европейской России*, Санкт-Петербург 1852, с. 14.

<sup>25</sup> П. Кёппен, *О происхождении, языке и литературе литовских народов*, «Материалы для Истории просвещения в России» 1827, ч. 3.

<sup>26</sup> П. Кёппен, *Об этнографической карте...*, с. 15.



усходніх славян<sup>27</sup>. Апошнім супрацьпастаўляліся размаітыя *инородцы*, у спіс якіх трапілі таксама *литовцы в пространном смысле*, г.зн. балты, падзеленыя на дзве асобныя этнічныя катэгорыі: *Литву в тесном смысле* (або *Жмудь*) і *Латышей*<sup>28</sup>. Вылучыўшы такім чынам палітычна ўплывовую катэгорыю “рускага” ад “астатняга” насельніцтва, этнаграфічная карта П.І. Кёпена візуалізавала афіцыйнае ўяўленне пра “сваяцкія сувязі” і “гістарычныя іерархіі” этнічных катэгорыяў насельніцтва Расійскай імперыі.

Больш дакладна сфарміраваць афіцыйную наменклатуру этнічных катэгорыяў насельніцтва Паўночна-Заходняга краю мусіў “Этнографический атлас западнорусских губерний и соседних областей”<sup>29</sup>, (не?)выпадкова выдадзены ў час паўстання 1863 года. У адрозненне ад П.І. Кёпена, яго аўтар (дарэчы, таксама супрацоўнік ІРГТ і немец паводле паходжання) Р.Ф. Эркерт класіфікаваў мясцовае насельніцтва на большую колькасць этнічных катэгорыяў і падкатэгорыяў. Так, ён нарэшце вылучыў на сваёй карце беларусаў і ўкраінцаў (“маларосаў”), праўда, толькі ў якасці дзвюх асобных падкатэгорыяў “рускіх”, якія, разам з палякамі, чэхамі і вендамі, складалі агульнае “славянскае племя”<sup>30</sup>. Таксанімічна апошняму адпавядала “літоўскае племя” (*литовцы в обширном смысле слова*), якое дзялілася на ўласна літоўцаў (*литовцы в тесном смысле слова*) і латышоў (*резко отличающихся между собою и в настоящее время вероисповеданием, но еще более языком*). Падобна катэгорыі “рускіх”, літоўцы таксама былі падзелены на дзве групы, доволі блізкія друг да другога: *Литвинов и Самогитов или Жмудь, из которых последние, по своей образованности и цветущему состоянию, стоят гораздо выше первых*<sup>31</sup>. Пры гэтым наконт розніцы паміж беларусамі і літоўцамі Р.Ф. Эркерт разважаў наступным чынам: *За исключением языка и совершенно особых, национальных и религиозных понятий, относящихся к отдаленному прошедшему, Литвины по своему внешнему образу жизни мало отличаются от смежных с ними Белоруссов, к которым они находятся в каком-то пассивном и подчиненном положении*<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> П. Кеппен, *Этнографическая карта европейской России*, Санкт-Петербург 1851.

<sup>28</sup> П. Кеппен, *Об этнографической карте...*, с. 31.

<sup>29</sup> Р.Ф. Эркерт, *Этнографический атлас западнорусских губерний и соседних областей*, Санкт-Петербург 1863.

<sup>30</sup> Тамсама, Т. I.

<sup>31</sup> Тамсама, Т. V.

<sup>32</sup> Р.Ф. Эркерт, *Взгляд на историю и этнографию западных губерний России (с атласом)*, Санкт-Петербург 1864, с. 69.

Лінгвістычным прынцыпам класіфікацыі народаў карыстаўся і А.Ф. Рыціх пры складанні даволі дэталёвай этнаграфічнай карты еўрапейскай часткі Расійскай імперыі, на якой *беларусы* фактычна былі вылучаны ў асобную этнічную катэгорыю (раўназначную іншым катэгорыям, у тым ліку *літве*)<sup>33</sup>. Цікава, што ў сваім грунтоўным панславісцкім даследаванні А.Ф. Рыціх змясціў асобную невялікую карту Беларусі і Літвы (з пазначэннем дзвюх самастойных этнічных катэгорый – *беларусаў* і *літоўцаў*), на якой у большай ступені чыталіся іх знешнія межы, а не ўнутраныя<sup>34</sup>.

Не ўдаючыся ў падрабязнасці вызначэння “этнічных тэрыторый”, якія дэталёва разгледжаны пад пільнай “лупай” нацыянальных гістарыяграфій, адзначым толькі, што ў XX стагоддзі этнаграфічныя карты адыгралі выключную ролю ў развіцці менавіта беларускага нацыянальнага дыскурсу. Контуры “Этнографической карты белорусскаго племени”, складзенай Я.Ф. Карскім у 1903 годзе паводле моўнага прынцыпу, сталі магутным сімвалам мадэрнага беларускага нацыяналізму. У сваю чаргу, дыкурс тэрытарыялізацыі літоўскай этнічнасці ў большай ступені абাপіраўся на гістарычна-лінгвістычныя рэканструкцыі, заснаваныя на карпатлівым аналізе шматлікіх балцкіх онімаў і даследаванні старажытных археалагічных помнікаў, таксама прыцягваючы для нагляднасці разнастайныя навуковыя карты<sup>35</sup>.

**Катэгарызацыя *літоўцаў* і *беларусаў* у статыстычных даследаваннях.** Як ужо было адзначана, яшчэ ў 1820-х гадах П.І. Кёпен пачаў збіраць статыстычныя і этнаграфічныя звесткі пра літоўцаў, вылучыўшы іх у асобную этнічную катэгорыю. Такім чынам ён фармальна прыступіў да вылічэння “нярускіх” жыхароў еўрапейскай часткі Расійскай імперыі. Пры гэтым далейшая класіфікацыя “рускіх” на асобныя этнічныя падкатэгорыі, як “палітычна бессэнсоўная”, адыходзіла на другі план.

Пытанне, кім трэба лічыць жыхароў Паўночна-Заходняга краю – “палякамі” або “рускімі” – было рэзка актуалізавана ў час паўстання 1863–64 гадоў. У выніку яго актыўнага вырашэння з’явіўся цэ-

<sup>33</sup> А.Ф. Риттих, *Этнографическая карта Европейской России*, Санкт-Петербург 1875.

<sup>34</sup> А.Ф. Риттих, *Славянский мир. Историко-географическое и этнографическое исследование*, Варшава 1885, с. 24.

<sup>35</sup> Гл., напр.: P. Gaučas, *Etnolingvistinė Rytų Lietuvos gyvenojų raida. XVII a. antroji pusė – 1939 m.*, Vilnius 2004; *Etninių žemių lietuvių dabartinėje Baltarusijoje*, sudarė K. Garšva; red. kom.: K. Garšva [ir kt.]. Vilnius 1999; *Lietuvos rytai*, sudarė K. Garšva ir L. Grumadienė, Vilnius 1993 і інш.

лы шэраг афіцыйных публікацый, якія ўтрымлівалі багатыя статыстычныя звесткі пра канфесійны і этнічны склад мясцовага насельніцтва<sup>36</sup>. За аснову гэтых даследаванняў была ўзята, перш за ўсё, адна і тая ж крыніца – так званыя “парафіяльныя спісы”, якія з пэўнай доляй умоўнасці можна лічыць першым пералісам Расійскай імперыі. Яны даволі дакладна ўлічвалі этнічны склад насельніцтва. Збор матэрыялаў праводзіўся ў 1857–1858 гадах па ініцыятыве ўсё таго ж акадэміка П.І. Кёпена. Гэтым матэрыялам надавалася вялікае значэнне ў сістэме доказаў “рускага” або “польскага” характару беларуска-літоўскіх зямель<sup>37</sup>. Нягледзячы на відавочную тэндэнцыйнасць гэтых прац, у іх так ці інакш разглядалася праблематыка ідэнтыфікацыі, катэгарызацыі і класіфікацыі мясцовых этнічных груп.

Галоўным недахопам “протапералісу”, праведзенага П.І. Кёпенам, даследчыкі лічаць адсутнасць фіксаванага спісу “плямён” і “народнасцей”, а таксама ясных крытэрыяў вызначэння этнічнай прыналежнасці. Гэта прыводзіла да частай блытаніны розных ідэнтыфікацыйных катэгорый (этнічных, палітычных, рэлігійных, моўных і інш.). Разасланыя анкеты запаўнялі святары, якія павінны былі самастойна вызначыць этнічную прыналежнасць сваіх прыхаджан. Гэта прывяло да таго, што ў дасланых адказах з’явіліся такія фантомныя катэгорыі як “яцвягі”, “чарнарусы”, “крывічы”, “дулебы” і іншыя “плямёны”, народжаныя ўяўленнем вынаходлівага розуму мясцовых святароў<sup>38</sup>.

Не менш складаным і забытаным пытаннем у статыстычных і этнаграфічных даследаваннях XIX стагоддзя было функцыянаванне тагачасных этнонімаў “літоўцы”, “літвіны”, “жмудзіны”, “беларусы”, “рускія” і інш., якія можна было правільна зразумець толькі зыходзячы з канкрэтнага наратыўнага кантэксту іх ужывання. Так, нават у другой палове XIX стагоддзя пад “літвінамі” многія даследчыкі разумелі не толькі “ўласна літоўцаў”, але і беларусаў-каталікоў, або нават усіх жыхароў Беларускага Панямоння<sup>39</sup>. Праўда, такая катэгорыя

<sup>36</sup> М. Коялович, *О расселении племён Западного края России*, Москва 1863; М. Лебедин, *О племенном составе народонаселения Западного края Российской империи*, «Записки Русского географического общества» 1861, Кн. III, с. 131–160; Н. Столпянский, *Девять губерний Западно-Русского края: в топографическом, геоэтнографическом, статистическом, экономическом, этнографическом и историческом отношениях*, Санкт-Петербург 1866 і інш.

<sup>37</sup> П.В. Терешкович, *Этническая история Беларуси XIX – начала XX в.: В контексте Центрально-Восточной Европы*, Минск 2004, с. 18.

<sup>38</sup> Тамсама.

<sup>39</sup> Экзаэтнонім “літвіны” быў пашыраны таксама на поўдні Беларусі, гл., напр., М.Н. Косич, *Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни*, Санкт-Петербург 1903, с. 6.

славянамоўнага насельніцтва ніяк не ўпісвалася ў класіфікацыйную схему, заснаваную на рэлігійнай прыналежнасці як асноўнай уліковай адзінцы Расійскай імперыі. Так, супрацоўнік ІРГТ Р.Ф. Эркерт, які лічыў веравызнанне галоўным маркерам адрозненняў паміж “палякамі” і “рускімі”, адносна множнай этнічнай ідэнтычнасці беларусаў-каталікоў разважаў такім чынам:

Выражение «католический Белорус» встречается, правда, довольно часто в научных статьях, но в действительности его нет и не может быть, потому что, за исключением исповедующих православную религию в Витебской, Могилевской и восточной части Минской губернии, выражения «Белорус», для означения народности, и «белорусский», для означения языка, никому в народе не известны. Язык свой простолюдин называет *простым*, а самого себя *Русским*, часто даже *Литовцем* (по политическим преданиям), или просто *крестьянином* (как национальную противоположность к польскому дворянству и шляхте). Следовательно выражение «католический Белорус» не известен ни в (русском) народе, ни у (польских) помещиков и духовенства. Польское дворянство, а в особенности католическое духовенство часто употребляет выражение «Литовцы» о тех католиках, у которых родным языком остался русский. В этом случае они делают политическую ошибку<sup>40</sup>.

Адсутнасць выразнай этнічнай самакатэгарызацыі заходнебеларускага насельніцтва (за выключэннем рэлігійных прадпісанняў) абумовіла актыўнае “кабінетнае” вынаходніцтва і (рэ)канструяванне цэлага шэрагу гістарычных ідэнтычнасцей. На групы мясцовага насельніцтва з пераменным поспехам навешваліся гістарыяграфічныя этыкеткі “чорнарусаў”, “крывічоў”, “яцвягаў”, “дрыгавічоў”, “дэйноўцаў”, “дулебаў” і інш. Аднак пазнейшыя перапісы, палявыя даследаванні і паўсядзённая сацыяльная практыка так і не выявілі, каб хоць малая частка тых, каго размяшчалі ў гэтыя катэгорыі, пазначала сябе гэтакімі найменнямі. Напрыклад, той жа Р.Ф. Эркерт на падставе сваіх неаднаразовых паездак, назіранняў і апытанняў пра заходніх беларусаў, якіх ён вылучыў у асобную этнарэгіянальную групу, пісаў:

Другую группу составляют живущие далее на западе *Белоруссы*, которые однако же сами не зовут себя этим именем, да и *Поляками* не называются *Белоруссами*; они по большей части не дают себе никакого национального названия, а язык свой называют «простым». (...) Для этих западных *Белоруссов*, которые сильно подверглись польскому влиянию, в особенности в северо-восточной трети Гродненской губернии, принято

<sup>40</sup> Р.Ф. Эркерт, *Взгляд на историю...*, с. 8.

вообще название Черноруссов (по черным овцам, из шерсти которых они делают себе одежду); но сами они не называют себя этим именем<sup>41</sup>.

Апанент А. Кіркора С.В. Шалковіч наўпрост указваў на гістарыяграфічную штучнасць тэрміна “чарнарусы”:

Между народностями Литовского полесья автор очерка находит и *Черноруссов*; он помещает их в 3-х приходах Лидского прихода. Считаем долгом заметить, что такого названия племени мы нигде не встречали в западно-русских актах; оно существует только в польской исторической литературе<sup>42</sup>.

Аднак галоўную праблему ў статыстычных даследаваннях насельніцтва паўночна-заходніх губерняў выклікала сутнаснае адрозненне паняццяў “літоўскі” (ці ў польскай традыцыі – “літвінскі”) як гістарычна абумоўленай формы ідэнтычнасці, звязанай з прыналежнасцю да пэўных культурных традыцый былога ВКЛ, і як больш вузкай этнічнай катэгорыі, галоўным маркерам якой была моўная прыналежнасць. Гэтай розніцы паміж “этнічнымі” літоўцамі і “гістарычнымі” літвінамі (галоўнымі чынам, заходнімі беларусамі) не рабілі многія даследчыкі XIX стагоддзя. Так, паводле дадзеных М. Лябедкіна<sup>43</sup>, неверагодная колькасць літоўцаў пражывала, акрамя Мінскай (64149 чалавек) і Гродзенскай (201897 чалавек, пры тым усе праваслаўныя!) губерняў, яшчэ ў губернях Валынскай (11243 чалавекі) і Кіеўскай (ажно 38026 чалавек!). Больш таго, зыходзячы з “парафіяльных спісаў”, ён “знайшоў” каля 30 тысяч яшчэ ў Гродзенскай губерні, чаго пасля не рабіў ніводны наступны перапіс. Гэтыя звесткі былі некрытычна перанятыя іншымі даследчыкамі (напрыклад, Н. Сталпянскім<sup>44</sup>).

У 1880-х гадах выключна моўным прынцыпам этнічнай ідэнтыфікацыі літоўцаў пры статыстычных даследаваннях прапанаваў карыстацца аўтарытэтны даследчык-літуаніст Э. Вольтэр:

При собирании статистических сведений часто смешиваются понятия *Литвин*, *Литва* в историко-географическом значении с литвою этнографической. Литвином считается должен тот, кто в домашнем быту говорит по литовски, не смотря на то, что церковь его учит польскому, а народная школа русскому языку. В настоящее время сведения, относительно

<sup>41</sup> Тамсама, с. 64.

<sup>42</sup> Белорус, *Библиографическая заметка...*, с. 85.

<sup>43</sup> М. Лебедкин, *О племенном...*, с. 142–145.

<sup>44</sup> Н. Столпянский, *Девять губерний...*, с. V.

принятых в войска по рубрике «по происхождению», должны считаться сомнительными оттого, что очень много литвинов значится в уездах – где их теперь, как по литовски говорящих, вовсе нет; а наоборот, в тех уездах, где ныне еще говорят по литовски, по статистическим таблицам принятых литовцев в войска показано сравнительно мало. В Вилейском и Дисненском уездах о литовцах не может быть и речи, но за то их много в Трокском и Свенцяном, и вообще они встречаются в остальных уездах Виленской губернии<sup>45</sup>.

У канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў моўны прынцып этнічнай дыферэнцыяцыі літоўцаў і беларусаў быў замацаваны патрыярхам беларусазнаўства Я.Ф. Карскім: *Основой для определения границ Белорусской области служит у нас исключительно язык; вследствие этого, например те литовцы [sic] Виленской губернии, которые в настоящее время говорят только по-белорусски, у нас отнесены к белоруссам*<sup>46</sup>. Праўда, ён тут жа ўдакладняў: *Таким образом, очерченная ниже область скорее принадлежит белорусскому наречию, нежели племени*<sup>47</sup>. Як вядома, пры размежаванні літоўска- і беларускамоўнага насельніцтва Я.Ф. Карскі кіраваўся ананімным статыстычным даследаваннем, падрыхтаваным на падставе матэрыялаў, якія былі сабраныя ў канцы XIX стагоддзя сельскімі старастамі па распараджэнні графа А. Плятэра. Яго аўтар тлумачыў вымушаную замену крытэрыя этнічнай ідэнтычнасці лінгвістычнай банальным неразуменнем самага паняцця “народнасць” сельскімі жыхарамі:

Rubryce narodowościowej nie można przypisywać w tym rejestrze poważniejszego znaczenia statystycznego, gdyż pojęcie o narodowości dla autorów spisu było widocznie niejasnym. I tak spotykamy w nim np. Litwinów, mówiących w domu po litewsku, lub po polsku, lub Białorusów, mówiących w domu po litewsku, lub po polsku. Z tego powodu uwzględniono w niniejszej pracy jedynie rubrykę języka domowego jako miarodajne kryterium narodowości<sup>48</sup>.

Па гэтай жа прычыне родная мова рэспандэнтаў стала галоўным вызначальнікам этнічнай прыналежнасці пры правядзенні Першага ўсеагульнага перапісу насельніцтва Расійскай імперыі 1897 года, які

<sup>45</sup> Э. Вольтер, *Об изучении литовского языка и племени*, «Памятная книжка Виленской губернии на 1887 год» 1886, с. 133.

<sup>46</sup> Е.Ф. Карский, *Белоруссы. Т. 1: Введение в изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903, с. 4.

<sup>47</sup> Тамсама.

<sup>48</sup> Anonim, *Obszar języka litewskiego w gub. Wileńskiej*, “Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne” 1898, Т. III, s. 7.

афіцыйна зацвердзіў лінгвістычную ідэнтычнасць у якасці ўліковай класіфікацыі.

**Канструяванне ідэнтычнасці / адрознасці “літоўскага” і “беларускага” ў этнаграфічных працах.** Музей, як адмысловая інстытуцыя стварэння і замацавання вобраза ўнікальнасці нацыі, для беларусаў і літоўцаў у XIX стагоддзі яшчэ не набыў той уладнай моцы і ролі, пра якую пісаў Б. Андэрсан. Хіба толькі можна канстатаваць, што фактычна першы ў гэтым краі Віленскі музей старажытнасцей, заснаваны ў 1855 годзе графам Я. Тышкевічам, ад моманту свайго адкрыцця быў месцам павышанай палітычнай увагі<sup>49</sup>. Аказаўшыся пасля паўстання 1863–64 гадоў пад жорсткім кантролем і цензурай з боку адміністрацыі Віленскай навучальнай акругі, ён у сваіх сценах так і не здолеў стварыць серыйных этнаграфічных шэрагаў “беларускага” і “літоўскага”<sup>50</sup>. Аднак згуртаваныя вакол музея гісторыкі, археолагі, этнографы і фалькларысты праводзілі каласальную даследчую працу па вывучэнню гісторыі, мовы і культуры беларусаў і літоўцаў, што істотна пашырала навуковыя ўяўленні пра іх як пра два самастойныя народы.

Польскія, рускія, беларускія і літоўскія этнографы і фалькларысты, якія ў XIX стагоддзі займаліся даследаваннем пераважна лакальных узораў сялянскай культуры, так ці інакш вымушаны былі апісваць іх у агульных этнічных катэгорыях. Калі моўная адрознасць літоўцаў і беларусаў не выклікала ніякіх сумневаў, то аднясенне тых або іншых з’яў народнай культуры да “літоўскага” ці “беларускага” выклікала куды большыя цяжкасці. Невыпадкова, што ў такім выпадку асноўны акцэнт у параўнальных штудыях даследчыкі часцей рабілі на агульнасцях і падабенствах, што толькі больш замацоўвала ўяўленне пра беларускую і літоўскую этнічнасць як штосьці генетычна ўзаемазвязанае. Прывядзем у якасці прыкладу этнаграфічнае апісанне літоўцаў, якое

<sup>49</sup> Паказальная ў гэтым сэнсе эмацыйная крытыка “прапольскай” экспазіцыі музея, зробленая членам Віленскай археаграфічнай камісіі С.В. Шалковічам: *Но не прошло 5–6 лет, как Виленский Музей представил собой самое блистательное освещение жизни польской; спрятан был где-то в витрине даже литовский статут, принесенный в дар митрополитом Семашкой, а сапежинския старинныя русския рукописи – в нише за шкафами были обречены на гниение*, гл. Белорус, *Библиографическая заметка...*, с. 89.

<sup>50</sup> Як гэта адбылося, напрыклад, на Усерасійскай этнаграфічнай выставе 1867 г., дзе былі прадстаўлены экспазіцыі і інсталяцыі з народнага жыцця і побыту беларусаў і літоўцаў.

зрабіў А. Кіркор<sup>51</sup> у трэцім томе *Живописной России*, прысвечаным Літоўскаму (sic) і Беларускаму Палессю:

Обряды общие с белорусскими распространены у Литовцев и даже Жмудинов почти повсеместно. Появляется даже белорусский *коровай*. (...) На жатву все спешат охотно, а по ея окончании, не только крупные землевладельцы, но и более зажиточные крестьяне совершают *дожинки*, почти одинаково, как у Литовцев, так и Белоруссов. (...) Одежда мужчин, как у Литовцев, так и у Белоруссов почти одинаковая. (...) Как Литовцы, так и Белоруссы вообще роста среднего... (...) Литовцы, также как и Белоруссы, бороду и усы бреют, хотя в последние годы многие уже стали отращивать усы. (...) Как Литовцы, так и Белоруссы любят песни и пляски<sup>52</sup>.

У нейкай меры такое бачанне “літоўскага” і “беларускага” было прадыктавана свядомым нежаданнем мясцовых інтэлігентаў (літвінаў паводле самавызначэння) супрацьпастаўляць адзін народ былога ВКЛ іншаму, што разбурала б падмурак канцэпту адзінай палітычнай нацыі. Гістарыяграфічнае клішэ “на Літве і Русі” было неад’емнай наратыўнай пазіцыяй у працах многіх гісторыкаў, этнографіаў і фалькларыстаў (Т. Нарбута, братоў Я. і К. Тышкевічаў, У. Сыракомлі, Ю. Крашэўскага і інш.), якія ў XIX стагоддзі займаліся вывучэннем літоўскіх і беларускіх зямель.

Адваротным чынам стараліся дзейнічаць адэпты заходнерусізму (М.В. Каяловіч, П.А. Бяссонаў, Ю.Ф. Крачкоўскі і інш.), якія канцэнтравалі навуковую ўвагу на апісанні “агульнарускіх” і “агульнаславянскіх” культурных прыкмет. Але нават яны не маглі больш-менш выразна абазначыць сімвалічную мяжу паміж беларусамі і літоўцамі. Напрыклад, П.М. Бацюшкаў наўпрост сцвярджаў: *Обыденные народные обычаи, поверья и обряды частной домашней жизни, доселе сохраняющиеся в Литве и на Руси в многих случаях так сходны между собою или даже одинаковы, что литовцы и русские являются как бы одним народом, или же родными*<sup>53</sup>. А вось больш асцярожны і дальне-

<sup>51</sup> Падрабязней пра беларускасць і літоўскасць у працах А. Кіркора гл.: М. Фрончэк, *Беларускасць у літоўскасць у гістарычных канцэпцыях Адама Ганорыя Кіркора*, “Палітычная сфера” 2012, № 18–19.

<sup>52</sup> П.П. Семенов (ред.), *Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении*, т. 3, ч. 1, Санкт-Петербург, Москва 1882, с. 23–26. Між іншым, А. Кіркор у якасці галоўнага маркера адрознення беларусаў і літоўцаў таксама прапаноўваў лічыць мову: *Самое трудное – провести точную линию, отделяющую одно племя от другого. Возьмем в основание язык, которым говорит народ*, гл.: Тамсама, с. 12.

<sup>53</sup> П.Н. Батюшков, *Белоруссия и Литва. Историческая судьба Северо-Западного края*, Санкт-Петербург 1890, с. 2.



бачны славянафіл П.А. Бяссонаў не хаваў свайго захаплення ад канцэпцыі кнігі “Черты из истории и жизни Литовского народа”, якая была выдадзена А. Кіркорам і П.В. Кукальнікам у 1854 годзе ў Вільні: *Конечно здесь говорится в собственном смысле о «Литовцах»: но тем самым много разъяснено и для Белой Руси. Главное, здесь Литва уже выделена от Руси, а вместе все изложено по Русски и печать Русская: это был не только важный поворотный шаг, но даже подвиг*<sup>54</sup>. Адзначым, што гэтае выданне мела кампільтаўна-перакладны характар, які амаль цалкам пазбаўляў яго крыніцазнаўчай вартасці.

Тут варта спыніцца на адным важным, на наш погляд, моманце. Большасць польскіх, беларускіх і рускіх этнографіў, якія намагаліся ў XIX стагоддзі пісаць пра народную культуру Літвы, элементарна не ведалі літоўскай мовы. Гэты недахоп яны спрабавалі кампенсаваць сляпым перапісаннем і цытаваннем класічных прац І. Леявеля, Т. Нарбута, М. Балінскага і інш., якія ў сваіх даследаваннях канструявалі пераважна гістарычна-міфалагічны вобраз літоўскасці. На іх фоне ўжо ў першай палове XIX стагоддзя сталі вылучацца працы ўрадженцаў заходняй часткі Літвы (Д. Пашкевіча, Л. Юцэвіча, С. Даўкантаса і інш.), якія валодалі гутарковай літоўскай мовай і ведалі народную культуру літоўцаў “знутры”. Менавіта яны ў сваіх публікацыях задалі тыя культурныя эталоны “літоўскага”, якія пазней пачалі выкарыстоўвацца іншымі даследчыкамі для ацэнкі адпаведнасці “традыцыйнаму” і “этнічнаму”<sup>55</sup>. Значную ролю ў іх даследаваннях адыграла канцэптуалізацыя “чыстых”, “класічных”, “незакранутых знешнімі ўплывамі” літоўскіх зямель<sup>56</sup>. У якасці ідэальнага рэгіёна для такога канструявання падыходзіла іх родная Жэмайця (*Жмудзь*), лінгва-этнаграфічны каларыт якой у нацыянальнай праекцыі дазваляў найбольш эфектыўна выбудоўваць бяспечную адлегласць ад “славянскага” і стварыць трывалы вобраз літоўскасці з максімальным індэксам адрознасці ад суседзяў<sup>57</sup>.

<sup>54</sup> П.А. Бессонов, *Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Вып. 1: Песни обрядовые*, Москва, 1871, с. XXVII.

<sup>55</sup> Асабліва цытаванымі сталі працы Л. Юцэвіча (псеўданім – Людвік з Пакева): *Rysy Żmudzi* (Wilno 1840), *Wspomnienia Żmudzi* (Wilno 1842), *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów* (Wilno 1846).

<sup>56</sup> Напрыклад, Т. Нарбут намагаўся іх акрэсліць у Аўкштайціі: *Najczystsza mowa i najoryginalniejsza Litewska zachowuje się w powiecie Wilkomierskim, na ziemi prawdziwie klasycznej Litewskiej*, гл. Т. Narbutt, *Oznaczenie...*, s. 270.

<sup>57</sup> Праўда, такая кааліцыя рэгіянальных ідэнтычнасцей рэгулярна выклікала пытанні аб суадносінах саміх катэгорый “літоўцы” (літ. *lietuviiai*) і “жмудзіны” (літ. *žemaičiai*).

**Высновы.** Такім чынам, этнічная дыферэнцыяцыя *літоўцаў* і *беларусаў* у XIX стагоддзі была абумоўлена палітычнай праблемай тэрытарыяльнага размежавання гістарычных Літвы і Русі. Галоўным прынцыпам ідэнтыфікацыі гэтых катэгорый стала іх моўная прыналежнасць. Дзейнымі інструментамі знешняй катэгарызацыі *літоўцаў* і *беларусаў* у другой палове XIX стагоддзя былі этнаграфічныя карты і статыстычныя даследаванні, якія жорстка фармалізавалі і кадыфікавалі гэтыя катэгорыі, у выніку чаго адбылася іх сэнсавая трансфармацыя. З аднаго боку, першапачаткова больш шырокая гістарычная катэгорыя “літва” была звужана да этнічнай катэгорыі “літоўцы”, галоўным маркерам якой стала мова. З другога боку, адваротныя змены перажыла катэгорыя “беларусы”, якая да канца XIX стагоддзя была пашырана на ўсё беларускамоўнае насельніцтва. Сімвалічнае канструяванне этнічнай мяжы паміж *літоўцамі* і *беларусамі* ў этнаграфічным дыскурсе XIX стагоддзя было пабудавана на лакальна-рэгіянальных культурных прыкметах з максімальным індэксам адрознасці.

#### L I T E R A T U R A

- Anderson B., *Voobrazhayemye soobshchestva: razmyshleniya ob istokakh i rasprostraneniі natsionalizma*, per. s angl. V.G. Nikolayevoy, pod red. S.P. Ban'kovskoy, Moskva 2016 [Андерсон Б., *Воображаемые сообщества: размышления об истоках и распространении национализма*, пер. с англ. В.Г. Николаевой, под ред. С.П. Баньковской, Москва 2016].
- Anonim, *Obszar języka litewskiego w gub. Wileńskiej*, “Materiały antropologiczno-archeologiczne i etnograficzne” 1898, T. III.
- Bart F., *Vvedeniye*, [v:] *Etnicheskiye grupy i sotsial'nyye granitsy: sotsial'naya organizatsiya kul'turnykh razlichiy*, per. s angl. I. Pil'shchikova, Moskva 2006 [Барт Ф., *Введение*, [в:] *Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий*, пер. с англ. И. Пильщикова, Москва 2006].
- Batyushkov P.N., *Belorussiya i Litva. Istoricheskaya sud'by Severo-Zapadnogo kraya*, Sankt-Peterburg 1890 [Батюшков П.Н., *Белоруссия и Литва. Историческая судьбы Северо-Западного края*, Санкт-Петербург 1890].
- Belorus, *Bibliograficheskaya zametka po povodu III toma Zhivopisnoy Rossii (Litva i Belorussiya – soch. Kirkora)*, «Litovskiyе yeparkhial'nyye vedomosti» Mart 1884, № 9 [Белорус, *Библиографическая заметка по поводу III тома Живописной России (Литва и Белоруссия – соч. Киркора)*, «Литовские епархиальные ведомости» Март 1884, № 9].

- Biely A., *Chronika Bielaj Rusi: Imahalohija Bielarusi XII–XVIII stst.*, 2-je vyd., rapraŭl. i daroŭn., Smaliensk 2013 [Белы А., *Хроніка Беларускай Русі: Імагалогія Беларусі XII–XVIII стст.*, 2-е выд., папраўл. і дапоўн., Смаленск 2013].
- Bessonov P.A., *Belorusskiye pesni, s podrobnymi ob"yasneniyami ikh tvorchestva i yazyka, s ocherkami narodnogo obryada, obychaya i vsego byta. Vyp. 1: Pesni obryadovyye*, Moskva 1871 [Бессонов П.А., *Белорусские песни, с подробными объяснениями их творчества и языка, с очерками народного обряда, обычая и всего быта. Вып. 1: Песни обрядовые*, Москва, 1871].
- Brubeyker R., *Etnichnost' bez grupp*, per. s angl. I. Borisovoy; Nats. issled. un-t «Vysshaya shkola ekonomiki», Moskva 2012 [Брубейкер Р., *Этничность без групп*, пер. с англ. И. Борисовой; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики», Москва 2012].
- Fronček M., *Bielaruskasć i litoŭskasć u historyčnych kancersyjach Adama Hanoruja Kirhora*, “Palityčnaja sfera” 2012, № 18–19 [Фрончэк М., *Беларускасць і літоўскасць у гістарычных канцэпцыях Адама Ганорыя Кірhora*, “Палітычная сфера” 2012, № 18–19].
- Erkert R.F., *Etnograficheskiy atlas zapadnorusskikh guberniy i sosednikh oblastey*, Sankt-Peterburg 1863 [Эркерт Р.Ф., *Этнографический атлас западно-русских губерний и соседних областей*, Санкт-Петербург 1863].
- Erkert R.F., *Vzglyad na istoriyu i etnografiyu zapadnykh guberniy Rossii (s atlasom)*, Sankt-Peterburg 1864 [Эркерт Р.Ф., *Взгляд на историю и этнографию западных губерний России (с атласом)*, Санкт-Петербург 1864].
- Etninių žemių lietuvių dabartinėje Baltarusijoje*, sudarė K. Garšva; red. kom.: K. Garšva [ir kt.]. Vilnius 1999.
- G.R., *Rasskazy o Litve i litovtsakh*, Moskva 1896 [Г.Р., *Рассказы о Литве и литовцах*, Москва 1896].
- Gaučas P., *Etnolingvistinė Rytų Lietuvos gyvenojų raida. XVII a. antroji pusė – 1939 m.*, Vilnius 2004.
- Jucewicz L.A., *Rusy Żmudzi*, Wilno 1840.
- Jucewicz L.A., *Wspomnienia Żmudzi*, Wilno 1842.
- Kabuzan V.M., *Narody Rossii v pervoy polovine XIX v.: Chislennost' i etnicheskii sostav*, Moskva 1992 [Кабузан В.М., *Народы России в первой половине XIX в.: Численность и этнический состав*, Москва 1992].
- Karskiy Ye.F., *Belorussy. T. 1: Vvedeniye v izucheniye yazyka i narodnoy slovesnosti*, Varshava 1903 [Карский Е.Ф., *Белоруссы. Т. 1: Введение в изучение языка и народной словесности*, Варшава 1903].
- Керпен П., *Ob etnograficheskoy karte yevropeyskoy Rossii*, Sankt-Peterburg 1852 [Кепшен П., *Об этнографической карте европейской России*, Санкт-Петербург 1852].

- Керпен Р., *O proiskhozhdenii, yazyke i literature litovskikh narodov*, «Materialy dlya Istorii prosveshcheniya v Rossii» 1827, ch. 3 [Керпен П., *O proiskhozhdenii, yazyke i literature litovskikh narodov*, «Материалы для Истории просвещения в России» 1827, ч. 3].
- Керпен Р., *Etnograficheskaya karta yevropeyskoy Rossii*, Sankt-Peterburg 1851 [Керпен П., *Этнографическая карта европейской России*, Санкт-Петербург 1851].
- Kirkor A., *Etnograficheskiy vzglyad na Vilenskiuyu guberniyu*, «Etnograficheskiy sbornik» 1858, Vur. III [Киркор А., *Этнографический взгляд на Виленскую губернию*, «Этнографический сборник» 1858, Вып. III].
- Koreva A., *Vilenskaya guberniya*, Sankt-Peterburg 1861 [Корева А., *Виленская губерния*, Санкт-Петербург 1861].
- Kosich M.N., *Litviny-belorusy Chernigovskoy gubernii, ikh byt i pesni*, Sankt-Peterburg 1903 [Косич М.Н., *Литвины-белорусы Черниговской губернии, их быт и песни*, Санкт-Петербург 1903].
- Koyalovich M., *O rasselenii pleměn Zapadnogo kraja Rossii*, Moskva 1863 [Коялович М., *О расселении племён Западного края России*, Москва 1863].
- Lebedkin M., *O plemennom sostave narodonaseleniya Zapadnogo kraja Rossiyskoy imperii*, «Zapiski Russkogo geograficheskogo obshchestva» 1861, Kn. III [Лебедин М., *О племенном составе народонаселения Западного края Российской империи*, «Записки Русского географического общества» 1861, Кн. III].
- Lietuvos rytai*, sudarė K. Garšva ir L. Grumadienė, Vilnius 1993.
- Liudwik z Pokiewia, *Litwa pod względem starożytnych zabytków, obyczajów i zwyczajów*, Wilno 1846.
- Narbutt T., *Oznaczenie granic Litwy właściwej od strony Słowiańszczyzny*, [w:] *Pomniejsze pisma historyczne: szczególnie do historii Litwy odnoszące się*, Wilno 1856.
- Ochmański J., *Litewska granica etniczna na wschodzie od epoki plemiennej do XVI wieku*, Poznań 1981.
- Podbereski R., *Listy o Bialejrusi*, «Tygodnik Petersburski» Rok 15 (1844), część XXX, № 79.
- Podbereski R., *Listy o Bialejrusi*, «Tygodnik Petersburski» Rok 15 (1844), część XXX, № 82.
- Rittikh A.F., *Slavyanskiy mir. Istoriko-geograficheskoye i etnograficheskoye issledovaniye*, Varshava 1885 [Риттих А.Ф., *Славянский мир. Историко-географическое и этнографическое исследование*, Варшава 1885].
- Rittikh A.F., *Etnograficheskaya karta Yevropeyskoy Rossii*, Sankt-Peterburg 1875 [Риттих А.Ф., *Этнографическая карта Европейской России*, Санкт-Петербург 1875].

- Severgin V.M., *Zapiski puteshestviya po zapadnym provintsiiam Rossiyskago gosudarstva*, Sankt-Peterburg 1803 [Севергин В.М., *Записки путешествия по западным провинциям Российской империи*, Санкт-Петербург 1803].
- Severgin V.M., *Prodolzheniye zapisok po zapadnym provintsiiam Rossiyskago gosudarstva*, Sankt-Peterburg 1804 [Севергин В.М., *Продолжение записок по западным провинциям Российской империи*, Санкт-Петербург 1804].
- Stolpyanskiy N., *Devyat' guberniy Zapadno-Russkogo kraia: v topograficheskom, geognosticheskom, statisticheskom, ekonomicheskom, etnograficheskom i istoricheskom otnosheniiakh*, Sankt-Peterburg 1866 [Столпянский Н., *Девять губерний Западно-Русского края: в топографическом, геогностическом, статистическом, экономическом, этнографическом и историческом отношении*, Санкт-Петербург 1866].
- Tereshkovich P.V., *Etnicheskaya istoriya Belarusi XIX – nachala XX v.: V kontekste Tsentral'no-Vostochnoy Yevropy*, Minsk 2004 [Терешкович П.В., *Этническая история Беларуси XIX – начала XX в.: В контексте Центрально-Восточной Европы*, Минск 2004].
- Semenov P.P. (red.), *Zhivopisnayarossiya. Otechestvo nashe v yego zemel'nom, istoricheskom, plemennom, ekonomicheskom i bytovom znachenii*, T. 3, ch. 1, Sankt-Peterburg, Moskva 1882 [Семенов П.П. (ред.), *Живописная Россия. Отечество наше в его земельном, историческом, племенном, экономическом и бытовом значении*, Т. 3, ч. 1, Санкт-Петербург, Москва 1882].
- Vol'ter E., *Ob izuchenii litovskogo yazyka i plemeni*, «Pamyatnaya knizhka Vilen'skoy gubernii na 1887 god» 1886 [Вольтер Э., *Об изучении литовского языка и племени*, «Памятная книжка Виленской губернии на 1887 год» 1886].

## Р Э З Ю М Э

ЭТНІЧНАЯ ІДЭНТЫФІКАЦЫЯ І КАТЭГАРЫЗАЦЫЯ БЕЛАРУСАЎ  
І ЛІТОЎЦАЎ У XIX СТАГОДДЗІ

У артыкуле аналізуюцца асноўныя прынцыпы і інструменты этнічнай ідэнтыфікацыі і катэгарызацыі *беларусаў* і *літоўцаў* у XIX стагоддзі. Метадалагічным падмуркам даследавання сталі палажэнні тэарэтыкаў канструктывісцкага напрамку вывучэння феномена этнічнасці, якія разглядалі этнічныя групы ў кантэксце сацыяльнага канструявання іх ідэнтычнасцей. Асабліва ўвага ў артыкуле звернута на тое, якім чынам у навуковым дыскурсе XIX стагоддзя адбывалася знешняя катэгарызацыя *беларусаў* і *літоўцаў* і, адпаведна, як канструяваліся сімвалічныя межы паміж імі, інтэрпрэтаваныя даследчыкамі як этнічныя.

**Ключавыя словы:** этнічнасць, этнічныя катэгорыі, ідэнтыфікацыя, беларусы, літоўцы, памежжа, этнаграфія, статыстыка, навуковы дыскурс XIX ст..

## STRESZCZENIE

ETNICZNA IDENTYFIKACJA I KATEGORYZACJA BIAŁORUSINÓW  
I LITWINÓW W XIX WIEKU

W artykule omówiono podstawowe zasady i narzędzia etnicznej identyfikacji i kategoryzacji Białorusinów i Litwinów w XIX wieku. Metodologiczną podstawę badania stanowią założenia teoretyków konstruktystów eksplorujących zjawisko etniczności z analizą grup etnicznych w kontekście społecznego tworzenia ich tożsamości. Szczególną uwagę w artykule zwrócono na sposób, w jaki w dziewiętnastowiecznym dyskursie naukowym prowadzono zewnętrzną kategoryzację Białorusinów i Litwinów i, co za tym idzie, jak tworzyły się symboliczne granice między nimi, interpretowane przez badaczy jako etniczne.

**Słowa kluczowe:** etniczność, kategorie etniczne, identyfikacja, Białorusini, Litwini, granice, etnografia, statystyka, dyskurs naukowy w XIX wieku.

## SUMMARY

ETHNIC IDENTIFICATION AND CATEGORIZATION OF BELARUSIANS  
AND LITHUANIANS IN THE 19TH CENTURY

The article analyzes the basic principles and instruments of ethnic identification and categorization of Belarusians and Lithuanians in the 19th century. The methodological basis of the study is the position of constructivist theory of studying the phenomenon of ethnicity, which considers ethnic groups in the context of the social construction of their identities. The article focuses on how the categorization of Belarusians and Lithuanians took place in the scientific discourse of the 19th century and, accordingly, how the symbolic boundaries between them were constructed and interpreted as ethnic by researchers.

**Key words:** ethnicity, ethnic categories, identification, Belarusians, Lithuanians, borderlands, ethnography, statistics, scientific discourse of the 19th century.

*Nastassia Hulak*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.24

*Państwowy Białoruski Uniwersytet Kultury i Sztuki  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0001-8031-7806>

## Рэпрэзентацыя вобраза сястры міласэрнасці ў народнапесеннай творчасці аб вайне

Гісторыя медыцынскага сястрынства, дзейнасць абшчын і асобных сяспёр міласэрнасці сёння разглядаюцца ў межах гісторыі медыцыны, культурнай антрапалогіі (антрапалогіі вайны), вывучэння формаў сацыяльнага служэння і дабрачыннасці, а таксама гендарнай гісторыі. Феномену жаночай сацыяльнай актыўнасці другой паловы XIX – сярэдыны XX ст., праяўленаму ў традыцыйнай сферы мужчынскага дамінавання – вайне, трактоўцы і эвалюцыі вобраза сястры міласэрнасці ў мастацкай культуры і грамадскай свядомасці прысвечаны працы Я. Праўдзікоўскай, А. Казлоўцавай, А. Пастарнака, Г. Срыбнай, В. Сіманавай, Э. Мюрэй, Л. Стоф і інш. Пры гэтым савецкі фалькларыстычны дыскурс аб вайне практычна не адлюстроўвае вобраз «сястра міласэрнасці»<sup>1</sup>, у той час як факты народнапесеннай традыцыі, зафіксаваныя падчас першых экспедыцый беларускіх фалькларыстаў і пазней, указваюць на яго наяўнасць.

Вывучэнне архіўных матэрыялаў дазваляе сцвярджаць, што песні з цэнтральным матывам «сястра міласэрнасці суцяшае салдата» складаюць выразны сюжэтна-тэматычны цыкл ваеннай лірыкі. Марфало-

---

<sup>1</sup> У акад. выд. «Беларускі фальклор Вялікай Айчыннай вайны» (1961) змешчаны адзін тэкст пра медсястру (*Созревала сладкая малина*), які мае прыкметы аматарскай творчасці. У томе БНТ «Песні савецкага часу» (1970), большасць адзінак раздзелу ваеннай песні перадрукаваны з ранейшых выданняў, «жаночую праблематыку» тут адлюстроўвае невялікая нізка ўзораў песень паланянак.

гія сюжэтаў выяўляе стабільны набор матываў (матывоідаў – у залежнасці ад палажэння ў сюжэце яны могуць згортвацца і разгортвацца, служачы ядром сюжэта), якія размяркоўваюцца па ступені частотнасці. Больш таго, захаваліся асобныя ўказанні на тое, што жанчыны-медыкі на вайне як своеасаблівы мікрасоцыум былі носьбітамі ўласных «рэгламентаваных» формаў песеннага фальклору, уласнага адметнага рэпертуару. Яго рэпрэзентуе, напрыклад, «Песня о сестре» Я. Далма-тоўскага, распаўсюджаная, паводле В. Крупянскай, у 1942 годзе сярод жаночага медыцынскага персаналу на Заходнім фронце, якая спявалася як страявая на матыў марша: *Его спасет подруга боевая, / Возвратясь в родимые места, / Расскажет он с любовью вспоминая, / О наших девушках из Красного креста*<sup>2</sup>.

Сюжэтна-тэматычны цыкл народных лірычных песень ваеннага часу з цэнтральным матывам «сястра міласэрнасці суцяшае салдата» можа разглядацца ў розных ракурсах фалькларыстычнага даследавання. У прыватнасці, актуальным з’яўляецца асэнсаванне генезісу гэтага матыву і яго тэкстуалізацыі, выяўленне семантыкі вобраза сястры міласэрнасці, фактараў пераемнасці адпаведных песенных сюжэтаў у адносінах да традыцыйнага фальклору і прафесійнага мастацтва.

Адносна генезісу пазначанага матыву ў познетрадыцыйнай песеннай лірыцы адзначым, што ён дэтэрмінаваны войнамі і сацыяльнымі катаклізмамі XIX–XX стагоддзяў. У гэты час, як ужо адзначалася вышэй, жанчына ўпершыню была інтэгравана ў сферу традыцыйна мужчынскай актыўнасці. На аснове «жаночага вопыту» вайны прагматыка вобраза міласэрнай сястры пашырылася з адной часткі бінарнай апазіцыі «жанчына – мужчына» да іншай, таму рэлевантных аналогій у класічным фальклору гэты матыў не знаходзіць ці яны зусім нязначныя. На ўзроўні аксіялогіі вобраз сястры міласэрнасці ўзыходзіць да міфалагем маці, сястры і жонкі, звязаны з суцяшэннем, апекай і клопатам, рэалізуецца як антытэза вайне і смерці.

Сацыяльна-гістарычныя рэаліі беларускіх губерняў Расійскай імперыі другой паловы XIX стагоддзя сведчаць, што паняцце «сястра міласэрнасці» ў першую чаргу звязана з абшчынамі таварыства Чырвонага Крыжа<sup>3</sup>. У таварыства ўваходзілі жанчыны з рознай ступенню

<sup>2</sup> *Фронтвой фольклор: Песни, пословицы, поговорки*, Москва 1944, с. 117.

<sup>3</sup> Міжнародны рух Чырвонага Крыжа і Чырвонага Паўмесяца вядзе адлік з прыняцця Жэнеўскай канвенцыі 22 жніўня 1864 г., калі пачалі фарміравацца яго нацыянальныя таварыствы. У 1867 г. створана Расійскае таварыства апекі над параненымі і хворымі воінамі, якое ў 1879 г. было перайменавана ў Расійскае таварыства Чырвонага Крыжа.



ўлучанасці ў гэты рух, у тым ліку асобы, якія скончылі курсы сясцёр у ваенны час, валанцёры і інш. Сацыяльная роля сясцёр міласэрнасці акрэслілася пасля Крымскай вайны 1853–1856 гадоў, калі яны з’явіліся ў расійскім войску, закрываючы праблему вострага недахопу медыцынскіх кадраў<sup>4</sup>. На тэрыторыі беларускіх губерняў дзейнасць сясцёр міласэрнасці Чырвонага Крыжа разгарнулася падчас Руска-турэцкай вайны (1876–1878). У 1877 годзе структуры таварыства тут налічвалі больш за тры тысячы асоб, з якіх палова знаходзілася ў Гродзенскай губерні<sup>5</sup>.

На развіццё абшчын сясцёр міласэрнасці ўплывалі як духоўна-рэлігійны (трактоўка сястрынства як хрысціянскага служэння, праваслаўнай дабрачыннасці), так і сацыяльны (эмансіпацыя, рэвалюцыйны рух, фарміраванне грамадскай павесткі аб грамадзянскіх і палітычных правах жанчын) фактары. Важна тое, што і самі абшчыны, і курсы для сясцёр міласэрнасці насілі пазасаслоўны характар<sup>6</sup>, прынамсі, гэта дэкларавалася, бо фактычна адукацыйны цэнз служыў фактарам сацыяльнага абмежавання. У канцы XIX стагоддзя дзейнасць абшчын Чырвонага Крыжа пашырылася на грамадзянскія губернскія, павятовыя і сельскія ўчастковыя бальніцы. З 1895 года пры абшчынах ствараліся бальніцы, амбулаторыі і аптэкі, акрамя дагляду цяжка хворых, сёстры дапамагалі падчас масавых захворванняў (эпідэмія халеры 1894 годзе ў Гродзенскай губерні, эпідэмія воспы і тыфу 1910 годзе ў Мінскай губерні) і голаду. У перыяд руска-японскай вайны 1904–1905 гадоў сёстры міласэрнасці Чырвонага Крыжа актыўна дзейнічалі на тэрыторыі беларускіх губерняў.

Такім чынам, у пачатку XX стагоддзя ў культурнай прасторы і культурнай памяці фарміруецца новы досыць унікальны вобраз жанчыны. Паводле даследчыкаў, ідэалізацыя сястры міласэрнасці, яе святасць, уражанне аб ёй як аб вышэйшай істоце былі скразным матывам многіх твораў аж да грамадзянскай вайны<sup>7</sup>. Вельмі ўстойлівым

---

<sup>4</sup> Е. Н. Правдиковская, *Морально-нравственный статус сестер милосердия в российской империи в историко-культурном контексте*, [у:] “Вестник Московского государственного университета культуры и искусств” 2011, № 4 (42), с. 116.

<sup>5</sup> В.Ф. Романов, *Из истории создания*, [online], <https://redcross.by/bokk/istoriya/>, [доступ: 05.01.2020].

<sup>6</sup> Е. Н. Правдиковская, *Морально-нравственный статус...*, с. 117.

<sup>7</sup> О. А. Симонова, *Образ сестры милосердия в русской литературе конца XIX – начала XX века: диалог с традицией*, [online], <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-sestry-miloserdiya-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka-dialog-s-traditsiy/vie>, [доступ: 01.01.2020].

аказаўся гэты вобраз і ў народнапесеннай традыцыі, у якой яго рэгулярна маркіруе чырвоны крыж як эмблема сацыяльнага інстытута. Фальклорнае засваенне гэтага сімвала абумоўлена тым, што ў народнай традыцыі ўжо існаваў рэлевантны канцэпт – крыж як сакральны знак і як святыня, якая валодае прадудцывальнай і апатрапейнай семантыкай.

У народнай памяці песні пра сястру міласэрнасці захаваліся да Другой сусветнай вайны, падчас якой яны актыўна рэвіталізаваліся ў рэпертуары вайскоўцаў і насельніцтва. І гэта гістарычна апраўдана, таму што ў вымярэнні чалавечых жыццяў салдат і сясцёр міласэрнасці пачатку XX стагоддзя ад падзей 1941–1945 гадоў аддзяляла менш за два пакаленні. «Вайсковы лёс» некаторых яе ўдзельнікаў пачынаўся яшчэ ў Руска-японскую ці ў Першую сусветную вайну, аб чым сведчаць біяграфіі салдат і партызанаў, у тым ліку медыцынскіх работнікаў Беларусі.

Падчас Першай сусветнай вайны армія Расійскай імперыі несла страты, несувымерныя з войнамі мінулых гадоў. Дзяржаўная прапаганда пры падтрымцы праваслаўнай царквы ўзняла ў грамадстве патрыятычную хвалю, пад уплывам якой жанчыны актыўна прыцягваліся да шырокамашабнай медыцынскай дапамогі фронту<sup>8</sup>.

У распараджэннях па службе сясцёр Чырвонага Крыжа значылася, што палатныя сёстры (працавалі яшчэ і аперацыйныя сёстры) выконваюць прадпісанні ўрачоў, правяраюць работу санітараў і ў вольны час задавальняюць просьбы раненых, напрыклад, пішуць для іх пісьмы<sup>9</sup>. Менавіта падобныя сітуацыі выражэння эмпатыі (*сястра суцяшае, сястра піша пісьмо*) сталі найбольш тыпізаванымі ў народных шырока вядомых песенных сюжэтах.

З нарастаннем крызісу на франтах Першай сусветнай вайны і ў тылу патрыятычныя настроі знікалі, расло незадавальненне самадзяржаўем, страчвалася вера ў хуткае сканчэнне вайны. У гэты час у Чырвоным Крыжы сёстрамі міласэрнасці працавала ўжо да 100 тысяч жанчын<sup>10</sup>, якія па-ранейшаму асацыяваліся ў масавай свядомасці з імператарскім домам, дваранствам і інстытутамі ўлады, таму іх аба-

<sup>8</sup> Гл. фотаматэрыял у выд.: У.А. Ліхадзедаў, «Місія міласэрнасці: ілюстрацыйная гісторыя Чырвонага Крыжа ў Беларусі» (2019).

<sup>9</sup> А. В. Срибная, *Организация деятельности сестер милосердия в годы Первой мировой войны*, “Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви” 2014, Вып. 5 (60), с. 74.

<sup>10</sup> Тамсама, с. 70.

гульнены вобраз у літаратуры і фальклору паступова істотна трансфармуецца. У канцы Першай сусветнай вайны і ў грамадзянскую вайну адбываецца дэсакралізацыя, вульгарызацыя і нават эратызацыя вобраза сястры міласэрнасці, чаму садзейнічаюць прапагандысцкія і агітацыйныя матэрыялы, візуальная прадукцыя і белетрыстыка<sup>11</sup>. У выніку ўзнікае супярэчанне паміж публічна трансляваным дыскурсам і дыскурсам неафіцыйным.

Важна адзначыць, што народных песень з дэсакралізаваным вобразам сястры міласэрнасці (медсястры/санітаркі) нам вядома няшмат, хаця не выключана, што такія ёсць сярод архіўных матэрыялаў. З-за неадпаведнасці афіцыйнай дактрыне народазнаўства ў савецкі час яны не станавіліся аб'ектам даследчыцкай увагі. Цікавасць да падобных твораў узнікае ў 1990-я гады, калі ў сферу навуковага інтарэсу антрапалагаў і фалькларыстаў трапляюць з'явы, раней табуяваныя. Шэраг такіх твораў апублікавала беларуская даследчыца А. Кукрэш<sup>12</sup>. А. Башарын, разглядаючы праблемы класіфікацыі сучаснага песеннага гарадскога фальклору, указвае «спецыфічныя фармальныя жанры», асаблівасцямі якіх служаць кумулятыўная структура, абыгрыванне нецэнзурнай лексікі, маргінальныя рэплікі. У песнях гэтай групы знаходзяцца алюзіі зніжанага вобраза сястры міласэрнасці. *Сярод твораў сучаснага песеннага фальклору ёсць некалькі песень, абавязковым кампанентам якіх з'яўляюцца рэплікі, што, відаць, не ўваходзілі ў прататэкст. Яны вымаўляюцца ці спяваюцца "хорам" у паўзах паміж радкамі песні. Самая вядомая і старая з іх – руская гарадская песня "Навабранцы" ("С дэревьев листься опадали...")*<sup>13</sup>. Яна ўзыходзіць да папулярнай у пачатку ХХ стагоддзі песні аб прызыве ў армію «Последний нонешний денечек», што публікаваўся ў песенніках з 1905 года<sup>14</sup>. У прататэксце няма згадкі пра медсястру, аднак у мностве варыянтаў, якія дайшлі практычна да нашых дзён, яны ёсць, як і іншыя элементы, што ўказваюць на рэаліі Першай сусветнай (германскай), грамадзянскай і Другой сусветнай (Вялікай Айчыннай) войнаў<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> О.А. Симонова, *Образ сестры милосердия...*

<sup>12</sup> *Жорсткі раманс: фальклорныя песні*, Мінск 2010, с. 392.

<sup>13</sup> А. С. Башарин, *Городская песня*, [у:] *Современный городской фольклор*, Москва 2003, с. 530–531.

<sup>14</sup> *A-PESNI песенник анархиста-подпольщика*, [online], <http://a-pesni.org/army/post/pup.php>, [доступ: 13.01.2020].

<sup>15</sup> *Жорсткі раманс...*, с. 395; М. В. Строганов, *Жестокие романсы первой мировой войны*, "Живая старина" 2014, № 4, с. 22.

Рэвалюцыйныя падзеі 1917 года істотна паўплывалі на Расійскае таварыства Чырвонага Крыжа, якое ў тых гады крытыкавалася і называлася «буржуазна-памешчыцкім філантрапічным таварыствам». Савецкі ўрад падкрэсліваў, што таварыства Чырвонага Крыжа павінна стаць «масавай, сапраўды народнай арганізацыяй»<sup>16</sup>. У 1918 годзе яго маёмасць і капіталы былі нацыяналізаваны, а справы перададзены ў распараджэнне мясцовых Саветаў. На працягу 1919–1920 гадоў рэшткі арганізацыі сяцёр міласэрнасці былі аб'яднаны з прафсаюзам, а пасада сястры міласэрнасці скасавана. *З назвы прафесіі знікла слова “міласэрнасць”, змяніліся адносіны да сяцёр, якія фактычна ператварыліся ў абслугоўваючы персанал*<sup>17</sup>. Чырвоны Крыж стаў масавай дабравольнай, санітарна-абарончай грамадскай арганізацыяй, сябрамі якой рабіліся рабочыя, калгаснікі і савецкая інтэлігенцыя.

У верасні 1921 года СНК БССР стварыў Беларускае таварыства Чырвонага Крыжа, якое ўваходзіла ў адпаведную саюзную структуру і выконвала функцыі, блізкія да Народнага камісарыяту аховы здароўя. Прыкладзём апісанне яго задач з адной з папулярных брашур 1920-х гадоў: *Там, дзе якое-небудзь навальнае ліха, прыкладам, паводка, пажары, якая-небудзь эпідэмічная хвароба, а таксама там, дзе ворганы аховы здароўя ня могуць раскінуць сеткі сваіх устаноў (ясельі, прытулкі, дапамога піонэрам) – туды ідзе Беларускі Чырвоны Крыж. Дзякуючы таму, што ў склад яго ўваходзяць тысячы рабочых і сялян, ён можа пранікнуць у самы глухі куток савецкай Беларусі, можа абслужыць самую дробную, але патрэбную справу*<sup>18</sup>. У 1929 годзе Беларускае таварыства Чырвонага Крыжа налічвала ўжо 50 тысяч сяброў. Дададзім, што з 1934 года Савецкі Чырвоны Крыж пачаў ажыццяўляць праграму масавай санітарнай падрыхтоўкі насельніцтва («Готов к санитарной обороне»), якая ўключала засваенне правілаў аказання першай медыцынскай дапамогі, элементы санітарна-хімічнай абароны (тым, хто выканаў нормы, выдаваліся пасведчанне і спецыяльны нагрудны значок ГСА і інш.).

Такім чынам, на ўзроўні культурнай сітуацыі і культурнай практыкі вобраз медыцынскай сястры ў 1920–1930-я гадах быў звязаны з формамі ўдзелу ў грамадскім і палітычным жыцці краіны, рэпрэзентаваўся як аптымістычны, сацыяльна адказны, улучаны ва

<sup>16</sup> В. Ф. Романов, *Из истории...*

<sup>17</sup> А. В. Срибная, *Организации деятельности сестер милосердия...*, с. 86.

<sup>18</sup> М. Кандрашук, *Што такое Чырвоны Крыж і для чаго ён патрэбны савецкай дзяржаве*, Менск 1929, с. 9.

ўсеагульную мабілізацыю. Па сутнасці, ён з'яўляўся антыподам вобраза сястры міласэрнасці царскага рэжыму з яе хрысціянскім саслоўна-дабрачынным служэннем.

Падчас Вялікай Айчыннай вайны ў СССР дзейнічалі медыцынская служба арміі, савецкія інстытуты аховы здароўя і савецкія грамадскія арганізацыі. З чэрвеня 1941 года пачалася маштабная падрыхтоўка медыцынскіх сясцёр, санітарных дружынніц і санітараў. За гады вайны курсы з рознымі тэрмінамі навучання прайшлі дзясяткі тысяч жанчын, якія потым дзейнічалі на пярэднім флангу вайны – на фронце, у тыле і ў партызанскіх фарміраваннях. Як вядома, медыцынскія работнікі на вайскавай і грамадзянскай службе ўдзельнічалі ў баях, працавалі ў шпіталях, палявых эвакуацыйных пунктах, вайскова-санітарных цягніках і інш. Што тычыцца медыцынскай службы партызан Беларусі, то практычна да пачатку 1943 года ў большасці партызанскіх атрадаў не было медработнікаў. Пераход партызан да актыўнай баявой дзейнасці і, як вынік, правядзенне немцамі карных аперацый абвастралі праблему медыцынскай дапамогі. Толькі пасля стварэння ў 1943 годзе медыка-санітарнага аддзела БШПР<sup>19</sup> медыцынская служба партызан атрымала арганізацыйнае афармленне, а медыкі папоўнілі партызанскія злучэнні.

Адным са значных фактараў фарміравання сюжэтна-тэматычнага цыкла лірычных песень пра сястру міласэрнасці паслужыла актуалізацыя старой народнапесеннай традыцыі<sup>20</sup>. Узоры *«песень эпохі грамадзянскай вайны і наступных ваенных кампаній»*, *«старых салдацкіх песень у перапрацоўцы партызан»* прыводзілі ў сваіх працах М. Грынблат, Л. Мухарынская, М. Меяровіч, І. Гутараў, Г. Барташэвіч і інш. Калектыўная памяць у яе вымярэнні песеннай лірыкі актуалізавала вобраз жанчыны-сучышальніцы і, паводле В. Крупянскай, *стары тыл песеннага сюжэта пра сястру міласэрнасці*.

У 1942–1945 гадах і пазней творы з гэтым матывам запісвала Л. Мухарынская, чыё даследчыцкае разуменне ваеннай песні абумоўлена яе асабістым вопытам як удзельніцы вайны ў складзе медыка-санітарнага батальёна<sup>21</sup>. Архіўныя даныя сведчаць, наколькі аддана і на-

<sup>19</sup> Беларускі штаб партызанскага руху.

<sup>20</sup> Гл.: Н. А. Гулак, *Крыніцы фарміравання пэтычнай семантыкі партызанскіх песень Беларусі //* Пытанні мастацтвазнаўства, этналогіі і фалькларыстыкі. Вып. 26 (2019).

<sup>21</sup> У верасні 1941 г. Л. С. Мухарынская пасля заканчэння курсаў медсёстраў добраахвотнікам пайшла на фронт. У складзе медсанбата 324-й стралковай дывізіі яна ўдзельнічала ў вызваленні Беларусі і Мінска, дайшла да Кёнігсберга, скончыўшы вайну на Далёкім Усходзе.

стойліва Л. Мухарынская падчас вайны збірала палявы матэрыял, адпраўляючы ў тыл тэксты і ноты ў пісьмах-трохкутніках і на паштовых картках палявой пошты. Так, даследчыца з палявой пошты 14142А піша ў Маскву сваёй сяброўцы Разаліі Саламонаўне Фельдман наступнае: *Розочка! Моя обычная просьба – положите эту открытку в рояль. Пропущенная строчка – напев, запись которого пропала и не могу вспомнить (...)*<sup>22</sup> (мал. 1); *Розочка, присоедините эти мои записи – к остальным – пусть дождивают лучших времен, когда я смогу над ними подумать и поработать*<sup>23</sup> (мал. 2). Узоры народнай песні часоў Першай суцветнай вайны складаюць значную частку палявых запісаў Л. Мухарынскай. Сярод іх: «Ишли три салдата з германскага плену», «Вдоль по линии Кавказа, где седой орел летал», «Наступали мы в бой под Варшавой» і інш., запісаныя ў перыяд 1942–1945 гадах у в. Саракापуды Горацкага раёна Магілёўскай вобласці.

У якасці доказу ўстойлівасці народнапесеннай традыцыі з азначаным матывам разгледзім восем варыянтаў песні пра сястру міласэрнасці, якія вызначаюцца сюжэтнай паўнатай і тэкстуалізацыяй гістарычных звестак (гл. дадаткі). Шэсць з іх – гэта архіўныя матэрыялы<sup>24</sup>, арыгінальныя запісы рэпертуару беларускіх партызан, яшчэ два варыянты рэпрэзентуюць самую раннюю і самую познюю публікацыю (1935 і 1981 гадоў).

Тэкст 1 – самая ранняя публікацыя з вядомых нам (1935). Тэкст 2 запісаны М. Грынблатам 13 чэрвеня 1945 года ў г. Наваградку ад былога рэдактара партызанскай газеты Н. У. Дабрыян: *Спявалі ў партызанскіх атрадах Слонімшчыны. Пачула ў 1943 г.* Тэкст 3 зафіксаваны групай даследчыкаў (Грынблат, Цітовіч, Савікоўская) 9 жніўня 1945 года ў в. Цынцэвічы Маладзечанскай вобласці ад Круцько У. М. 1934 г. н. Тэкст 4 запісаны М. Грынблатам 25 жніўня 1946 года падчас Слуцка-Пінскай экспедыцыі. Тэкст 5 – запісаны Л.Г. Альтшулер і Савікоўскай 11 жніўня 1946 года ў Слуцкім раёне ад Пекар Е. 1921 г. н. Тэкст 6 запісаны Л.Г. Альтшулер і Савікоўскай 25 жніўня 1946 года ў в. Ляхавічы Жыткавіцкага раёна ад Акунец С. з пазнакай “Песню пелі партызаны ў 1943 г.”. Тэкст 7 – не атрыбугаваны запіс Л. Мухарынскай, зроблены ў 1950–1960-я гады, верагодна, аўтарская перадрукоўка

<sup>22</sup> БДАМЛМ, фонд 349, вопіс 1, справа 98, л. 2.

<sup>23</sup> Тамсама, л. 7.

<sup>24</sup> Арфаграфія арыгіналаў захоўваецца, пунктуацыя публікуемых тэкстаў прыведзена ў адпаведнасць з сучаснымі нормамі, строфіка зменена, што паказана спецыяльным знакам.

допісу карэспандэнткі з Магілёўшчыны. Яна дасылае даследчыцы песню пра медсястру, якую *ніколі не перадаюць па радыё*, і гэта пры тым, што ў асяроддзі карэспандэнткі яна вельмі распаўсюджаная і вызначаецца як партызанская: *Вот я слышу по радио, поют песни и просят написать тех, кто знает песни про партизан. И я решила написать (...) много мы еще поем песен, но по радио не слышала, чтобы их пели*<sup>25</sup>. Тэкст 8 запісаны ў 1981 годзе ў Анежскім раёне Архангельскай вобласці, апублікаваны ў выданні 1996 года. У традыцыі рускай гарадской песні сюжэт фіксуецца і пазней<sup>26</sup>.

У прадстаўленых варыянтах топіку сюжэта фарміруюць такія знакавыя локусы, як *Далёкі Усход, Карпаты, Каўказ*<sup>27</sup>, якія сведчаць пра фармальнае захаванне ў культурнай памяці падзей ваенных канфліктаў пачатку ХХ стагоддзя. У прыватнасці, тапонім *Мухор-Шибирка (Мухоршебиль)*, сацыёнімы *калчакаўцы, сямёнцы, японцы* ўказваюць на партызанскі рух у Забайкаллі, вайскоўцаў Белар арміі і інтэрвентаў часоў грамадзянскай вайны на Далёкім Усходзе Расіі. Радкі зачыну *Па крутым гарам Карпацкім, Там, в крутых горах Карпатов*, верагодна, апелююць да Галіцыйскай бітвы – ваеннай аперацыі 1914 года, падчас якой у Карпатах ішлі вялікія баі. *Каўказ, каўказскі фронт* – таксама адзін з франтоў тэатра ваенных дзеянняў Першай сусветнай вайны. Заўважым, што сярод прыведзеных варыянтаў партызанскай песні знакавых локусаў Другой сусветнай (Вялікай Айчыннай) вайны, як і найменняў праціўніка, не сустракаецца.

Тыпавую характарыстыку жаночага вобраза ў тэкстах ствараюць эпітэты з мінімальнай вобразнасцю: *радная, міласэрная, партызанская, медыцынская*. У тэксце 5 радкоў: *Незнакомая, чужая у походного шатра, / Пробиралась ночкай темной медицинская сестра*, якія служаць ініцыяльнай і фінальнай формулай, з'яўляюцца, відавочна, дэфектным месцам. Першаснае параўнанне з іншымі варыянтамі паказвае, што тут адбылася замена суб'екта дзеяння (прабіраўся атрад → прабіралася сястра). Познетрадыцыйная атрыбутыўная характарыстыка *незнакомая, чужая*, хутчэй за ўсё, служыць павелічэнню лірычнай экспрэсіі. Незнаёмы, чужы чалавек – медсястра – суправаджае байца да апошняга яго ўздыху: *напраўляе перавязкі, корміць, поіць, піша пісьмы, угаворвае пацярпець, прыбягае, чуючы стоны, принимает последнее слово і навеки закрывает глаза*. Яна раздзяляе фізічныя і ма-

<sup>25</sup> БДАМЛІМ, фонд 349, вопіс 1, справа 96, л. 5.

<sup>26</sup> М. В. Строганов, *Жесткие романсы...*, с. 22.

<sup>27</sup> Формула зачына ў тэксце 5, верагодна, з'яўляецца скажэннем.

ральныя пакуты салдата: *А сама едва шагала, / Уся ізмучана была; Ёй на сэрцы цяжало, / Её мужа тожа ўбілі, / Сэрца кроўю абашло.* Рэфлексам дарэвалюцыйнай традыцыі вобраза службыць змест просьбы салдата: *Попрошу тебя, сестрица, / Помолиться пред крестом.* На гістарычны складнік ўказваюць і абставіны, якія маркіруюцца словамі *лазарэт, станцыя, пункт, цялега, павозка, паходны шацёр* (а не *медсанбат* і інш.).

У ключавым моманце падзейнага плана (напісанне пісьма параненаму) вобраз “медыцынскай сястры” службыць не толькі вербальнай камунікацыі чалавека на вайне з яго сям’ёй, але і выступае сродкам ментальнай сувязі для перадачы заповіту свайму роду. Можна меркаваць, што менавіта ў гэтым моманце, які суадносіцца з сям’ёй як найважнейшым для чалавека традыцыі соцыумам, адбываецца развіццё, члянненне матыву «паранены салдат дыктуе (піша) пісьмо дадому». У прыведзеных узорах салдацкай песні прадстаўлены вобразы аднаго, двух і трох байцоў. Найбольшы драматызм і дасягаецца ў тэкстах 4 і 7, дзе рэплікі трох байцоў спрыяюць нагнацанню мастацкай экспрэсіі: *От одзін боец дзіктуе: / Здраствуй, мілая жона, / Жыў я, ранен не й опасно, / Ускорэ дома буду я. / А ўторой боец дзіктуе: / Здраствуй, мілая жона, / Атарвала й ручку й ножку, / Ох, ці прымеш ты меня? / А трэцёй боец дзіктуе: / Здраствуй, мілая жона, / Глыбоко я ў сэрце ранян / І домой не ждзжы меня.* Уплыў гарадскай песні пачатку ХХ стагоддзя выражаецца ў кантамінацыі асобных элементаў яе паэтыкі – loci communes іранічна-абсурднага зместу: *Адна рана небаўшая, / Па калена нет нагі, / А другая чуць заметна, / Па плечо нету рукі* і інш. Аналагічныя вобразна-стылявыя клішэ фіксуюцца і ў жорсткім рамансе<sup>28</sup>.

Даследчыкі адзначаюць, што ўстойлівасць фальклорнага бытавання песенных сюжэтаў, таксама як і патэнцыял фалькларызацыі аўтарскіх тэкстаў у сучаснай традыцыі, абумоўлены тым, наколькі характар калізіі і жыццёвыя ўстаноўкі герояў твора сходны з канфліктным светам балады і раманса<sup>29</sup>. Устойлівасць народнапесенных твораў з цэнтральным матывам “сястра міласэрнасці суцяшае салдата” абумоўлена зместавымі і фармальна-стылявымі характарыстыкамі: выражаным ліра-эпічным пачаткам, распрацаваным падзейным планам сюжэта і рэпрэзентацыяй вайны праз перажыванне асабістай трагедыі чалавека.

<sup>28</sup> *Жорсткі раманс...*, с. 394.

<sup>29</sup> *Современная баллада и жестокий романс*, Санкт-Петербург 1996, с. 355.



Матэрыялы фальклорных архіваў сведчаць, што народнапесенная спадчына Беларусі часоў Вялікай Айчыннай вайны захавала цэлы шэраг з'яў, якія раней не разглядаліся фалькларыстамі ці падаваліся ў спрошчаных ідэалагізаваных трактоўках. Сярод якіх – арыгінальны сюжэтна-тэматычны цыкл лірычных песень пра сястру міласэрнасці, які маркіруе актуальную для поля сучаснай культуры тэму “жаночага вопыту” вайны. Першапачаткова абумоўлены дзейнасцю сяспёр таварыства Чырвонага Крыжа Расійскай імперыі, у народнапесеннай традыцыі вобраз “сястра міласэрнасці” быў сфарміраваны ў канцы ХІХ – пачатку ХХ стагоддзя і прадуктыўна рэвіталізаваўся ў фальклоры Вялікай Айчыннай вайны. Узроўні яго гістарычнай рэпрэзентацыі ў фальклоры дэтэрмінаваны сацыяльна-гістарычнымі рэаліямі войн ХХ стагоддзя, якія адлюстроўваюцца як сацыяльная і асабістая катастрофа чалавека (жанчыны і мужчыны). У рознай ступені трансфармацыі вобраз “сястра міласэрнасці” працягвае бытаваць у сучасным гарадскім фальклоры.

### *Дадаткі*

Тэкст 1. 3 выд.: Песни сибирских партизан (1935)

*Во селе Мухоршебиле, / Где колчаковцы стоят,  
Пробирался ночью темной, / Партизанский наш отряд.  
Нас заметил у дороги / Колчаковский часовой.  
Белы подняли тревогу, / И начался смертный бой.  
Впереди бежал Ванюша – / Разудала голова,  
Ни семнца, ни японца / Не боялся никогда.  
Но снаряд вдруг разорвался / Недалеко от него,  
Тут парнишка закачался, / И мы не видели его.  
Подшла тогда к Ванюше / Партизанская сестра,  
Перевязки наложила, / На носилках унесла.  
Так три дня Ванюша бедный / Во беспамяти лежал.  
На четвертый пробудился / И сестру к себе позвал.  
И сказал ей так Ванюша: / «Буду скоро помирать.  
У меня есть мать-старушка, / Надо ей письмо послать.  
Пусть не воев понапрасну, / Напиши, сестрица, ей:  
Жив я, ранен, да не опасно, / Скоро еду к вам домой».*

Тэкст 2. ФРКР ЦНБ НАНБ. Ф. 42. Воп. 1. Спр. 1366. Л. 38. 1945 г.

*«Два радкі страчань»  
Ночкай цёмнай прабіраўся / Санітарны наш атрад.  
На перэдзі шла целега, / На целеге красны крэст,  
А с целегі слышэн голас: / «Скора будзет лі канец?»  
«Абажджыце, пацярпіце, – / Атвечала ім сестра,*

А сама еле шагала, / Так ізмучэна была. –  
 Вот прыедзем к лазарэту, / Накармлю вас, напою,  
 Перавязкі ўсем папраўлю, / Дамой пісем напішу».  
 Вот адзін баец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жана,  
 Вот я ранен безапасна, / Скора дома буду я.  
 Адна рана небальшая, / Па калена нет нагі,  
 А другая чупь заметна, / Па плечо нету рукі.  
 Хваціць, хваціць вам, сестрыца, / Хваціць страсціі пісаць.  
 Хваціць, хваціць, дарагая...» / А сам начал паміраць.  
 А сестрыца ўсё пісала, / Ёй на сэрцы цяжало,  
 Ёё мужа тожа ўбілі, / Сэрца кроўю абашло.

Тэкст 3. ФІМЭФ. Ф. 8. Воп. 1. Спр. 2. Л. 123–124. 1945 г.

*Па крутым гарам Карпацкім / Прабіраўся наш атрад,*  
 Прабіраўся ночкай цёмнай / Санітарны наш атрад.  
 Уперадзі ішла павозка, / У павозцы красны крэст.  
 І з павозкі слышан голас: / «Скора, скоро нам канец».  
 «Абаждзіце, не спяшыце, – / Вапрашала іх сястра,  
 А сама едва шагала, / Уся ізмучана была. –  
 От даедзем мы да места, / Накармлю, спаць палажу,  
 Піравязкі ўсім папраўлю, / Пісьмо дадом напішу».  
 Вось адзін баец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жана,  
 Сільна ранен, сільна болен, / Но дамой вярнуся я».  
 А другой баец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жана,  
 Сільна ранен, без надзежды, / Но дамоў не ждзі мяня».  
 От сястрыца услышала / У аткрытага акна,  
 І к бальному падбяжала / Міласердная сястра:  
 «Што ты, голуб, што ты сізы, / Ці вадзіцы табе даць?»  
 «Нет, сястрыца, нет, радная, / Я ўжо начаў халадаць.  
 Вот пращу цябе, сястрыца, / Вот пращу цябе адно:  
 Кагда будзіш ты свабодна, / Напішы дамой пісьмо».  
 Вось сястрыца пісьмо піша, / Но ей тожа нілегко,  
 Ёе муж у баю убіты, / Сэрца кроўю абліто.

Тэкст 4. ФІМЭФ. Ф. 8. Воп. 1. Спр. 7. Сш. 2. Л. 10–13. 1946 г.

*Далека гара Кайказа, / Дзе скрываліся не раз,*  
 Прабіраўся ночкай цёмнай / Сінітарный наш атрад.  
 Перад ніх ішла павуозка, На павуозкі красны крэст,  
 У той павуозкі слышна стогнет, / Паміраў ат ран баец.  
 «Обождзіце, обождзіце, – / Вымоўляла ім сестра,  
 А сама едва шагала, / Уся ізмучана была. –  
 Скора ў станцыю прыедам, / Накармлю вас, напою,  
 Перэўязкі ўсем попраўлю й / Жонам пісьма напішу».  
 От адзін боец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жона,  
 Жыў я, ранен не й опасно, / Ускорэ дома буду я».

А ўторой боец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жона,  
 Атаварвала й ручку й ножку, / Ох, ці прымеш ты мяня?»  
 А трэцэй боец дзіктуе: / «Здрастуй, мілая жона,  
 Глыбока я ў сэрца ранян / І домай не жджы мяня».  
 А яна ўсё пісьма піша / Про мою больную грудзь,  
 А заражаная пуля / Не дае мне воздыхнуць.  
 «Што с тобой, боец, случылось, / Мо, воды тебе подаць?»  
 «Ох, сестрыца, опоздала, / Я ўжэ начал поміраць».  
 А жэна ўсё пісьма пішэ, / Ёй на сэрцы цяжэло,  
 Ёё муж даўно погінуў, / А ёна ўсё ждзёць его.

Тэкст 5. ФІМЭФ. Ф. 8. Воп. 1. Спр. 16. Сш. 2. Л. 2–4. 1946 г.

*Там удалі, у гарах Алтая, / Между двух агромных скал,  
 Дзе прабіраўся ночкай цёмнай / Санітарны наш атрад.  
 Вперадзі ішла павозка, / На павозкі красны крэст,  
 Із павозкі слышны стогны: / «Скора будзе ль нам канец?»  
 «Абаджыце, пацярпіце, – / Умяляла іх сястра,  
 А сама едва дышала, / Уся ізмучана была. –  
 Вот прыедзем мы на месца, / Накармлю вас, напаю,  
 Перавязкі ўсім папраўлю, / Жонкам пісьма напішу».  
 Вот адзін баец дзіктуе: / «Здравствуй, мілая жана,  
 Жыў я, ранен не апасна, / Скора дома буду я».  
 Вот другой баец дзіктуе: / «Здравствуй, мілая жана,  
 Жыў я, ранен прама ў сэрца, / І дамоў не ждзі мяня».  
 Тут сястра ўстрапянулася, / Устрапянулася яна,  
 І к краваці абярнулася / Міласердная сястра:  
 «Што цябе, баец мой мілы, / Ці вады цябе падаць?»  
 «Нічаво, сястра, ні нада, / Скора буду паміраць.  
 І жане жа напішыце, / Пусць дзяцей ана не б'ёт:  
 Ані дзяцішкі–сірацінкі, / Ані асталісь без атца.  
 А як памру, то пахараніце / Между двух агромных скал,  
 Дзе прабіраўся ночкай цёмнай / Санітарны наш атрад».*

Тэкст 6. ФІМЭФ Ф. 8, Воп 1, справа 16. Сшытак 4. Л. 21–23. 1946 г.

*Далеко, у гарах Каўказа, / Дзе скрываліся не раз,  
 Прабіраўся ночкай цёмнай / Санітарны наш атрад.  
 Уперадзі ішла павозка, / На павозкі красны крэст.  
 Із павозкі слышны стогны, / Паміраў адзін баец.  
 «Пададжыце, пададжыце, – / Вымаўляла ім сястра,  
 А сама едва шагала, / Уся ізмучана была. –  
 Вот кагда на пункт прыедзем, / Напаю вас, накармлю,  
 Перавязкі ўсім папраўлю, / Жонам пісьма напішу».  
 Вот адзін баец дзіктуе: / «Здравствуй, мілая жана,  
 Цяжало я ў сэрца ранен, / І не ждзі дамоў мяня».  
 А другой баец дзіктуе: / «Здравствуй, мілая жана,*

Я без ручанькі, без ножкі, / Ой, ці прымеш ты меня?»  
 От она ўсё піша, піша, / Ёй на сэрцы цяжэло.  
 Ёё муж даўно ўбіты, / А яна ўсё ждзёць ево.  
 Вдруг тут стогны раздаліся, / Страпянулася яна  
 І к павозке падскачыла / Міласердная сестра:  
 «Што цябе, галубчык, нада? / Можа, піць цябе падаць?»  
 «Нічаво, сястра, ні нада, / Я ўжо начаў уміраць.  
 А жане вы напишыце / Пра маю бальную грудзь,  
 Што заржаўленая пуля / Не дала мне ваздыхнуць».

Тэкст 7. БДАМЛМ. Ф. 349 Воп. 1. Спр. 96. Л. 4–5. 1950–1960-я гг.

*Незнакомая, чужая / У походного шатра,*  
 Пробиралась ночкай темной / Медицинская сестра.  
 Впереди шла повозка, / На повозке красный крест,  
 А с повозки слышны стоны – / Умирал от ран боец.  
 «Подождите, потерпите, – / Просила их сестра,  
 А сама едва шагала, / Вся измучена была. –  
 Скоро мы на пункт приедем, / Накормлю вас, напою,  
 Перевязки всем поправлю, / Женам письма напишу».  
 Вот один боец диктует: / «Здравствуй, милая жена,  
 Жив я, ранен не опасно, / Скоро дома буду я».  
 А другой боец диктует: / «Здравствуй, милая жена,  
 Руки нету, ноги нету, / Или примешь ты меня?»  
 А третий боец диктует: / «Здравствуй, милая жена,  
 Глубоко я в сердце ранен / И домой не жди меня.  
 А жене вы напишите / Про мою больную грудь,  
 Что заржавленная пуля, / Не дает мне боль вздохнуть.  
 А, жена, ты не горюй-ка, / Дорогих ты слез не лей,  
 Береги свое здоровье / И воспитывай детей».  
 А сестра все пишет, пишет, / Ей на сердце тяжело:  
 Ее муж давно убитый, / А она все ждёт его.  
 Вот опять раздалась стоны / У походного шатра,  
 А на стоны прибежала / Медицинская сестра:  
 «Что тебе, друг милый, надо? / Может быть, воды подать?»  
 «Ничего, сестра, не надо, / Я уже начал умирать».  
 Незнакомая, чужая / У походного шатра,  
 Пробиралась ночкай / Темной медицинская сестра.

Тэкст 8. 3 вид.: «Современная баллада и жестокий романс» (1996). Год запису – 1981.

*Там, в крутых горах Карпатов, / Между гор крутых и скал*  
 Пробирался ночью темной / Санитарный наш отряд.  
 Впереди идет повозка, / На повозке красный крест.  
 Из повозки слышны стоны: / «Боже, скоро ли конец?»  
 «Скоро, скоро», – отвечает / Милосердная сестра.

А сама едва шагае, / Утомительно бледна. –  
 Скоро мы на пункт приедем, / Напою и накормлю,  
 Перевязки всем поправлю, / Всем я письма напишу (...)  
 И сестрица письма пишет, / Ей на сердце тяжело,  
 Муж ее давно в могиле, / Сердце кровью облито.  
 В палатах стоны раздаются / У походного одра,  
 И к больному идет быстро / Милосердная сестра:  
 «Что тебе, голубчик, надо, / Или пить тебе подать?»  
 «Нет, сестричка, не поможешь, / Я уж начал остывать.  
 Попрошу тебя, сестрица, / Помолиться пред крестом,  
 А когда свободна будешь, / Извести родных письмом»  
 Последнее слово принимает / От солдата она,  
 Глаза навеки закрывает / Милосердная сестра.

## L I T E R A T U R A

- A-PESNI piesieńnik anarchista-podpolščika [online], <http://a-peśni.org/army/poślnyn.php>, [dostęp: 13.01.2020] [A-PESNI песенник анархиста-подпольщика [online], <http://a-pesni.org/army/poslnyn.php>, [доступ: 13.01.2020].
- Bašarin A.S., *Horodskaja piešnia*, [v:] *Sovrjemiennyj horodskoj folklor*, Moskva 2003 [Башарин А.С., *Городская песня*, [в:] *Современный городской фольклор*, Москва 2003].
- BDAMŁM, fond 349, vopis 1, sprava 98 [БДАМЛМ, фонд 349, вопис 1, справа 98].
- BDAMŁM, fond 349, vopis 1, sprava 96 [БДАМЛМ, фонд 349, вопис 1, справа 96].
- Frontovoj folklor: Piešni, postovicy, pohovorki* / zap., vstup. stat'ja i komment. V. Ju. Krupianskoj, Moskva 1944 [*Фронтовой фольклор: Песни, пословицы, поговорки* / зап., vstup. статья и коммент. В. Ю. Крупянской, Москва 1944].
- Kandrašuk M., *Što takaje Čyrvony Kryž i dla čaho jon patrebny savieckaj dziaržavie*, Miensk 1929 [Кандрашук М., *Что такое Чырвоны Крыж і для чаго ён патрэбны савецкай дзяржаве*, Менск 1929].
- Pravdikovskaja Je.N., *Moralno-nravstviennyj status siestjer milosierdija v rośsijskoj impierii v istoriko-kulturnom kontjeksťe*, “Viestnik Moskovskoho gosudarstviennoho univiersitjeta kultury i iskusstv” 2011, № 4 (42) [Правдиковская Е.Н., *Морально-нравственный статус сестер милосердия в российской империи в историко-культурном контексте*, “Вестник Московского государственного университета культуры и искусств” 2011, № 4 (42)].
- Romanov V.F., *Iz istorii sozdanija*, [online], <https://redcross.by/bokk/istoriya/>, [dostęp: 05.01.2020] [Романов В.Ф., *Из истории создания*, [online], <https://redcross.by/bokk/istoriya/>, [доступ: 05.01.2020].

- Simonova O. A., *Obraz sestry milosierdija v russkoj litjeraturje konca XIX – načala XX veka: dialoh s tradicijej*, [online], <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-sestry-milosierdija-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka-dialog-s-traditsiej/viewer>, [dostup: 01.01.2020] [Симонова О. А., *Образ сестры милосердия в русской литературе конца XIX – начала XX века: диалог с традицией*, [online], <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-sestry-milosierdija-v-russkoy-literature-kontsa-xix-nachala-xx-veka-dialog-s-traditsiej/viewer>, [доступ: 01.01.2020].
- Sovrjemiennaja ballada i žjestokij romans* / sost., avt. pošlesl. S. Adońjeva, N. Hierasimova, Sankt-Pietjerburh 1996 [*Современная баллада и жестокий романс* / сост., авт. послесл. С. Адоньева, Н. Герасимова, Санкт-Петербург 1996].
- Sribnaja A. V., *Orhanizacija djejatjelnosti siestjer milosierdija v hody Piervoj mirovoj vojny*, “Viestnik Pravoslavnoho Sviato-Tichonovskoho humanitarnoho univiersitjeta. Sierija II: Istorija. Istorija Russkoj Pravoslavnoj Cierkvi” 2014, Vur. 5 (60) [Срибная А. В., *Организация деятельности сестер милосердия в годы Первой мировой войны*, “Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия II: История. История Русской Православной Церкви” 2014, Вып. 5 (60)].
- Strohanov M.V., *Žjestokije romansy piervoj mirovoj vojny*, “Živaaja starina” 2014, № 4 [Строганов М.В., *Жестокие романсы первой мировой войны*, “Живая старина” 2014, № 4].
- Žorstki ramans: falklornyja pieśni* / układ., ustupn. art. A.M. Kukreš, Minsk 2010 [*Жорстки раманс: фальклорныя песні* / уклад., уступн. арт. А.М. Кукрэш, Мінск 2010].

## Р Э З Ю М Э

РЭПРЭЗЕНТАЦЫЯ ВОБРАЗА СЯСТРЫ МІЛАСЭРНАСЦІ  
Ў НАРОДНАПЕСЕННАЙ ТВОРЧАСЦІ АБ ВАЙНЕ

На аснове архіўных матэрыялаў па беларускаму фальклору часоў Вялікай Айчыннай вайны і пазнейшых разгледжаны арыгінальны сюжэтна-тэматычны цыкл лірычных песень пра сястру міласэрнасці, які ўяўляе сабой пласт народнапесеннай традыцыі, раней практычна выключаны з даследчага поля. Устаноўлена, што вобраз сястры міласэрнасці, з’яўляючыся пазнетрадыцыйным, не знаходзіць рэлевантных аналогій у класічным фальклору, яго ўзнікненне дэтэрмінавана сацыяльна-гістарычнымі рэаліямі XIX–XX стст., сярод якіх вызначальную ролю адыграла дзейнасць суполак Чырвонага Крыжа. Да крызісу Першай сусветнай вайны і рэвалюцыйных падзей у грамадскай свядомасці і культурнай практыцы семантыку вобраза сястры міласэрнасці вызначалі маральныя ідэі хрысціянскага служэння і дабрачыннасці, на што паказваюць факты традыцыі салдацкай песні. Пазней ён десакрылізуецца, межы яго семантыкі пашыраюцца, што пацвярджаецца прыкладамі гарадскога

фальклору XX ст. У час Вялікай Айчыннай вайны ў рэпертуары партызан і насельніцтва Беларусі актуалізавалася традыцыя салдацкай дарэвалюцыйнай песні, якую рэпрэзэнтуге сюжэт з асноўным матывам «сястра міласэрнасці суцяшае салдата», што абумоўлена яго змястоўнымі і фармальна-стылявымі характарыстыкамі.

**Ключавыя словы:** фалькларыстыка, сястра міласэрнасці, партызанская песня, Чырвоны Крыж, матыў, сюжэт.

## STRESZCZENIE

### OBRAZ SIOSTRY MIŁOSIERDZIA W PIEŚNIACH O WOJNIE

W artykule omówiono tematyczny cykl pieśni lirycznych o siostrze miłosierdzia, który należy do tradycji narodowej, wcześniej praktycznie nieobecny w badaniach naukowych. Do analizy wykorzystano materiały archiwalne folkloru białoruskiego z czasów wielkiej wojny ojczyźnianej i późniejszych. Ustalono, że obraz siostry miłosierdzia nie znajduje analogii w folklorze klasycznym, a jego powstanie podyktowane było realiami socjalno-historycznymi w XIX i XX wieku, wśród których decydującą rolę odgrywała działalność Czerwonego Krzyża. Do kryzysu I wojny światowej i rewolucji w świadomości społecznej i praktyce kulturalnej semantykę obrazu siostry miłosierdzia determinowały chrześcijańskie ideały moralne, na co wskazuje tradycja pieśni żołnierskiej. Następnie obraz ten ulega desakralizacji, granice jego semantyki rozszerzają się, co potwierdzają przykłady z folkloru miejskiego w XX wieku. W czasie wielkiej wojny ojczyźnianej w repertuarze partyzantów i mieszkańców Białorusi tradycja żołnierskiej przedrewolucyjnej pieśni ulega aktualizacji. Reprezentują tę tradycję wątki z głównym motywem „siostra miłosierdzia pociesza żołnierza”, co jest uwarunkowane jego treścią i cechami formalno-stylistycznymi.

**Słowa kluczowe:** studia folklorystyczne, siostra miłosierdzia, pieśni partyzanckie, Czerwony Krzyż, motyw, fabuła.

## SUMMARY

### LEVELS OF REPRESENTATION OF THE MAGIC OF THE SISTER OF MERCY IN FOLK SONGS ABOUT WAR

Based on archival materials on Belarusian folklore of the Great Patriotic War and later periods, the article considers the original narrative-thematic lyric song series devoted to a sister of mercy. The series belongs to folk songs that were previously excluded from the research field. The article states that the character of the sister of mercy establishes itself in the late tradition, and there is no relevant analogy to it in classical folklore. The emergence of the character is determined by the 19th–20th century socio-historical realities, such as the work of the Red Cross communities. Prior to the crisis of World War I and revolutionary events,

the semantics of the sister of mercy in public consciousness and cultural practice was defined by the moral ideas of Christian services and charity. This is reflected in the tradition of the soldier's song. Subsequently, the character undergoes desacralization, the boundaries of its semantics evolve, which is confirmed by urban folklore of the 20th century. During the Great Patriotic War, the tradition of the soldier's pre-revolutionary song, particularly the motive "sister of mercy comforts the soldier", is increasingly acknowledged in the repertoire of partisans and broader population of Belarus. This is due to its substantive and formal-style characteristics.

**Key words:** folklore studies, sister of mercy, partisan song, Red Cross, motive, plot.



*Tatsiana Marmysh*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.25

*Narodowa Akademia Nauk Białorusi  
Mińsk*

<https://orcid.org/0000-0003-0896-8553>

**Сацыяльна-палітычны стрыт-арт  
як постфольклорны кампанент гарадскога ландшафту  
(кейс “сцяны Шчоткінай” у Мінску)**

Урбаністычны ландшафт фарміруюць прыродныя, антрапагенныя і тэхнагенныя складнікі, якія ў сукупнасці утвараюць прастору, што ўспрымаецца чалавекам як цэльны канструкт праз прызму суб’ектыўных аксіялагічных катэгорый, этычных і эстэтычных уяўленняў. Да аднаго з праяў антрапагеннага фактару адносіцца мастацтва вуліцы (street art), якое мае статус парадыгмы гібрыдызацыі ў візуальнай глабальнай культуры<sup>1</sup>. Гібрыдызацыя сродкамі street art-у ствараецца шляхам змешвання формаў мастацтва, яго відаў, стыляў і кірункаў, сродкаў выяўлення, тэхнік і асяроддзяў<sup>2</sup>, у выніку чаго сінтэзуюцца розныя ўзроўні культурна-ідэйных уплываў, а прадукт такога сінтэзу набывае лакальныя характарыстыкі праз ўкараненне ў канкрэтны ландшафт.

У гарадскім асяроддзі пераважаюць пісьмовыя формы народнага мастацтва. Яны ўяўляюць сабой сукупнасць праяў творчасці пэўнай супольнасці (рэдка – індывіда), у якой адлюстроўваюцца абагульненыя калектыўныя погляды на навакольны свет, каштоўнасці, памкненні, што ствараюцца і распаўсюджваюцца неінстытуцыянальна і па-за прафесійнымі абавязкамі. Гарадскі ландшафт фарміруе ўласную традыцыю. Яна супрацьпастаўляецца традыцыі вясковай: можа складвацца

---

<sup>1</sup> M. Irvine, *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, [in:] *The Handbook of Visual Culture*, red. B. Sandywell, I. Heywood, London and New York 2012, p. 235.

<sup>2</sup> Тамсама, с. 254.

ў адрыве ад знакава-сімвалічнага зместу вясковай культуры або фармалізаваць яе, адаптуючы і запазычваючы асобныя фрагменты пры пераносе на сваю глебу. У гэтай сувязі асаблівы статус набываюць графіці, якія ўзніклі як вынік дамінавання культуры пісьмовага тыпу, але, тым не менш, адносяцца да фальклору, народнай творчасці (выбуху народнай творчасці<sup>3</sup>) – з’яў, звязаных найперш з культурай вясковага тыпу У адрозненне ад ўмоўна “класічнага” фальклору графіці існуюць пісьмова. Матэрыяльны план выражэння для іх атрыбутыўны: графіці ствараюцца пры дапамозе фарбы-распыляльніка, фламастэраў і інш. у непарадных гарадскіх прасторах з інтэнсіўнай чалавечай плыню, што дае магчымасць шырокай дэманстрацыі. Пры гэтым графіці *тэрытарызуюць дэкадаваную гарадскую прастору – праз іх тая ці іншая вуліца, сцяна, квартал знаходзяць жыццё, зноў становяцца калектыўнай тэрыторыяй*<sup>4</sup>.

Графіці трывала ўвайшлі ў тэзаўрус гуманітарных навук (антрапалогіі культуры, фалькларыстыкі, мастацтвазнаўства), аднак, пакуль не атрымалі пэўны строгі статус у разгалінаванай сістэме відаў і жанраў народнага мастацтва, роўна як і не атрымалі адзінага вызначэння: графіці адносяць да праяў субкультур<sup>5,6</sup>, сучаснага гарадскога фальклору<sup>7</sup>, парафольклору<sup>8</sup>, новага мастацтва горада<sup>9</sup>, элементаў гарадской этнаграфіі<sup>10</sup>, даўняй формы фальклорнай камунікацыі<sup>11</sup>. Пісьмовасць графіці стварае прыныпова іншы тып сацыяльнасці для фальклорнай (народнай) традыцыі – яна пачынае існаваць незалежна ад творцы-суб’екта, а акт стварэння графіці прыраўноўваецца да працэсу наўмыснага адчужэння “свайго” і прысваення яго асяроддзю. Графіці не маюць уласцівай для фальклору вертыкальнай мадэлі перада-

<sup>3</sup> Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, Москва 2000, с. 165.

<sup>4</sup> Тамсама, с. 160.

<sup>5</sup> Е. Бажкова, *Городские граффити*, [в:] *Современный городской фольклор*: сб. ст., ред. кол. А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов, Москва 2003, с. 431.

<sup>6</sup> M. Bernasiewicz, *Młodość i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*, Katowice 2009, с. 64.

<sup>7</sup> С. Ю. Неклюдов, *После фольклора*, “Живая старина” 1995, № 1, с. 3.

<sup>8</sup> *Как работает народная традиция. “Наука 2.0” с Сергеем Неклюдовым*, [online], <http://www.vesti.ru/doc.html?id=304107>, [доступ: 21.08.2017].

<sup>9</sup> W. Moch, *Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*, Bydgoszcz 2016, с. 15.

<sup>10</sup> С. Ю. Неклюдов, *Фольклор современного города*, [в:] *Современный городской фольклор*: сб. ст., ред. кол. А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов, Москва 2003, с. 10.

<sup>11</sup> L. S. Watts, *Encyclopedia of American Folklore*, New York 2007, с. 180.

чы ад-пакалення-да-пакалення і адзінай сістэмна-ўніверсальнай светапогляднай базы, якая фарміруе менавіта фальклорную карціну свету. Яны асацыююцца з канкрэтнай, часцей за ўсё моладзевай, субкультурай. Графіці ўзніклі і распаўсюджваюцца ва ўрбанізаваным ландшафце, што дазваляе аднесці іх да постфольклору. Такім чынам, пад графіці трэба разумець прынцыпова пісьмовы неафіцыйны тэкст культуры, выражаны праз графічныя сродкі ў публічнай прасторы, які мае рысы фальклорнай традыцыі.

Існуе два падыходы адносна размежавання street art-у і графіці. Першы грунтуецца на вызначэнні іх як асобных праяў мастацтва ў гарадскім асяроддзі. У дадзенай працы будуць прааналізаваны праявы вулічнага мастацтва, у тым ліку графіці, якія для мэт артыкула варта трактаваць ў рэчышчы другога падыходу, заснаванага на інтэрпрэтацыі графіці як візуальнага элементу street art-у (у шэрагу з перфарматыўным), на падставе таго, што вулічнае мастацтва існуе разам з графіці ў адзінай фізічнай і ідэйнай прасторы. Мэта дадзенага артыкула заключаецца ў аналізе найбольш значных узораў вулічнага мастацтва Мінска апошніх гадоў з пункту гледжання іх камунікацыйнага патэнцыялу як праяў постфольклору.

Графіці з'яўляюцца самай старажытнай формай вулічнага мастацтва. Адна з найслынных калекцый графіці была знойдзена падчас археалагічных раскопак Пампеі<sup>12</sup>. На тэрыторыі Беларусі раннімі прыкладамі графіці служаць высечаныя на Барысавых камянях – помніках эпіграфікі XII стагоддзя, знойдзеных у басейне Заходняй Дзвіны – 6-канцавыя крыжы і надпісы (у некаторых згадваецца князь Барыс). Да першых графіці таксама належаць выдрапаныя на сценах Сафійскага сабора ў XI стагоддзі і ў Спаса-Праабражэнскай царкве Спаса-Еўфрасінеўскага манастыра ў XII (?) стагоддзі ў Полацку надпісы рэлігійнага зместу.

У сучаснай візуальнай прасторы стрыт-арта Мінска вылучаюцца муралы і стыхійныя графіці. Муралы выступаюць своеасаблівым відам манументальнага жывапісу, узгодненым з гарадской адміністрацыяй і створаным паводле ідэяў дамінуючай ідэалогіі (напрыклад, муралы, намалёваныя падчас бразільска-беларускага фестывалю ўрбаністычнага мастацтва *Vulica Brasil* у 2014–2019 гадах або мурал “Масква-Мінск”, знакаміты па прычыне “карэкціровак” невядомымі пасля афіцыйнага адкрыцця ў рамках святкаванняў Дзён

<sup>12</sup> Е. Бажкова, *Городские граффити...*, с. 431.

Масквы ў Мінску ў 2016 годзе. На падставе агульнасці тэхнік выканання муралы адносяць да графіці, але гэта не зусім слушна, бо, фактычна, іх аб'ядноўвае толькі тэхніка, канцэптуальныя рамкі моцна адрозніваюцца ці маюць статус процілеглых: стыхійнасць і пра-тэстнасць графіці *vs* ўзгодненасці і канвенцыйнасці муралаў. Тэматычна сярод стыхійных адрозніваюцца графіці, прызначаныя для барацьбы, выражэння неўхвалення палітычнай ці сацыяльна-эканамічнай сітуацыі (выкарыстоўваецца беларуская і руская мова) і графіці, што служаць сродкамі выказвання зацікаўленасцей іх аўтара (музычных, спартыўных, асабістых), інструментам для абазначэння граферам сваёй прысутнасці (на рускай, англійскай і, рэдка, на беларускай мове).

Адной з найбольш прыкметных падзей мінскага вулічнага мастацтва стала ўзнікненне на карце горада “сцяны Шчоткінай”, якая рэагуе на падзеі ў сацыяльна-палітычным жыцці краіны з дапамогай даволі нетыповых на фоне агульнай колькасці ў большасці сваёй аднастайнага ў эстэтычным, сімвалічным і тэматычным сэнсе мінскага спантаннага вулічнага мастацтва. Сцяна знаходзіцца ў цэнтральнай частцы горада ў дварах па вул. Карла Маркса каля дома № 11 і атрымала сваю назву дзякуючы першай налешцы. Яна з'явілася вясной 2017 года і змяшчала выяву на той момант міністра працы і сацыяльнай абароны Марыяны Шчоткінай.

Налепкі або стікеры (англ. sticker, польск. wlepka) – узоры візуальнага вулічнага мастацтва ў выглядзе самаклейнага кавалка паперы, які змяшчае моўнае або графічнае паведамленне<sup>13</sup> – атрымалі распаўсюджванне ў Заходняй Еўропе і ЗША. Іранічныя і гратэскныя, яны закранаюць шырокі спектр грамадска-палітычных з'яў і лічацца элітарнымі, паколькі прызначаны не для ўсіх – каб убачыць, іх трэба адшукаць у публічнай прасторы<sup>14</sup>. Імкненне да публічнасці прасторы размяшчэння такіх аплікацый засноўваецца на шырокім значэнні для грамадства ўзнятых тэмаў: чым больш значная праблема, тым больш публічнае месца для выявы абіраецца (для параўнання – графіці-звароты да канкрэтных асобаў, як правіла, размяшчаюцца паблізу іх прыватнай жыццёвай прасторы – у пад'ездах, на асфальце каля дому).

<sup>13</sup> A. Niżyńska, *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2011, s. 76.

<sup>14</sup> R. Drozdowski, *Obraz na obrazie: Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2006, s. 109.



Першая выява на сцяне Шчоткінай. Фатаграфія: А. Матолькі.

Крыніца: <https://belsat.eu/en/news/ars-longa-vita-brevis-minsk-street-artists-mock-at-pusher-of-tax-on-social-parasites/>, 2017 г.

Акрамя выявы дзяржаўнай дзячкі на сцяне таксама была размешчана “фраза” міністра “Гэта я аўтар падатку для беспрацоўных”, наўпрост звязаная з напружаным сацыяльным кантэкстам узнікнення постэра: у гэты перыяд былі ўнесены змены ў Дэкрэт Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь № 3 “Аб папярэджанні сацыяльнага ўтрыманства”, якія прадугледжваюць штогадовую выплату збору (на побытавым узроўні – “падатку на дармаедства”) працаздольнымі грамадзянамі, якія аднак не працуюць. Затым на пачышчанай сцяне ўзнік надпіс “Вы ж самі ўсё разумеце”<sup>15</sup> (папулярны выраз сярод чыноўнікаў), і неўзабаве былі наклеплены 12 невялікіх фігурак старшыні Савета Рэспублікі Міхаіла Мясніковіча, якія былі імгненна зафарбаваныя супрацоўнікамі мясцовых камунальных службаў як і ўсе наступныя камунікаты на сцяне. Дынамічнасць узнікнення графіці як акт

<sup>15</sup> Большасць графіці на сцяне былі зроблены на рускай мове. У тэксце артыкула дадзены пераклад.

сублімацыі народнага абурэння ў адказ на пазней афіцыйна прызнаны праблемным дэкрэт, хуткасьць рэакцыі на малюнку муніцыпальных службаў і шырокі рэзананс у інтэрнэт-медыя сведчаць аб іх інтэрактыўнасці. Налепкі і графіці на сцяне Шчоткінай аказаліся не толькі ўзорам стрыт-арту, а мастацкай правакацыйнай акцыяй, што дасягнула мэты актывізацыі пэўных колаў грамадства. Як правіла, рэцыпіентам графіці з’яўляецца грамадская прастора, аднак, у дадзеным выпадку, адрасатам стала і непасрэдна намаляваная на налешках асоба – адзін з інтэрнэт-парталаў атрымаў каментар ад старшыні Савета Рэспублікі пра тое, што сітуацыя з выкарыстаннем яго вобраза ў вулічных малюнках яго зачэпіла<sup>16</sup>.

На сцяне размяшчаліся афарызмы вядомых асобаў: цытаты ў выглядзе сцікера з выказваннем лідэра руху за грамадзянскія правы чарнаскурых у ЗША ў 1954–1968 гадах Марціна Лютэра Кінга: “Ніколі не забывайце: усё, што рабіў Гітлер у Германіі, было законным” і Канфуцыя: “Усё не тое, чым здаецца [адсутнічае – “і не наадварот” – *Т.М.*]” у выглядзе яркага каляровага воблака, аформленага ў стылістыцы кніг дзіцячай кнігі. Сцяна стала месцам выражэння філасофскіх разваг над рэчаіснасцю праз налешку-постэр “Хто дазволіў усім астатнім самім сабе дазваляць” і пераўтварылася ў дошку аб’яваў з дапамогай допісаў ад рукі жартоўных рэкламных прапаноў. Графіці “Чысціня – ілюзія парадку”, закранула шэраг балючых для беларускага грамадства пытанняў, сярод якіх – міф, які культывуецца сярод гасцей сталіцы аб яе стэрыльнай чысціні, разгадка якога апелюе далёка не да акуратнасці і абвостранага пачуцця прыгожага гараджан, а да вялікай колькасці камунальных службаў і асаблівай увазе да ідэальнасці “малюнка” цэнтральных вуліц горада. Графіці “Не верым, не баімся, не маўчым. # 5 сутак” было створана ў падтрымку затрыманага праваахоўнымі органамі каардынатора стрыт-праекта Signal актывіста Алега Ларычава, з дзейнасцю якога звязвалі першыя малюнкi на сцяне. Дадзены надпіс ўяўляе сабой змененую нефармальную лагерную запаведзь, якая атрымала вядомасць дзякуючы класікам рускай літаратуры Антону Чэхаву (“В ссылке”) і Аляксандру Салжаніцыну (“Архипелаг ГУЛАГ”).

Графіці і налешкі (акрамя двух) не ўтрымлівалі якіх-небудзь звестак або намёкаў на аўтараў. Яны сталі элементамі мастацкага ма-

<sup>16</sup> Мясникович о граффити на «стене Шеткиной»: и это тоже переживем, [online], <https://sputnik.by/society/20170429/1028547473/myasnikovich-o-graffiti-na-stene-shchetkinoy-i-eh-to-tozhe-perezhivem.html>, [доступ: 14.01.2020].

дэлявання свету без-аўтара, якое стала мастацтвам калектыўным. Інтэрпрэтацыя графіці-выказванняў магла адбывацца пад уплывам сацыяльнага кантэксту і матэрыяльнага асяроддзя (парадак іх з'яўлення на сцяне, тэхніка выканання, спосаб размяшчэння), а суаднясенне з аўтарам залежыла выключна ад адукаванасці і начытанасці аўдыторыі, што дазваляе параўнаць дадзеныя графіці з тартускімі<sup>17</sup>. Выключэннем стала падпісанае выслоўе М. Л. Кінга і налепка-постэр “Хто дазволіў усім астатнім самім сабе дазваляць” з подпісам “Партызанінг”. Дадзены постэр – копія аднаго з серыі лозунгаў, распрацаваных удзельнікам руху “Партызанінг” Кірылам Кто (псеўданім), і размешчаных у якасці дадатку да першага (праграмнага) выпуску бюлетэня руху. “Партызанінг” – гэта праект, які пачаўся ў Расіі (Масква), і аднайменны інтэрнэт-рэсурс<sup>18</sup>, што аб'ядноўвае “партызанскіх гарадскіх перапланіроўшчыкаў”, створаны на мяжы вулічнага мастацтва і грамадскай дзейнасці. Удзельнікі руху ў сваім Маніфесте заяўляюць наступную задачу: (...) *адлюстраванне і папулярызацыя ідэі вольнага выказвання або дзеяння, накіраванага на пераасэнсаванне і перабудову гарадскога асяроддзя і грамадства ў цэлым*<sup>19</sup>. Ідэі партызанінгу сёння знаходзяць водгук сярод арт-актывістаў і ўрбаністаў. Гэтым можна растлумачыць з'яўленні дадзенага постэра ў Мінску.

Вакол аб'ектаў вулічнага мастацтва ў кейсе сцяны Шчоткінай выбудаваўся дыялог і сфарміравалася сітуацыя сутворчасці праз ананімнае ўдасканаленне графіці з дапамогай вербальных і невербальных сродкаў выражэння. Такім чынам праявілася адна з асаблівасцей вулічнага мастацтва – партысіпаторнасць (ад англ. participation – акт ўдзелу ў мерапрыемстве або падзеі)<sup>20</sup> – уцягванне гледача ў камунікацыю з графіці, з мастаком-граферам, іх зваротная сувязь і сутворчасць. Партысіпаторныя практыкі ў вулічным мастацтве сталі новым народным падыходам<sup>21</sup>. Узоры мастацкай творчасці, размешчаныя ў музеях або галерэях, маюць устойлівую асацыяцыю з элітарнай

<sup>17</sup> P. Voolaid, *In graffiti veritas: A paremic glance at graffiti in Tartu*, [in:] *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication*, [online], <https://www.etis.ee/Portal/Publications/Display/290bb59b-4f16-44d1-98a6-80b25ffe3449>, [access: 09.01.2020].

<sup>18</sup> *Партызанінг. Партызанские городские перепланировщики*, [online], <http://partizaning.org>, [доступ: 17.01.2020].

<sup>19</sup> *Маніфест*, [online], [http://partizaning.org/?page\\_id=6](http://partizaning.org/?page_id=6), [доступ: 17.01.2020].

<sup>20</sup> *Participation*, [in:] *Oxford Learner's Dictionaries*, [online], <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/participation>, [access: 19.01.2020].

<sup>21</sup> К. Бишоп, *Искусственный ад*, [online], <https://strelkamag.com/ru/article/otryvok-iz-knigi-iskusstvennyi-ad-participatornoe-iskusstvo-i-politika-zritelstva-klera-bishopa>, [доступ: 17.01.2020].

культурай, “высокім мастацтвам”. Інстытуцыялізацыя стварае рэальныя і ўмоўныя межы паміж аўдыторыяй і мастацтвам. У процівагу гэтаму мастацтва вуліцы, якое патрабуе рэакцыі аўдыторыі, задзейнічае “звычайнага чалавека”, мінака, “народ”, які, пакінуўшы свой след, становіцца сааўтарам альбо задзейнічае іншага графера-дэміурга, які рэалізуе пэўныя камунікацыйныя мэты, дадаючы нешта ад сябе ў чужы твор.

Камунікацыйная скіраванасць налелепак з выявай чыноўнікаў пашыраецца таксама за кошт прапановы ўключэння ў іх распаўсюджванне па горадзе: у суполцы @street\_art ў Twitter размяшчаўся адпаведны допіс і спасылка для запампоўкі макетаў малюнкаў. Далучэнне да акцыі гараджан сведчыць аб імкненні пашырыць сацыяльную базу графіці, пераўтварыць іх у сапраўды масавы тып выказвання, які пры адсутнасці цензуры ёсць магчымасцю аднаўлення публічнай дыскусіі ў грамадстве<sup>22</sup>, наладжвання стасункаў мастака і мясцовых, жыхароў службы каналам камунікацыі ўнутры грамадства і супольнасцей у ім, паміж грамадствам (супольнасцямі) і ўладай.

Сцяна ў жартаўлівым ключы сакралізавалася СМІ. З’яўленне чарговых графіці называлася “міратачэннем” у незалежных інтэрнэт-медыях<sup>23</sup>. Сакралізацыя сцяны тлумачыцца яе канстантнасцю ў якасці фону размяшчэння мастацкіх выказванняў. Узнікненне малюнкаў-постэраў на адным месцы спрыяла ўсталяванню пераемнасці ў актах мастацкай камунікацыі, нягледзячы на тое, што графіці-надпісы паміж партрэтнымі графіці, мелі розных аўтараў, яны дакладна ўбудаваліся ў камунікацыйную гульню народнага голасу. Гэта гульня ўвасабляе дзеянне, якое праходзіць у пэўных рамках месца, часу і сэнсу, у пэўным парадку, па добраахвотна прынятых правілах і па-за сферай матэрыяльнай карысці і неабходнасці. Настрой гульні ёсць адлучанасць і натхненне (...) <sup>24</sup>. Настрой гэтай гульні святочны, паколькі маляванне графіці ёсць забавай, а само дзеянне суправаджаецца пачуццямі ўздыву і напружання і нясе з сабой радасць і разрадку<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> А. Нізу́нска, *Street art jako...*, s. 12.

<sup>23</sup> Пар.: У Мінску зноў “заміраточыла” “сцяна Шчоткінай” (фота), [online], <https://euroradio.fm/u-minsku-znou-zamiratochyla-scyana-shchotkinay-fota>, [доступ: 20.01.2020]; “Сцяна Шчоткінай” у Менску зноў “сплывае мірам”, [online], <https://charter97.org/be/news/2017/3/24/244708/>, [доступ: 20.01.2020]; Сцяна Шчоткінай “заміраточыла” мноствам фігурак Мясніковіча ФОТАФАКТ, [online], <https://nn.by/?c=ar&i=187126>, [доступ: 20.01.2020].

<sup>24</sup> Й. Хейзинга, *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*, Москва 1992, с. 152.

<sup>25</sup> Тамсама.



Месца лакалізацыі выявы міністра працы пасля яе знішчэння іранічна ўшаноўвалася Канстытуцыяй Рэспублікі Беларусь, картоннай тэчкай з надпісам “Справа №” – атрыбутам наменклатурнага работніка – і чырвонымі і белымі гваздзікамі. Гадавіна першага графіці на сцяне была таксама адзначана размяшчэннем ля яе кветак і ідэнтычнага набору прадметаў, дапоўненага жаночымі чаравікамі. Сцяна пераўтварылася ў своеасаблівае месца памяці. Яго характар суадносіцца з канцэпцыяй памяці і месцаў памяці П’ера Нара<sup>26</sup>. Замацаванне сімвалічнага статусу месца памяці, гэтак жа як і сакралізацыя сцяны, грунтуецца на прысутнасці тут такога ўніверсальнага крытэрыя, як паўтор, які сімвалізуе калектыўную ідэнтычнасць і яднанне на падставе пратэстнага настрою, выкліканыя сацыяльнымі пераўтварэннямі. Размешчаныя ля сцяны прадметы мелі гульнявую прыроду, *trickster*-значэнне. Аднак памяць, што яны ўвасаблялі, кароткатэрміновая, камунікатыўная – захоўвае ўспаміны аб нядаўнім мінулым, якія падзяляюцца чалавекам з яго сучаснікамі, у адрозненне ад больш глыбокай культурнай памяці, што змяшчае ў сабе моманты ў мінулым, якія асэнсоўваецца сімвалічна, міфалагічныя культурныя ўспаміны, якія становяцца (...) *рэальнасцю ў сэнсе сталай нарматыўнай сілы, якая фарміруе*<sup>27</sup>; гэта памяць пра рашэнне, якое паўплывала на сацыяльна-эканамічнае жыццё, пра падзею, дзеянне, што адбылося ў месцы памяці.

Пратэстныя графіці з’яўляюцца няўстойлівай спарадычнай практыкай для Мінска. Уплыў на гэта мае распаўсюджанае ўспрымання стрыт-арта як наўмыснага псавання грамадскай маёмасці на фоне парушэння сацыяльнай канвенцыі аб “напісанае на сценах” і неэстэтычнасці любых графіці ў агульнадаступных публічных месцах. У такой сувязі можна меркаваць пра графіці як пра спосаб парушэння культурнага табу на стыхійнае пераўтварэнне гараджанамі матэрыяльнай прасторы горада, інтэрвенцыі ў гарадское асяроддзе.

Пераемнасць камунікатыўных практык, звязаных са сцяной Шчоткінай, існуе ўжо на працягу трох гадоў – сцяна працягвае жыць і мець зносіны з асяроддзем. Адно з цікавых графіці на ёй “Вельмі цікава, што ж тут было напісана?” было нанесена на месца замаляванага надпісу з мэтай імітацыі рэверс-графіці (ад англ. *reverse* – зваротны, вяртаць

<sup>26</sup> П. Нора, *Проблематика мест памяти*, [в:] *Франция-память*: сб., Санкт-Петербург 1999.

<sup>27</sup> Я. Ассман, *Культурная память*, Москва 2004, с. 55.



Графіці на сцяне Шчоткінай. Фота belsat.eu.

Крыніца: <https://belsat.eu/news/stsyane-shchotkinaj-god-shto-tam-syonnya/>, 2018 г.

папярэдняю форму, змяняць)<sup>28</sup>, сутнасць якога заключаецца ў стварэнні новага графіці на аснове наўмыснай дэканструкцыі ці знішчэння папярэдняга<sup>29</sup>. Малюнкi ўзнікаюць на сцяне да розных святаў. Надпіс “кахан не любовь”, створаны ў тэхніцы трафарэта да Дня святога Валянціна ў 2018 года, датычыў праблемы суіснавання беларускай і рускай моў у Беларусі.

Налеплены на сцяну зімой 2018 года плакат-цытата з сацыяльнай сеткі беларускага блогера Эдуарда Пальчыса прапаноўваў рэцыпіенту выбраць паміж святкаваннем 14 лютага, *старым еўрапейскім народным хрысціянскім святам з найпрыгажэйшай легендай пра казанне*<sup>30</sup> (але новым для Беларусі, не характэрным ні для народных, ні для грамадскіх святаў), і 8 сакавіка, створанага на падставе *раздзьмутага левакамі міфу*<sup>31</sup>.

<sup>28</sup> *Reverse*, [in:] *Oxford Learner's Dictionaries*, [online], [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/reverse\\_1?q=reverse](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/reverse_1?q=reverse), [access: 28.01.2020].

<sup>29</sup> А. Нізыńska, *Street art jako...*, с. 80.

<sup>30</sup> *На сцяне ў Мінску з'явіўся новы эжэсіцкі прынт*, [online], <https://euroradio.fm/pa-scyane-shchotkinay-zyavilasya-novae-graficy>, [доступ: 02.02.2020].

<sup>31</sup> Тамсама.



Налепка да 14 лютага. Фота Еўрарадыё.

Крыніца: <https://euroradio.fm/na-scyane-shchotkinay-zyavilasya-novae-grafici>, 2018 г.

У канцы 2019 года на сцяне з’явіўся жартаўлівы заклік “Make Шчоткіна граў again” (з англ. “Зробім Шчоткіну зноў шэрай”). Першакрыніцай для яго паслужыў лозунг “Make America Great Again” (з англ. “Зробім Амерыку зноў вялікай), які паўстаў у ЗША і перыядычна выкарыстоўваецца амерыканскімі палітыкамі (Д. Трамп, Б. Клінтан, Р. Рэйган) у перадвыбарчых кампаніях.

І графіці на сцяне, і сама сцяна сталі сімваламі, якія выкарыстоўваюцца ў айчынным мастацтве як асобныя арт-аб’екты. Фотаздымак з графіці “Ну вы ж самі ўсё разумеце” стаў вокладкай фотаальбома, прысвечанага сацыяльна-палітычным падзеям у Беларусі ў 2017 годзе. Выданне ў 2019 годзе трапіла ў шорт-ліст прэміі імя Міхала Анемпадыстава, заснаванай Беларускім ПЭН-цэнтрам за лепшую вокладку беларускай кнігі. На працягу некаторага часу сцяна мела ўласную інтэрнэт-старонку, стваральнікі якой заахвочвалі наведвальнікаў сайта прапанаваць свае ідэі наконт таго, што яшчэ можа быць намалявана на сцяне. Сцяна стала адным з “герояў” дакументальнага фільма “Чыстае мастацтва” (2019 г., рэжысёр Максім Швед), прысвечанага мінскаму ЖЭС-арту – зафарбоўванню вулічных графіці рознакаляровымі прастакутнікамі-сімваламі цензуры публічнай прасторы. Камунікацыйная сітуацыя барацьбы муніцыпальных службаў з графіці вядомая як бафінг (ад англ. жаргоннага to buff – паліра-

ваць)<sup>32</sup>. Вынік такой сутворчасці паўстае на мяжы *эпічнага і пачварнага, прымітыўнага і фундаментальнага, прафесійнага і народнага, камічнага і афіцыйнага*<sup>33</sup>. У беларускім мастацтвазнаўстве для абазначэння гэтай з’явы прапанаваны тэрмін “фупрэматызм” (фундаментальны супрэматызм), які адсылае да мастацкай канцэпцыі супрэматызму, сфармуляванай Казімірам Малевічам<sup>34</sup>, згодна з якой супрэматызмам называецца мастацкі метадавыражэння з дапамогай прамых ліній і чыстых формаў. Масавы (народны) характар і ўзаемадзеянне вялікай колькасці ўдзельнікаў надаюць супрэматызму фундаментальнасць і вылучаюць яго як прадукт калектыўнай несвядомай творчасці<sup>35</sup>. Стасункі паміж гарферам-творцам і камунальнымі службаю варта разглядаць у кантэксце суб’ект-суб’ектнай камунікацыі, якая заключаецца не толькі ў перадачы паведамленняў. Мова вулічнага мастацтва (графіці) тут выступае не столькі сродкам трансляцыі інфармацыі, колькі ключом да разумення ў кантэксце камунікацыйнай гульні, сродкам інтэрпрэтацыі падзей, дзеянняў інспіраваных сітуацыяй вакол вулічнага мастацтва.

Такім чынам, разгледжаныя ўзоры вулічнага мастацтва набываюць рысы постфальклорнай традыцыі праз адпаведнасць наступным крытэрыям:

- ананімнасць (як правіла, без аўтарскага подпісу);
- варыятыўнасць (існуюць варыянты ўвасаблення нават пры наяўнасці першаўзору);
- сінкрэтызм (спалучэнне слоўнага і выяўленчага кодаў);
- сацыяльнасць (існуюць як сродак камунікацыі);
- часовасць (кароткатэрміновы план выражэння);
- гульнявая форма (захоўваецца адзінства месца, часу і сэнсу, правілы, адсутнасць матэрыяльнай карысці і неабходнасці як такой);
- свабодная творчасць (па-за афіцыйнай ідэалогіяй як выражэнне сацыяльназначных ідэй).

Гэтыя прыкметы ўзмацняюць антаганізм нефармальнай спантаннага самавыяўлення і ўзгодненых формаў творчасці як самавыяўлення народнай думкі, што з’яўляецца індикатарам зменаў і фарміравання спецыфікі візуальнага ландшафту сучаснага Мінска.

<sup>32</sup> Buff, [in:] *Oxford Learner’s Dictionaries*, [online], [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/buff\\_3](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/buff_3), [access: 02.02.2020].

<sup>33</sup> О. Архипова, “*Фупремаатизм*”, [online], <http://artaktivist.org/fuprematizm/>, [доступ: 02.02.2020].

<sup>34</sup> К. Малевич, *Мир как беспредметность*, Москва 2016.

<sup>35</sup> О. Архипова, “*Фупремаатизм*”...

Арт-аб'екты на сцяне Шчоткінай узнікаюць перыядычна, могуць існаваць адначасова ці змяняць адзін другога. Бесперапыннасць у шэрагу з цытатанасцю, інтэрактыўнасцю, фрагментарнасцю як і імкненнем пазбавіцца прысутнасці суб'екта выказвання ўласцівыя гіпертэксту, характэрнаму для культурнай сітуацыі постмадэрна, што адкрывае новыя перспектывы для вывучэння постфальклорных прац творчасці.

## L I T E R A T U R A

- Arhipova O., *"Fuprematizm"*, [online], <http://artaktivist.org/fuprematizm/>, [dostup: 02.02.2020] [Архипова О., *"Фупрематизм"*, [online], <http://artaktivist.org/fuprematizm/>, [доступ: 02.02.2020]].
- Assman Â., *Kul'turnââ pamât'*, Moskva 2004 [Ассман Я., *Культурная память*, Москва 2004].
- Bažkova E., *Gorodskie graffiti*, [v:] *Sovremennij gorodskoj fol'klor*: sb. st., red. kol. A. F. Belousov, I. S. Veselova, S. Ū. Neklúdov, Moskva 2003 [Е. Бажкова, *Городские граффити*, [в:] *Современный городской фольклор*: сб. ст., ред. кол. А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов, Москва 2003].
- Bernasiewicz M., *Młodzież i popkultura. Dyskursy światopoglądowe, recepcja i opór*, Katowice 2009.
- Bišop K., *Iskusstvennyj ad*, [online], <https://strelkamag.com/ru/article/otryvok-iz-knigi-iskusstvennyi-ad-participatornoe-iskusstvo-i-politika-zritelstva-klera-bishopa>, [dostup: 17.01.2020] [Бишоп К., *Искусственный ад*, [online], <https://strelkamag.com/ru/article/otryvok-iz-knigi-iskusstvennyi-ad-participatornoe-iskusstvo-i-politika-zritelstva-klera-bishopa>, [доступ: 17.01.2020]].
- Bodrijâr Ž., *Simvoličeskij obmen i smert'*, Moskva 2000 [Ж. Бодрийяр, *Символический обмен и смерть*, Москва 2000].
- Buff [in:] *Oxford Learner's Dictionaries*, [online], [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/buff\\_3](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/buff_3), [access: 02.02.2020].
- Drozdowski R., *Obraza na obrazu: Strategie społecznego oporu wobec obrazów dominujących*, Poznań 2006.
- Hejzinga J., *Homo ludens. V teni zavrašnego dnâ*, Moskva 1992 [Хейзинга Й., *Homo ludens. В тени завтрашнего дня*, Москва 1992].
- Irvine M., *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*, [in:] *The Handbook of Visual Culture*, red. B. Sandywell, I. Heywood, London and New York 2012.
- Kak rabotaet narodnââ tradiciâ. "Nauka 2.0" s Sergeem Neklúdovym*, [online], <http://www.vesti.ru/doc.html?id=304107>, [dostup: 21.08.2017] [*Как работает народная традиция. "Наука 2.0" с Сергеем Неклюдовым*, [online], <http://www.vesti.ru/doc.html?id=304107>, [доступ: 21.08.2017]].

- Malevič K., *Mir kak bespredmetnost'*, Moskva 2016 [Малевич К., *Мир как беспредметность*, Москва 2016].
- Manifest*, [online], [http://partizaning.org/?page\\_id=6](http://partizaning.org/?page_id=6), [dostup: 17.01.2020] [*Манифест*, [online], [http://partizaning.org/?page\\_id=6](http://partizaning.org/?page_id=6), [доступ: 17.01.2020]].
- Mâsnikovič o graffiti na "stene Šetkinoj": i èto tože pereživem*, [online], <https://sputnik.by/society/20170429/1028547473/myasnikovich-o-graffiti-na-stene-shchetkinoy-i-ehto-tozhe-perezhiwem.html>, [dostup: 14.01.2020] [*Мясникович о граффити на "стене Щеткиной": и это тоже переживем*, [online], <https://sputnik.by/society/20170429/1028547473/myasnikovich-o-graffiti-na-stene-shchetkinoy-i-ehto-tozhe-perezhiwem.html>, [доступ: 14.01.2020]].
- Moch W., *Street art i graffiti. Litery, słowa i obrazy w przestrzeni miasta*, Bydgoszcz 2016.
- Na scâne ŭ Mînsku z'âvûsâ novy sêksìskì prynt*, [online], <https://euroradio.fm/na-scyane-shchotkinay-zyavilasya-novae-grafici>, [dostup: 02.02.2020] [*На сцяне ў Мінску з'явіўся новы сэксìскì прынт*, [online], <https://euroradio.fm/na-scyane-shchotkinay-zyavilasya-novae-grafici>, [доступ: 02.02.2020]].
- Neklûdov S. Ū., *Posle fol'klora*, "Živaâ starina" 1995, № 1 [Неклюдов С. Ю., *После фольклора*, "Живая старина" 1995, № 1].
- Neklûdov S. Ū., *Fol'klor sovremennogo goroda*, [v:] *Sovremennyy gorodskoj fol'klor*: sb. st., red. kol. A. F. Belousov, I. S. Veselova, S. Ū. Neklûdov, Moskva 2003 [Неклюдов С. Ю., *Фольклор современного города*, [в:] *Современный городской фольклор*: сб. ст., ред. кол. А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов, Москва 2003].
- Niżyńska A., *Street art jako alternatywna forma debaty publicznej w przestrzeni miejskiej*, Warszawa 2011.
- Nora P., *Problematika mest pamâti*, [v:] *Franciâ-pamât'*: sb., Sankt-Peterburg 1999 [Нора П., *Проблематика мест памяти*, [в:] *Франция-память*: сб., Санкт-Петербург 1999].
- Participation*, [in:] *Oxford Learner's Dictionaries*, [online], <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/participation>, [access: 19.01.2020].
- Partizaning. Partizanskie gorodskie pereplanirovšiki*, [online], <http://partizaning.org>, [dostup: 17.01.2020] [*Партизанинг. Партизанские городские перепланировщики*, [online], <http://partizaning.org>, [доступ: 17.01.2020]].
- Reverse*, [in:] *Oxford Learner's Dictionaries*, [online], [https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/reverse\\_1?q=reverse](https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/reverse_1?q=reverse), [access: 28.01.2020].
- Voolaid P., *In graffiti veritas: A paremic glance at graffiti in Tartu*, [in:] *Estonia and Poland: Creativity and Tradition in Cultural Communication*, [online], <https://www.etis.ee/Portal/Publications/Display/290bb59b-4f16-44d1-98a6-80b25ffe3449>, [access: 09.01.2020].
- Watts L. S., *Encyclopedia of American Folklore*, New York 2007.

## Р Э З Ю М Э

САЦЫЯЛЬНА-ПАЛІТЫЧНЫ СТРЫТ-АРТ  
 ЯК ПОСТФОЛЬКЛОРНЫ КАМПАНАЕНТ ГАРАДСКОГА ЛАНДШАФТУ  
 (КЕЙС “СЦЯНЫ ШЧОТКІНАЙ” У МІНСКУ)

У артыкуле абмяркоўваецца адна з важнейшых падзей Мінскага вулічнага мастацтва за апошнія гады, чым стала з’яўленне на карце горада “сцяны Шчоткінай”. Стаўшы часткай новай тапаграфіі горада, сцяна дэманструе пост-фальклорны характар праз пісьменнасць, ананімнасць, варыянтнасць, сінкрэтызм, сацыяльную арыентацыю і часовасць графіці, размешчаных на ёй. Сцяна вызначаецца як месца для камунікатыўнай гульні голаса грамадства, сімвал цензуры грамадскай прасторы і жартаўлівае месца памяці.

**Ключавыя словы:** пост-фальклор, графіці, вулічнае мастацтва, горад, сцяна, Мінск.

## S T R E S Z C Z E N I E

SPOŁECZNO-POLITYCZNA SZTUKA ULICZNA JAKO CZĘŚĆ SKŁADOWA  
 POST-FOLKLORYSTYCZNEGO KRAJOBRAZU MIEJSKIEGO:  
 STUDIUM PRZYPADKU – „MUR SZCZOTKINEJ” W MIŃSKU

Artykuł omawia jedno z najważniejszych wydarzeń mińskiej sztuki ulicznej w ostatnich latach – pojawienie się na mapie miasta „muru Szczotkinej”. Stając się częścią nowej topografii miasta ściana demonstruje post-folklorystyczny charakter poprzez możliwość pisania na niej, anonimowość, wariatywność, synkretyzm, orientację społeczną i czasowość umieszczanych na niej graffiti. Ściana jest zdefiniowana jako miejsce do komunikacyjnej zabawy, w której uczestniczy głos społeczeństwa jako symbol cenzury przestrzeni publicznej oraz żartobliwe miejsce pamięci.

**Słowa kluczowe:** post-folklor, graffiti, sztuka uliczna, miasto, mur, Mińsk.

## S U M M A R Y

THE SOCIAL-POLITICAL STREET ART AS A POST-FOLKLORE COMPONENT  
 OF THE URBAN LANDSCAPE:  
 A CASE STUDY OF “THE SHCHOTKINA’S WALL” IN MINSK

The article is devoted to a symbolic creation of the Shchotkina’s wall on the city map. This event has become one of the most notable among the events of Minsk street art in recent years. The wall is an element of a new topography of the city. It demonstrates a post-folklore character through writing objects, anonymity, variability, syncretism, social orientation and temporality of graffiti. The wall is described as a place for communicative game of the voice of the people. It is a symbol of censorship of public space and humorous site of memory.

**Key words:** post-folklore, graffiti, street art, city, wall, Minsk.





*Olga Lidenkova*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.26

*Homelski Państwowy Uniwersytet  
im. Francyska Skaryny  
<https://orcid.org/0000-0001-8644-6406>*

**Инварианты художественной репрезентации истории  
Алесем Аркушам:  
контекст современной белорусской прозы**

Историческая тематика в белорусской литературе остается востребованной на протяжении последних десятилетий и популярность ее среди читателей неизменно растет. При этом в прозе современных белорусских писателей как старшего, так и самого молодого поколений появляется ряд универсальных мотивов и образов, с помощью которых авторы обращаются к актуальным проблемам памяти, трансляции и преемственности культурных установок, возрастает потребность в современном переосмыслении ключевых моментов истории, инвариантов в подходах к художественному отображению национально-го прошлого. Можно с полным основанием утверждать, что в своих романах полоцкий писатель Алесь Аркуш сконцентрировал основные мотивы, клише и инварианты восприятия и трактовки национального прошлого, свойственные белорусским авторам последних десятилетий.

1) Тема утерянных реликвий или клада.

Многие критики и читатели отмечают одержимость белорусских писателей темой старинных сокровищ: *Ну колькі ўжо ёсць беларускіх твораў, дзе так ці інакш шукаюць нейкі артэфакт, звязаны з велічнай гісторыяй Вялікага Княства (...) Гэта ўжо стала банальнасцю. І тое, што артэфакт у выніку робіцца недаступным і вабным – не спойлер, а штамп. Увогуле, здаецца, беларусы памяшанья на тэмах скарбаў. І абавязковых зваротаў да мінулага*<sup>1</sup>. Однако подобная тен-

---

<sup>1</sup> К. Курчанкова, *Рэцэнзія на кнігу: Алесь Аркуш, Сядзіба*, [online], <https://www.livelib.ru/review/958199-syadziba-ales-arkush>, [доступ: 12.02.2019].

денция напрямую отражает особенности национальной истории, которая многие годы и даже столетия – в зависимости от меняющихся общественных условий – замалчивалась, открыто уничтожалась, фальсифицировалась, либо навсегда исчезала в закрытых архивах. Архитектурные и художественные шедевры разрушались или вывозились, и все эти недостижимые сокровища являются *марамі нацыянальнай інтэлігенцыі аб вяртанні і засваенні духоўных набыткаў народу, скрадзеных, здраджаных, занядбаных*<sup>2</sup>. Образ клада – похороненного прошлого – становится ключом к пониманию себя, своей идентичности, неотъемлемой частью культурного кода, символом того, что мы потеряли и никогда не перестанем искать.

Недоступным клад остается по вполне простой причине отсутствия достойных наследников и условий для принятия правды о себе. После краткой экскурсии вход в полоцкие лабиринты и легендарные летописи всегда скрывается (Л. Рублевская, А. Аркуш), кубок Батория/ корону Витовта забирают на хранение воды моря или реки. Легенде не время вернуться, так как мы физически не можем ее защитить: *А ты хацеў бы, каб кубак знайшоў сьледчы Цісовіч? (...) Ды не, якраз гэта быў бы вельмі кепскі фінал. Бо кубак далей абавязкова сплыў бы ў расейскія, можа крамлёўскія, стовы, як і сотні іншых нашых рэліквіяў*<sup>3</sup>.

Поэтому тема кладов неизменно оказывается связана с ощущением необратимой утраты (Мажиловский, Рублевская, Аркуш и др): *Большасць каштоўных археалагічных знаходак (...) апынуліся ў фондах музеяў Масквы і Ленінграда. Вярнуць іх законным гаспадарам ужо было немагчыма*<sup>4</sup>.

На почетное место в национальном музее или достойный памятник не может рассчитывать даже всемирно признанный герой или художественный гений: *На жаль, зьездзіць у музей-сядзібу Івана Хруцкага можна будзе яшчэ ня тутка. Пакуль ва ўладаў хапае грошай толькі на адбудову сядзібы Ільмі Рэіна*<sup>5</sup>.

Поэтому и не даются заклятые сокровища в руки ленивых и апатичных потомков, которые не задают даже очевидных вопросов, и в оценке которых звучит вполне заслуженная авторская ирония: *А табе не падаецца дзіўным, што не захаваліся звесткі пра месца*

<sup>2</sup> С. Шыдлоўскі, *Кніга з Полацка: да традыцыі полацкай метагістарычнай прозы*, “Маладосць” 2017, № 5, с. 142.

<sup>3</sup> А. Аркуш, *Сядзіба: раман*, Полацк 2017, с. 129.

<sup>4</sup> А. Аркуш, *Захон Беларусі марсіянамі: раман*, Полацк 2016, с. 39.

<sup>5</sup> Там же, с. 69

*пахаваньня такой значнай асобы ў легендах і паданьнях. – Хочаш сказаць, што Ёсяслаў не памёр, а жыве па сёньня? (...) – Хачу сказаць, што з полацкай гісторыяй зусім кепска, калі да сёньня невядомыя такія рэчы<sup>6</sup>.*

Сама неуволимость придает сокровищу ореол мистики и легендарности, к чему и стремится большинство авторов: *Часам легенда пра скарб больш істотная за сам скарб. Скарб знайшлі, скарыстамі – і ўсё. А легенда жыве стагодзьдзямі<sup>7</sup>.* И если человек несвободен и может в любой момент лишиться всего, а материальное наследие превратиться в руины или тюрьму – мысль, идея – единственное, что ему остаётся: *І што ты можаш пакінуць свайму гораду? Толькі верш. Толькі міт<sup>8</sup>.*

2) Артефакт в центре внимания наделяется символикой Святого Грааля белорусской истории (недаром это кубок у Аркуша, Рублевской) либо апеллирует к образу божественной / королевской власти как символу государственности (корона Витовта). И в этом проявляется квазирелигиозный характер патриотизма белорусских героев, где утрата святости становится и следствием, и причиной упадка национального: *згубіўшы рэліквію, род Зяновічаў пачаў занепадаць, гэтаксама як і яго Бацькаўшчына<sup>9</sup>.* Отсюда сближение понятий патриотизма и святости (Дайнеко, Ипатова, Ковтун, св. Торвальд у Аркуша), внимание к могилам и местам захоронения героев, в отношении которых употребляется понятие «пантеон»: *не захавайся ні пантэон полацкіх князёў<sup>10</sup>,* солярная символика в описании положительных персонажей: *Постаць яго празрыстая, як з туману. І толькі на грудзях штосьці зырка адбівае промні сонца<sup>11</sup>.*

3) В раскрытии темы национальной истории писатели последовательно воплощают принцип «В начале было Слово», который реализуется на нескольких уровнях.

Во-первых, самым ценным кладом неизменно оказываются не вещественные сокровища, а текст. Герои белорусских писателей неизменно делают выбор в пользу знаний и приоритетом для них всегда является поиск архивов, тайных библиотек и документов, *Бо часам*

<sup>6</sup> А. Аркуш, *Сядзіба...*, с. 84.

<sup>7</sup> А. Аркуш, *Спадчына: раман*, Полацак 2018, с. 91.

<sup>8</sup> Там же, с. 91.

<sup>9</sup> А. Аркуш, *Сядзіба...*, с. 73.

<sup>10</sup> Там же, с. 84.

<sup>11</sup> Там же, с. 37.

веды даражэй за любыя скарбы<sup>12</sup>. Написанное слово – единственно гарантированная форма земного бессмертия (*Тут быў Іван Шагойка*<sup>13</sup>, каллиграфическим почерком пишет на деревянном бортике фонтана герой Аркуша). Текст – материальное выражение памяти, сгущение времени и эпохи, поэтому самым ценным предметом в кладе из романа Аркуша «Спадчына» становится старая перьевая ручка, *галоўная прылада працы і зброя*<sup>14</sup>, поэтому другой его герой Алесь Дударь *най-больш узрадаваўся б, напрыклад, нейкім невядомым рукапісам ці кнігам*<sup>15</sup>, *што самым старанным чынам хаваюць у архіўных спэцсховах. Веды і памяць*<sup>16</sup>, этот *скарб неацэнны*<sup>17</sup> и единственный, которого даже репрессии не смогли отнять у героев белорусской прозы.

Во-вторых, творческое слово автора делает его демиургом, творцом своей версии исторического мифа, позволяет домыслить, восстановить недостающие кусочки исторической мозаики с уверенностью, что этот творческий импульс имеет силу воплотить созданный образ, концепцию в жизнь: *Я танчу ў памяць пра Паэта, які аднойчы прачытаў мне верш і даказаў: паззія здольная ўплываць на жыццё*<sup>18</sup>, – утверждает В. Орлов; *адзінкі (...) маглі рабіць сапраўдныя цуды. Гэта калі напісанае ажывала і рабілася рэальнасьцю. Дакладней, яно рэальна ўплывала на жыццё людзей*<sup>19</sup>, – верят персонажи А. Аркуша.

И такая позиция обоснована, ведь любое действие начинается с мысли, и заложить плодотворную, продуктивную идею – это цель большинства героев: *Але навошта выснова і выбар, якія нічога ня могуць змяніць рэальна? (...) Спачатку была думка, затым было слова, потым нарадзілася ўсё астатняе. Аджаз спадабаўся Крокве*<sup>20</sup>.

И в таком случае творческая интуиция оказывается инструментом выявления исторической правды ничуть не худшим, чем конвенциональные методы исследования. Преобладает ощущение, что мир идей действительно может породить мир вещей. Так происходит с героем «Спадчыны», который выстраивает гипотезу о жизни И. Шагойко, только чтобы потом получить документальное подтверждение ее пра-

<sup>12</sup> А. Аркуш, *Захон...*, с. 47.

<sup>13</sup> А. Аркуш, *Спадчына...*, с. 129.

<sup>14</sup> Там же, с. 140

<sup>15</sup> А. Аркуш, *Захон...*, с. 47.

<sup>16</sup> Там же, с. 97.

<sup>17</sup> А. Аркуш, *Палімпсэст: роман*, Мінск 2012, с. 61.

<sup>18</sup> У. Арлоў, *Танцы над горадам*, «Дзеяслоў» 2016, № 79, с. 44.

<sup>19</sup> А. Аркуш, *Захон...*, с. 30.

<sup>20</sup> Там же, с. 78.

вильности: *Аказваецца, усё тое, што мы ўяўлялі сабе, хутчэй нават фантазіравалі, – праўда*<sup>21</sup>.

И здесь как раз очень важным оказывается акцент не только на сухую фактологическую достоверность, но на ощущения от конкретного исторического периода, внимание не на факты и хронологию, а именно на атмосферу, впечатления от описываемых событий – отличительная черта в изображении конкретной эпохи таких писателей, как Аркуш, Рублевская, В. Орлов (в поздних произведениях), которые прежде всего ориентируются на создание «имиджа» страны. И только реалистических средств изображения в таком случае оказывается недостаточно.

4) Элементы магического реализма, фантастики (или метафизики, как предпочитает ее называть А. Аркуш), манипуляции с временем, пересоздание реальности – необходимые инструменты для обращения к сложным и не до конца разрешенным проблемным моментам национальной истории, трансляции своего видения и, прежде всего, желаемого эмоционального отклика на представленную концепцию национальной идентичности.

С. Шидловский назвал полоцкую литературу метаисторической, отмечая первостепенное значение воображения в художественном отображении прошлого: *Полацкім аўтарам-літаратарам прыходзіцца кампенсаваць брак гістарычных крыніц павышанай міфатворчай актыўнасцю*<sup>22</sup>. С помощью «міфапаэтычнага наратыву» автор интуитивно может восполнить картину реальности. Вполне в согласии с культурологической концепцией Д. Андреева, например, герои Аркуша надеются заполнить пустоты национальной истории, проникнуть в некий невидимый параллельный мир исторического знания: *ёсць нейкая прастора думак*<sup>23</sup>. Однако на настоящий момент подобное мифотворчество не является чертой исключительно полоцкой прозы, но – универсальным инструментом большинства писателей, так или иначе затрагивающих тему национальной памяти и национального прошлого. *Насамрэч наша жыццё пераважна дзееца ў нашым уяўленьні, нашых марах, нашых снах. Калі думка чалавека, як сьцьвярджаюць навукоўцы, рэч матэрыяльная, дык чым тады розьніца рэальнасць ад выдуманнага?*<sup>24</sup>

<sup>21</sup> А. Аркуш, *Спадчына...*, с. 147.

<sup>22</sup> С. Шыдлоўскі, *Кніга...*, с. 141.

<sup>23</sup> А. Аркуш, *Спадчына...*, с. 143.

<sup>24</sup> А. Аркуш, *Палімпсэст...*, с. 101.

Прозрения, видения и беседы с призраками, сны – все это инструменты диалога, познания и трансформации действительности.

5) Миф, как справедливо отмечает С. Шидловский, это и авторские права на кусочек прошлого, ответ на многочисленные примеры “украденной истории”. И одновременно – способ обесмертить свою страну, культуру, народ: *Можна зруйнаваць магiлы, знішчыць курганы, ператварыць у друз храмы, замкі і палацы, але немагчыма знішчыць легенду*<sup>25</sup>.

6) Творчество большинства писателей старшего поколения отражает неизжитую травму советского периода и кризисного последнего десятилетия XX века.

Нереализованные надежды, кризисные преапокалиптические ощущения страха, которые многие авторы вынесли сначала из советского прошлого, а затем из девяностых, выражаются и в декадентском восприятии города, и в странной нелюбви и даже презрении к джинсовой одежде, которую можно проследить от ранних романов Л. Рублевской до «Каларадской пушчы» С. Квятковского. *Раней мне здавалася, што савецкая спадчына, прынамсі ў Прыбалтыцы, хутка выпетрыцца. Але дзе там! Гэтая спадчына так уелася ў скуру, што немагчыма яе пазбавіцца*<sup>26</sup>, – разочарованно отмечает герой А. Аркуша.

Ощущение деградации, утраты не только исторического наследия, но и величия, благородства, которая объединяет всех этих писателей, проявляется в постоянном внимании к шляхетскости и аристократизму (не только как социальному явлению, но как художественному выражению внутреннего благородства). Не в последнюю очередь благодаря созданию «высокого» национального мифа творчество В. Короткевича становится эталоном описания национальной истории как для авторов, так и для их героев: *Ну, па-першае, пра нашу беларускую гісторыю, і ня толькі сялянскую*<sup>27</sup>.

Данная особенность выражается не только в происхождении, но и в выборе имен героев, вдохновением для которых становятся старинные гербы и фамилии (Рублевская, Климович, Адамчик и др.). Шляхетским, созидательным в чем-то «царским» является по этимологии на первый взгляд простое имя «Василь Кроква» героя А. Аркуша.

Отречение от культуры аристократизма – признак вырождения: *Полацак выглядаў так, нібыта былога шляхціца аправулі ў нейкае*

<sup>25</sup> А. Аркуш, *Сядзіба...*, с. 129.

<sup>26</sup> А. Аркуш, *Спадчына...*, с. 53.

<sup>27</sup> Там же, с. 142.

рызьзё – у абліччы адчувалася былая веліч, але «вопратка» была жаслівая. Змрочнае ўражаньне ўзмацняла гарадзкая тапаніміка: усе гэтыя звыродлівыя назвы вуліц – Савецкая, Фрунзэ, Леніна, Камуністычная, Карла Маркса, Войкава. І гэта ў самым гістарычным цэнтры горада<sup>28</sup>.

Близкое понятие индивидуализма как признак свободы неизменно противопоставляется безликой массе. Единомышленники вынуждены скрывать свою способность независимо мыслить от подозрительного внимания общества: *Сам па сабе індывідuum зьнік як нетутэйшая форма жыцьця*<sup>29</sup>. Возможно, в этом частично корни стремления к элитарности и герметичности (что начинает восприниматься как одно и то же) части белорусских литераторов. Первые романы А. Аркуша, например, написаны с расчётом на достаточно узкий круг людей: *Большасць майх раманаў досыць герметычныя. Напрыклад, раман “Мясцовы час”, (...) па-мойму, не будзе зразумелы шырокому колу чытачоў*<sup>30</sup>. Такой же тип автора воплощает его герой Василь Кроква: *ніколі не арыентаваўся на нейкія моды, запатрабаванні выдаўцоў або на патрэбу замежнага чытача. Ягоныя раманы былі герметычныя і скіраваныя выключна на беларускую аўдыторыю*<sup>31</sup>.

Еще одно наследие прошлого – романтизация и облагораживание страданий. Герой-жертва – частый тип в произведениях Дайнеко, Ипатовой, Рублевской. Достаток и благополучие видятся чем-то мещанским и недостойным, переходят в процесс осуждения общества потребления, что несколько удивительно, так как это самое общество и влиятельный средний класс так и не успели полноценно сформироваться: *... ў крамах зьявілася шмат розных прадуктаў. Потым людзі развучыліся рабіць сьвяты і ствараць рытуалы*<sup>32</sup>.

Разумеется, вышеперечисленные черты не исчерпывают всей специфики художественного отображения темы исторического прошлого в белорусской прозе. Присутствует общее стремление найти исторические связи с другими, более древними культурами и цивилизациями (скандинавской для Аркуша, римской для Рублевской или Дайнеко)

<sup>28</sup> А. Аркуш, *Мясцовы час: раман*, Полацк 2014, с. 14.

<sup>29</sup> А. Аркуш, *Палімпсэст...*, с. 114.

<sup>30</sup> С. Дэдэрка, *Алесь Аркуш свой пяты раман прысвяціў Спадчыне*, [online], <https://budzma.by/news/alyes-arkush-svoy-pyaty-raman-prysvyciuv-spadchynye.html>, [доступ: 07.02.2020].

<sup>31</sup> А. Аркуш, *Загон...*, с. 9.

<sup>32</sup> А. Аркуш, *Спадчына...*, с. 116.

как способ легитимизации собственной государственности, обязательное акцентирование языковой проблемы: *Для Дудара не было ніякага іншага варыянту будучыні роднай Беларусі, як толькі ў разьвіцьці і пашырэнні роднай мовы*<sup>33</sup>. Склонность вставлять исторические отсылки в самые невинные реплики персонажей. *Нібыта з Грынвальдзкай бітвы вярнуўся*, – описывает потрепанного пса героиня “Сядзібы”<sup>34</sup>. Универсальна увлеченность как авторов, так и их героев творчеством Вацлава Ластовского и Владимира Короткевича вплоть до прямых цитат и заимствования имен героев: *Кроква любіў Ластоўскага. А ягоную аповесьць «Лябірынты» лічыў сваёй настольнай кнігай*<sup>35</sup>.

Можно заключить, что отображение исторической темы белорусскими авторами среднего и старшего поколения строится на парадоксах: борьба с одиночеством и одновременно упоение своей непонятностью и исключительностью, отвержение мировоззренческого наследия репрессивной кризисной эпохи и одновременная романтизация страданий, признание нежизнеспособности деревни в современном обществе и видение города как некоего потустороннего мертвого пространства. Создается концепция не реального, но идеального прошлого, «золотого века» аристократизма духа, ведется постоянный ностальгический поиск себя, явно ощущается стремление возродить возвышенное творческое, мифологизированное ощущение прошлого. Все это ведет к сплаву романтических (новый взгляд на привычные вещи, акцент на готические элементы, идеализацию прошлого, желание показать чудесное в обыденном, населив его в том числе природными духами и отголосками фольклорных верований), модернистских (экспрессионизм и глубокий внутренний психологизм, слияние сна и реальности) и постмодернистских элементов (магический реализм, фрагментация и стилистический минимализм, пародийность и пастиш, элементы метапрозы, выраженная интертекстуальность и др.).

#### L I T E R A T U R A

Arkuš A., *Mâscovy čas: roman*, Połack 2014 [Аркуш А., *Мясцовы час: роман*, Полацк 2014].

Arkuš A., *Palimpsest: roman*, Minsk 2012 [Аркуш А., *Палімпсэст: роман*, Мінск 2012].

<sup>33</sup> А. Аркуш, *Захон...*, с. 6.

<sup>34</sup> А. Аркуш, *Сядзіба...*, с. 92.

<sup>35</sup> А. Аркуш, *Захон...*, с. 13.



- Arkuš A., *Spadčyna: raman*, Polacak 2018 [Аркуш А., *Спадчына: раман*, Полацк 2018].
- Arkuš A., *Spadčyna: raman*, Polacak 2018 [Аркуш А., *Сядзіба: раман*, Полацк 2017].
- Arkuš A., *Zahor Belarusi marsiânamì: raman*, Polack 2016 [Аркуш А., *Захор Беларусі марсіянамі: раман*, Полацк 2016].
- Arloŭ U., *Tancy nad goradam*, “Dzeâsloŭ” 2016, № 79 [Арлоў У., *Танцы над горадам*, “Дзеяслоў” 2016, № 79].
- Dèdèrka S., *Ales' Arkuš svoj pàty raman prysvâciŭ Spadčynie*, [online], <https://budzma.by/news/alyes-arkush-svoy-pyaty-raman-prysvyaciw-spadchynye.html>, [dostup: 07.02.2020] [Дэдэрка С., *Алесь Аркуш свой пяты раман прысвяціў Спадчыне*, [online], <https://budzma.by/news/alyes-arkush-svoy-pyaty-raman-prysvyaciw-spadchynye.html>, [доступ: 07.02.2020].
- Kirkevich A., *Kamu i navošta varta èytac' “Tancy nad goradam” Arlova*, [online], <https://budzma.by/news/kamu-i-navoshta-varta-chytac-tancy-nad-horadam-arlova.html>, [dostup: 12.01.2020] [Кіркевіч А., *Каму і навошта варта чытаць “Танцы над горадам” Арлова*, [online], <https://budzma.by/news/kamu-i-navoshta-varta-chytac-tancy-nad-horadam-arlova.html>, [доступ: 12.01.2020].
- Kurčankova K., *Rècènzîâ naknìgu: Ales' Arkuš “Sâdziba”*, [online], <https://www.livelib.ru/review/958199-syadziba-ales-arkush>, [dostup: 12.02.2019] [Курчанкова К., *Рэцэнзія на кнігу: Алесь Аркуш “Сядзіба”*, [online], <https://www.livelib.ru/review/958199-syadziba-ales-arkush>, [доступ: 12.02.2019].
- Šydloŭski S., *Knìga z Polacka: da tradyciŭ polackaj metagìstaryčnaj prozy*, “Mala-dosc” 2017, № 5 [Шыдлоўскі С., *Кніга з Полацка: да традыцыі полацкай метагістарычнай прозы*, “Маладосць” 2017, № 5].

## РЕЗЮМЕ

ИНВАРИАНТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ ИСТОРИИ  
АЛЕСЕМ АРКУЩАМ: КОНТЕКСТ СОВРЕМЕННОЙ БЕЛОРУССКОЙ ПРОЗЫ

Вопросы культурного наследия и вопросы исторической правды были ключевыми в белорусской литературе на протяжении последних десяти лет, более того, их популярность и актуальность как для авторов, так и для читателей постоянно растут. Вместе с этим часто можно выделить множество повторяющихся мотивов и образов, появившихся в художественной литературе тех современных белорусских писателей, которые обращаются к критическому переосмыслению истории страны. С помощью таких мотивов авторы рассматривают проблемы исторической памяти, идентичности и культурной преемственности. В статье представлены «инварианты» литературного представле-

ния истории, часто определяемого исторической травмой советских и постсоветских времен.

**Ключевые слова:** современная белорусская литература, миф, тема, культурная преемственность, историческая травма.

## STRESZCZENIE

### INWARIANTY LITERACKIEJ REPREZENTACJI HISTORII NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI A. ARKUSZA

Pytania dotyczące kulturalnej spuścizny i kwestii prawdy historycznej były kluczowe w literaturze białoruskiej w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Ich popularność i znaczenie zarówno dla autorów, jak i czytelników stale rośnie. Jednocześnie można wyróżnić wiele powtarzających się motywów i obrazów, które pojawiły się w utworach tych współczesnych białoruskich pisarzy, którzy zwracają się w kierunku krytycznej reinterpretacji historii kraju. Za pomocą takich motywów autorzy omawiają pilne problemy historycznej pamięci i ciągłości kulturowej.

Artykuł przedstawia «inwarianty» literackiej reprezentacji historii, często determinowanej historyczną traumą czasów radzieckich i poradzieckich.

**Słowa kluczowe:** współczesna literatura białoruska, mit, motyw, ciągłość kulturowa, trauma historyczna.

## SUMMARY

### LITERARY INVARIANTS IN THE REPRESENTATION OF HISTORY IN THE WORKS BY A. ARKUSH

The questions of historical past and cultural heritage have been central in Belarusian literature over the past decades. Moreover, their importance for both authors and readers is steadily growing. At the same time, a number of recurrent motifs and images, with the help of which the authors address the urgent problems of historical memory, identity and cultural continuity have resurfaced in the fiction of contemporary Belarusian writers, who are addressing the need for a modern reinterpretation of key moments in national history. The article aims to single out “invariant” approaches to the literary representation of the national past often determined by the historical trauma of the Soviet and post-Soviet periods.

**Key words:** contemporary Belarusian literature, myth, motive, cultural continuity, historical trauma.

*Alaksandr Dakukin*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.27

*Homelski Państwowy Uniwersytet*

*im. F. Skaryny*

<https://orcid.org/0000-0001-8513-9535>

## Да пытання аб мастацкім метадзе Алеся Разанава

Сёлета будзе адзначацца 50-годдзе выхаду першага зборніка Алеся Разанава – “Адраджэнне”. За гэты час пісьменнік не толькі знайшоў для сябе адметны творчы шлях, але і стаў той асобай, якая аказала сапраўды неабсяжны па сваёй значнасці ўплыў на ўсё беларускае прыгожае пісьменства. Паэт-наватар і эксперыментатар, ён звяртаецца да сусветнага вопыту (ад нямецкамоўнага канкрэтызму да ўсходніх філасофскіх плыняў), але праз разнастайныя жанры і тэматычнае багацце імкнецца паказаць найперш быццё беларуса (даўняе і сучаснае) як неад’емную частку быцця сусвету. Не перабольшаннем будзе адзначыць, што, не з’явіся ў сярэдзіне мінулага стагоддзя зборнікі А. Разанава, беларуская літаратура магла б і не зведаць той усплеск цікавасці да медытатыўнай тэматыкі, пошукаў у галіне формы (хоку, графічная паэзія і інш.), перформансаў, што асабліва характэрны для літаратуры мяжы тысячагоддзяў.

Адпаведна, увесь гэты час робяцца спробы вызначэння і асэнсавання мастацкага метаду А. Разанава. Л. Молчан у гутарцы з пісьменнікам згадвае вядомыя словы А. Сідарэвіча, што А. Разанаў – сам школа і накірунак<sup>1</sup>. Сапраўды, разанаўская паэзія своеасаблівая, непадобная да астатняй, але найчасцей усё-такі вядзецца гаворка аб блізкасці поглядаў паэта да эстэтыкі альбо мадэрнізму, альбо постмадэрнізму.

---

<sup>1</sup> А. Разанаў, *Невядомая велічыня: гутаркі, артыкулы, згадкі*, [б. м.] 2017, с. 44.

Найбольш плённа гэтае пытанне было разгледжана Е. Лявонавай<sup>2</sup>. Навуковец абірае некалькі крытэрыяў, якія дастасоўвае да разанаўскіх твораў і ў выніку прыходзіць да наступнай высновы: *Творчасць Разанава сапраўды мае пункты судакранення з постмадэрнізмам (зрэшты, а што з постмадэрнізмам не судакранаецца? І, нарэшце, з чым не судакранаецца Разанаў?), аднак паспрабуем паказаць, што і ў пракрустава ложка постмадэрнізму творчасць гэтага пісьменніка не ўкладваецца, а па шэрагу сутнасных філасофска-эстэтычных параметраў яму нават супрацьстаяць<sup>3</sup>*. Значыць, на думку даследчыцы, беларускі паэт паводле сваіх мастацкіх поглядаў усё-такі больш блізкі да мадэрнізму.

Паспрабуем пашырыць і ўдакладніць характарыстыкі, прыведзеныя Е. Лявонавай; асабліваю ўвагу пры гэтым звернем на публіцыстыку пісьменніка (інтэрв'ю, артыкулы і інш.), а таксама мастацкія тэксты. Цікаvasць у гэтым плане выклікае жанр зномаў, якія ўяўляюць сабой невялікія развагі-эсэ аўтара над пэўнымі пытаннямі, з'яўляюцца своеасаблівай паэтычнай філасофіяй. Паводле пісьменніка, назва жанру ўтварылася ад слова *зно*, пад якім трэба разумець *мысліцельную рэчаіснасць*<sup>4</sup>, якую ствараюць *той, хто спазнае, і тое, што спазнаецца*<sup>5</sup>. Дадамо таксама, што ў 1990-я гады да газеты “Культура” выдаваўся дадатак “ЗНО”, у рэдкалегію якога ўваходзіў і А. Разанаў.

Пачнем з такой важнай характарыстыкі, як **інтэртэкстуальнасць**, то бок сувязь аднаго тэксту са шматлікімі іншымі. У шырокім сэнсе інтэртэкстуальнасць уключае разнастайныя алузіі, рэмінісцэнцыі, прэцэдэнтныя імёны, запазычаныя сюжэты і г. д., што ўласціва любой творчасці. Калі мы паглядзім на тэксты А. Разанава, то ўжо адразу ў некаторых назвах пабачым адсылкі да пэўных гістарычных персанажаў і падзей: “Паганіні”, “Гамза Кампанела”, “Арышт Кастуся Каліноўскага”, “Сыны Іова”, “Ганна-Марыя”, “Усяслаў Чарадзей”. У вершы “Пытанне” згадваецца Гамлет, які ў роздуме ходзіць па двары палаца, а звычайная пячора (вершаказ “Пячора”) нагадвае аўтару чэрап, у вачніцы якога якраз і будзе ўглядацца дацкі прынец. У творы “Папярэджанне” чытача сустракае *майжлівая Прад-*

<sup>2</sup> Е.А. Лявонава, *Агульнае і адметнае*, с. 166–174.

<sup>3</sup> Тамсама, с. 166–167.

<sup>4</sup> А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі*, Мінск 2010, с. 72.

<sup>5</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў: зномы*, Мінск 2009, с. 73.

*слава*<sup>6</sup> і знакаміты крыж, створаны Лазарам Богшам. Галоўныя героі “Паэмы калодзежа” – Дзядал і Ікар – спрачаюцца аб неабходнасці палёту на самаробных крылах. Гаворачы ж пра касу, паэт у адпаведным вершаказе робіць адсылку да папулярнай песні і вобраза Кастуся Каліноўскага, калі адзначае, што *вітаючыся з ёю, касу ксціць касец Ясь і – развітваючыся з ёю – касінер Кастусь*<sup>7</sup>. Шмат знойдзем мы таксама зваротаў да біблейскіх сюжэтаў і вобразаў: гліна, з якой ствараецца ўсё і куды потым вяртаецца назад (паэма “Гліна”, вершаказ “Гліна”, версэт “Гліняныя чалавечкі”); маланка над Садомам і Гаморай (вершаказ “Маланка і гром”); райская даліна з кветкамі, што пояць салодкім нектарам, ды райскімі яблыкамі, што нясуць досвед (версэты “Падзел”, “Паляванне ў райскай даліне”, “Дрэвы”); надзея на доўгачаканы прыход Збаўцы па хлеб надзённы і наддзённы (злёса “З-пад рукі”); нарэшце, паэма “Было балота” ўзнаўляе ў чытацкай свядомасці Евангелле ад Яна, бо *напачатку было балота*<sup>8</sup>. Ёсць у пісьменніка і прыхаваныя адсылкі, якія цяжка заўважыць адразу. Так, злёса “Падмурак” цесна звязаная з купалаўскай паэмай “На Куццю” (якую А. Разанаў лічыць адным з самых актуальных для беларусаў тэкстаў<sup>9</sup>). Версэт “Танец з вужакамі” ўзыходзіць да старагрэцкіх міфаў пра Лаакоана або Персея і Андрамеду. Літаратуразнаўца І. Штэйнер адзначае асацыяцыі з кнігай Ф. Ніцшэ пра прарока Заратустру, якія ўзнікаюць пры чытанні “Паэмы рэха”, “Першай паэмы шляху”, а таксама шматлікіх версэтаў<sup>10</sup>. Е. Лявонава праводзіць паралелі паміж разанаўскімі творамі і вершамі Р. М. Рыльке, асабліва тымі, што прысвечаны асэнсаванню сутнасці рэчаў (т. зв. традыцыя Ding-Gedicht – вершаў аб прадметах, рэчах)<sup>11</sup>.

Інтэртэкстуальнасць з’яўляецца вельмі важнай прыкметай постмадэрнізму, але для яго галоўнае, па-першае, стварыць гіпертэкст, а, па-другое, высмеяць, спарадзіраваць з’явы папярэдняй культуры, прычым часта аўтар не вельмі дбае, каб паміж цытаванымі фрагментамі была трывалая сэнсавая сувязь. Тэкстаў такой гібрыдна-цытатнай прыроды мы ў А. Разанава не знойдзем. Адсутнічае ў яго і пост-

<sup>6</sup> А. Разанаў, *Танец з вужакамі*, Мінск 1999, с. 62.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 384.

<sup>8</sup> Тамсама, с. 134.

<sup>9</sup> А. Разанаў, *Невядомая велічыня*, с. 38.

<sup>10</sup> І. Штэйнер, *Уводзіны ў невymoўнае: філасофія паэзіі Алеся Разанава*, Мінск 2013, с. 265–273.

<sup>11</sup> Е.А. Лявонава, *Агульнае і адметнае*, с. 160–166.

мадэрнісцкі “сіндром дэжавю”. Наадварот, для творчасці пісьменніка характэрна новае “адкрыццё” існуючых аб’ектаў, якія ўжо маюць вопыт неаднаразовага мастацкага аэнсавання і на ўзроўні вобразнасці, і на ўзроўні жанру. Напрыклад, А. Разанаў перастварыў на беларускую мову творы В. Хлебнікава, вынайшаўшы адметны жанр “З”. Таксама паэт актыўна звяртаецца да тэкстаў Францыска Скарыны, Кірыла Тураўскага, Сымона Буднага і інш., але не для таго, каб запазычыць пэўныя вобразы, сюжэты і іранічна пераасэнсаваць іх. *Звяртаемца да папярэднікаў: у іх глыбокія зместы* – менавіта такія словы пісьменнік змясціў на форзацы кнігі “Маем найбольшае самі...”, куды ўваходзяць пераствораныя А. Разанавым тэксты Ф. Скарыны, падчас прэзентацыі выдання ў Гомельскім дзяржаўным універсітэце. На думку паэта, тэксты старабеларускай літаратуры цікавыя тым, што кожнае пакаленне людзей можа адкрыць у іх нешта новае, важнае менавіта для гэтай гістарычнай эпохі, паколькі агульны досвед змяняецца, а ўслед за ім адкрываюцца і новыя зместы, якія былі недаступнымі для папярэднікаў:

Першым быў Францішак Скарына, яго прадмовы і пасляслоўі. Я чытаў і перачытваў, і нешта мяне не адпускала ад яго тэкстаў. І я думаю: у чым справа? Там нешта захоўвалася нявыказанае, невымоўнае, няўкладзенае да канца ў словы. Знайшоў ключ – павярнуў яго, і прадмовы і пасляслоўі Скарыны загаварылі як паэтычныя тэксты. Я іх ня выдумаў і вершы не наклаў на Скарынавы тэксты. Я проста здабыў іх адтуль, дзе яны знаходзіліся. Здабыў як самы сутны і існы голас<sup>12</sup>.

Таму пісьменнік імкнецца “ўвесці” даўнія творы ў сучасны кантэкст, паглыбіць іхні змест, але пры гэтым ашчадна захаваўшы арыгінальнасць тэксту.

А. Разанаў звяртае ўвагу і на творчасць больш блізкіх да нашага часу пісьменнікаў: Янку Купалу, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, Анатоля Вяцінскага, Надзею Артымовіч, Зосю Сачко, Алеся Пісьмянкова і інш. Вынікам гэтай цікавасці сталі шматлікія літаратурна-крытычныя артыкулы (“Нататкі на дубовых лістах”, “Жыта і васілёк”, “Загадка дзвюх паралельных прамых”, “Наступны, яшчэ не аб’яўлены, змест” і г. д.) і своеасаблівыя “водгукі” на пэўныя вершы (“Дайсці да першага слова малітвы”, “Безназоўны верш Яна Чыквіна”, “Зацемкі з зімовага саду”, “Зацемкі з тэлефоннай будкі”). Аўтар адзначае:

<sup>12</sup> А. Разанаў, *Невядомая велічыня*, с. 132.

Ды ў нас амаль уся спадчына непрачытаная, і нават тая (а можа, у першую чаргу тая), пра каго найбольш пісалася і гаварылася, – і Багушэвіч, і Купала, і Багдановіч. Нягледзячы на асобныя глыбокія распрацоўкі, як, напрыклад, “Загадка Багдановіча” Міхася Стральцова, паноуюць “шыльдачкі” – хрэстаматыйныя стэрэатыпы, якія замінаюць бачыць і творцаў, і творы. Прачытаць твор – значыць увесці яго ў кантэкст сучаснасці, актуалізаваць...<sup>13</sup>.

Літаратурная спадчына, паводле пісьменніка, – каштоўны матэрыял для своеасаблівага “сумоўя” з мінулымі эпохамі, якое дапамагае нам лепей асэнсаваць сучаснасць і нават зазірнуць у будучыню, бо *традыцыя – не толькі дыялог таго, што ёсць, і таго, што было, але і таго, што будзе*<sup>14</sup> (вылучана А. Разанавым).

І для рамантызму, і для мадэрнізму, і для постмадэрнізму характэрная **гульня**, але ў апошнім яна выявілася найбольш яскрава. Пра явы гульні можам назіраць, напрыклад, у вершаках А. Разанава: аўтар абірае пэўную рэч (прадмет, з’яву надвор’я, абстрактнае паняцце і г. д., што выносіцца ў загаловак) і спрабуе вызначыць ейную сутнасць, абшпіраючыся на гучанне слова. Так, жорны парожнія і жорсткія, яны кружацца і “жораюць” жмені зерня, перашароўваюць жытнюю жарству, каб атрымаўся корж ці піражок<sup>15</sup>; ліштва – лішак, які надае хаце пэўны кшталт і аблічча, клішэ з узораў лістоты і кветак, якое шануюць і ў Літве, і ў Падляшшы<sup>16</sup> і інш. Часта аўтар карыстаецца звесткамі з розных моў (хлеб – *Leben*; малако – *лакомство*; муха – *muşu*; певень – *півень*, петао, петел, *petelin*). Згадаем таксама *Wortdichte* – цікавы нямецкамоўны жанр, вынайдзены пісьменнікам. Дадзеную назву можна перакласці як “сцісласловы” альбо “вершасловы”. *Wortdichte* шмат у чым вельмі блізкія да беларускамоўных вершаказаў, але тут выкарыстоўваюцца яшчэ малюнкi і разнастайныя графічныя сродкі: размяшчэнне тэксту адметным чынам, падкрэсліванне, вылучэнне шрыфтам (напрыклад, у вершасловах “*Tunnel*”, “*Sommer*”, “*Kluft*” і інш.). Заўважым, што аўтар не проста адвольна падбірае сугучныя словы, а насамрэч паказвае ўнутраную сутнасць пэўнай з’явы або прадмета і іх прызначэнне, бо з жорнаў сапраўды з’яўляецца жытняя мука, якой карыстаюцца для выпечкі каржоў; гарох ахвотна ядуць, рохкаючы, свінні, ён грукаціць, нібы град, калі

<sup>13</sup> А. Разанаў, *З апокрыфа ў канон*, с. 20.

<sup>14</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 6.

<sup>15</sup> А. Разанаў, *Танец з вужакамі*, с. 435.

<sup>16</sup> Тамсама, с. 62.

сыплецца з прыгоршчаў; скрынка, дзе “скрыты” скарб, сапраўды часта скрыпае і рыпіць, як скрыпка. У квантэмах таксама назіраем гульню, але, па словах паэта, яна пераўтварае гукі ў гукасэнсы<sup>17</sup>. А. Разанаў не ставіцца цалкам адмоўна да папулярнага ў сённяшніх маладых пісьменнікаў яўнага запазычвання з чужых тэкстаў і далейшай гульні з радкамі, але папярэджвае, што тут варта прытрымлівацца меры. Хоць такія творы могуць быць цікавымі, займальнымі, але ўжо з самага пачатку маюць *першародны грэх*<sup>18</sup> – яны пазбаўлены арыгінальнасці, не адкрываюць новага. Акрамя таго, удзельнічаць у гульні можа толькі дасведчаны чытач, знаёмы з першакрыніцамі запазычаных фрагментаў, для іншага ж пэўныя часткі твора застаюцца незаўважнымі<sup>19</sup>. Такім чынам, у разанаўскіх тэкстах **няма постмадэрнісцкай іроніі**, яны вызначаюцца вельмі моцнай сур’ёзнасцю (падобнае мы можам бачыць таксама ў сімвалістаў). У адным са зномаў пісьменнік заўважае: *Не, творчасць не гульня, гэта такі “сур’ёз”, у параўнанні з якім само надзённае жыццё ўяўляецца гульнію*<sup>20</sup>.

З адзначанага вышэй выцякае і такая асаблівасць твораў беларускага паэта, як вялікая **ўвага да семантыкі**, зместу тэкстаў. Для постмадэрнізму, наадварот, характэрна арыентацыя на прагматыку, перавага яе над семантыкай.

Хацелася б, канечне, сказаць, што тэксты А. Разанава будуць цікавыя кожнаму, бо разлічаны на асацыятыўнае мысленне чытача, заахвочваюць да суаўтарства і інш., але наш асабісты вопыт выкладання ў школе творчасці паэта (вывучаецца ў 11 класе) сведчыць аб яе **разлічанасці на падрыхтаванага чытача**, элітарнасці. Па-першае, нязвыклай для вучняў з’яўляецца адсутнасць рыфмы і традыцыйнага падзелу на строфы (у 10–11 класах адбываецца знаёмства, напрыклад, з верлібрамі Максіма Танка і вершамі ў прозе Івана Тургенева, аднак асноўнае месца ў школьнай праграме займаюць “традыцыйныя” вершы). Па-другое, цяжкасці выклікае значэнне пэўных слоў, пачынаючы ад самых простых (шыльдачка, замшэлы, суніцы, чарга, сутонне) і заканчваючы тымі адзінкамі, якія нават не кожны настаўнік здолее растлумачыць (вялебны, кадаўб, локшына, шуфель, кнайпа, лой і інш.). Намі быў праведзены шэраг ўрокаў у некалькіх адзінацятых класах, прычым высветлілася, што ніводзін з вучняў да гэтага не ведаў нічога

<sup>17</sup> А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон*, с. 65.

<sup>18</sup> А. Разанаў, *Невядомая велічыня*, с. 161.

<sup>19</sup> Тамсама, с. 162.

<sup>20</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 59.



пра асобу і творы А. Разанава. У канцы заняткаў у якасці рэфлексіі школьнікам было прапанавана пісьмова выказаць свае ўражанні ад пройдзенага матэрыялу, намалюваць ілюстрацыі да тэкстаў і пад. Радуе, што большасць вучняў зацікавілася творчасцю пісьменніка, аднак былі і тыя, хто адзначыў, што сутыкнуўся з пэўнымі цяжкасцямі. Так, адна дзяўчына напісала пра “очень сложный стиль и непонятный для меня”, іншыя казалі, што пройдзеныя на ўроках тэксты не выклікалі ніякіх асацыяцый і думак, не ўразілі.

Агульнай для мадэрнізму і постмадэрнізму з’яўляецца магчымасць **поліварыянтнай трактоўкі** тэксту. У мадэрнізме (а дакладней, у сімвалізме) яна абумоўлена прыродай вобраза, які ўтрымлівае семантычнае ядро (знакавы аспект вобраза), што аднолькава ўспрымаецца ўсімі носьбітамі пэўнай культуры, зразумелае ўсім. Аднак вобраз дадаткова знаходзіцца пад уплывам тэксту і кантэксту, якія пашыраюць ягонае семантычнае нападзенне, таму і ўзнікае мнагазначнасць. Так, вобраз свечкі традыцыйна ўспрымаецца як сродак абароны ад нячыстай сілы, атрыбут разнастайных царкоўных і народных абрадаў, варожбаў<sup>21</sup>. У версэце “Свечка” яна з’яўляецца яшчэ і сведчаннем пра чалавека, своеасаблівым адбіткам яго (і свечка, і чалавек нявечныя, але могуць гарэць: свечка полымем, а чалавек – *агнём духу*<sup>22</sup>). У постмадэрнізме ж мнагазначнасць з’яўляецца вынікам множнасці ісціны.

Звернемся і да такой важнай рысы, як **адносінны да хаосу**. Пісьменнікі-постмадэрністы не лічаць яго варожым асяродкам для чалавека, значыць, пераадолюваць хаос не трэба. Мадэрністы ж імкнуцца ўсё “прывесці да ладу”. З хаосам змагаецца і лірычны герой шмат якіх тэкстаў А. Разанава. Так, у “Першай паэме шляху” распавядаецца пра чалавека, што крочыць па дарозе, каб разабрацца ў пытаннях, якія не даюць яму спакою: што знаходзіцца па-за панурымі гарадскімі мурамі, якой з’яўляецца тамтэйшая рэчаіснасць і (самае важнае пытанне) – кім ён, гэты чалавек, ёсць? Толькі пераадолеўшы разнастайныя выпрабаванні, герой атрымлівае доўгачаканыя адказы, прычым ў канцы паэма пераўтвараецца ў апісанне сну ці трызнення апавядальніка (у тэксце губляецца сэнсавая сувязь паміж радкамі і знікаюць знакі прыпынку), што зноў жа адпавядае эстэтыцы мадэрнізму. У “Паэме жніва” мы бачым карціну ўсеабдымнага спусташэння і пакутаў (ці не адсылка гэта да Страшнага Суда?), выратавацца ад якіх можна толькі, калі

<sup>21</sup> *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2004, с. 456.

<sup>22</sup> А. Разанаў, *Танец з вужакамі*, с. 398.

ўслушацца ў голас Сэнсу, што гучыць з вышыняў і які здольны па-чуць не кожны. “Падзел”, “Мяжа”, “Бязмежжа”, “Маланка”, “Расколіна”, “Дубовы плот” – у гэтых вершаках лірычны герой знаходзіцца ў разгубленасці, бо прастора і час апынаюцца падзеленымі (на бажніцу світаньня і бажніцу змярканьня, на мінулае і будучыню, рай і пекла, шлях “у свет” і “са свету”, ад зямлі і да зямлі і інш.), а герой ніяк не наважыцца абраць той ці іншы бок. Такая ж праблема назіраецца ў вершы Я. Купалы “Мужык”, асэнсоўваючы які А. Разанаў заўважае, што і першы бок (г. зн. свет забітасці, неадукаванасці, цяжкай працы), і другі (г. зн. свет панскі, “выкшталцоны”) нясуць згубу, таму мужык застаецца на мяжы, дзе маецца трэці, выратавальны, шлях – унутр чалавека, углыб сябе<sup>23</sup>. Аднак іншы раз лірычны герой разанаўскіх вершаў усё-такі імкнецца злучыць назад гэтыя разрозненыя часткі, каб вярнуць ранейшую гармонію, хоць намаганні так і застаюцца марнымі (напрыклад, у злёсе “Разора”).

Як вядома, пісьменнікі-мадэрністы актыўна асэнсоўваюць **уласны ўнутраны свет**. Цікавасць да гэтай сферы выказвае і А. Разанаў: *Што там, у нас саміх, у глыбінях нашай свядомасці: якія містэрыі адбываюцца, якія рэкі цякуць, якія віры віруюць?.. Незразумелая патаемная сувязь паміж жыццём чалавека і тымі глыбінямі, пра якія часам сведчаць сны. І, магчыма, якраз у гэтым сакрэт мастакоўскай самабытнасці – каб характар творчасці адпавядаў характару тваіх сноў<sup>24</sup>.*

Варта спыніцца і на разуменні пісьменнікам **ролі паэзіі** і творчасці ўвогуле. Паводле А. Разанава, вершы існуюць у сферы “невymoўнага”, “безназоўнага”, і, каб перанесці іх у наш свет, патрабуецца творца: *Падазраю, што той верш, які пастукаўся ў душу паэта, які захацеў аб’явіцца, ужо існуе ў безназоўных сферах яго існасці, напісаны на безназоўнай мове. Што паэту застаецца, дык гэта ўвідавочніць яго, агучыць, “перакласці” на сваю мову<sup>25</sup>.* Трэба даць магчымасць вершу самому “адгукнуцца”, прыйсці да паэта, бо творчасць – двухбаковы працэс, у якім задзейнічаны аўтар і твор. Да верша неабходна прыслушацца і зразумець, што ён хоча сказаць і як хоча ўвасобіцца ў жыццё, бо, як заўважае пісьменнік, кожны верш – гэта адкрыццё, прычым адкрыццё абавязкова новага. Таму нельга імкнуцца да ме-

<sup>23</sup> А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон*, с. 31.

<sup>24</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 32.

<sup>25</sup> А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон*, с. 21.

ханічнага павелічэння колькасці тэкстаў, варта дбаць пра іх якасць, пазбягаць імітацыі паэзіі:

Чым адрозніваецца імітацыя ад паэзіі? Паэтычны твор, па сутнасці, праходзіць увесь шлях развіцця – ад зерня да дрэва, ад клеткі да арганізму. У імітацыі няма шляху. Імітатар падключаецца і праходзіць толькі нейкі ўчастак шляху, робячы выгляд, што ішоў “усю дарогу”. Што ж датычыць сапраўды творчай вучобы, то самая лепшая школа, у якой настаўнікі – не настаўнікі і вучні – не вучні і ў якой шануюцца не “завучаныя”, а праяўленыя рысы – непаўторнасць і асабовасць<sup>26</sup>.

Згодна з А. Разанавым, растлумачыць і асэнсаваць, што такое паэзія, можна двума шляхамі. Першы – “культуралагічны” – звернуты ў мінулае і абапіраецца на ўжо вядомае, напісанае, якое і атаясамлівае з паэзіяй. Другі ж шлях прадугледжвае, што вершы – гэта не паэзія, а спроба спасціжэння паэзіі (і каб як мага бліжэй наблізіцца да разумення паэзіі, трэба, каб гэтая спроба была шчырай, сапраўднай і ісцінай – шчырымі, сапраўднымі і г. д. павінны быць вершы)<sup>27</sup>. Таксама пісьменнік згадвае сувязь паэзіі з вышэйшым, Боскім пачаткам: *Паэзія – прыкладная тэалогія: яна не вядзе гаворкі пра Бога, але ён вымаўляецца ў ёй*<sup>28</sup>; характарызуе яе як *новы стан рэчыва і рэчаіснасці, мовы і невымоўнасці*<sup>29</sup>, называе хлебам наддзённым, асаблівай ведай. *Тэургічная асабліваць паэтычнага слова ў тым, што яно вынікае з глыбіні здзяйснення, і таму яно змяшчае ў сабе элемент дзеяння*<sup>30</sup>, таму калі ў вершы распаўядаецца пра кветку, кветкай становіцца сама паэзія, калі апісваецца колер, гук, пах, то паэзія піша сапраўднымі колерам, гукам, пахам<sup>31</sup>.

Адпаведна, вельмі важная роля адводзіцца асобе творцы. Беларускі пісьменнік пагаджаецца з радкамі Я. Купалы (з ужо названай вышэй паэмы “На Куццю”), што паэт – гэта *і раб, і цар*<sup>32</sup>, слабы і моцны адначасова. Першая іпастась праяўляецца ў тым, што мастак падобны да прыроднага радовішча, якое належыць усім, таму павінен памятаць: (...) *не марнуй, не рабуй, не крадзі...*<sup>33</sup>. Аднак адначасова паэт

<sup>26</sup> Тамсама, с. 24.

<sup>27</sup> Тамсама, с. 25.

<sup>28</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 82.

<sup>29</sup> Тамсама, с. 12.

<sup>30</sup> Тамсама, с. 99.

<sup>31</sup> А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон*, с. 23.

<sup>32</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 43.

<sup>33</sup> Тамсама, с. 30.

мае і вялікую ўладу, ён – пункт адліку быцця<sup>34</sup>, нават дэміург: *І тут выяўляецца дзіўная і нават надзвычайная роля паэта: як ён скажа – так і атрымаецца, як ён зробіць – так і будзе, і няма на зямлі вышэйшай інстанцыі, якая перааспрэчыла б яго*<sup>35</sup>. Паэта заўсёды павінен вабіць няпройдзены шлях, слова, якое яшчэ не было вымаўленае і нават зусім невымоўнае; прычым трэба памятаць, што праверку часам вытрымае не ўсё, напісанае на мове паэзіі, а толькі істотнае, ісціннае. Нягледзячы на важнасць аўтара, нельга забывацца і пра чытача: *Сярод іншых відаў мастацтва слоўнае мае найбольшую патрэбу ў сааўтары – у чытачы*<sup>36</sup>. Звязана гэта з дыялагічнасцю паэзіі, таму ў прасторы верша чытач мае не менш правоў, чым аўтар<sup>37</sup>.

Безумоўна, у публіцыстыцы і зномах А. Разанава маюцца і іншыя цікавыя выказванні пра сутнасць мастацтва, характарызуюцца асабліваасці традыцыйнага і авангарднага, узаемасувязь зместу і формы і г. д.

Такім чынам, мастацкі свет А. Разанава з’яўляецца своеасаблівым і шматгранным. Можна пагадзіцца з высновамі Е. Лявонавай аб блізкасці эстэтычных поглядаў беларускага пісьменніка да мадэрнізму. В. Акудовіч нават заўважае: *Калі трохі перабольшыць, то пэўна нават можна сказаць, што ўвесь наш мадэрн пачынаецца і канчаецца творчасцю Разанава, прынамсі, беручы пад увагу перыяд да новай культурнай сітуацыі, якая пачала фармавацца напрыканцы васьмідзесятых гадоў*<sup>38</sup>. Тэксты паэта багатыя на адсылкі, прэцэдэнтныя імёны і пад., але не маюць гібридна-цытатнай прыроды; элементы гульні ўжываюцца не для іранічнага высмейвання з’яў папярэдняй культуры, а для паглыблення зместу твораў; пісьменнік з сур’ёзнасцю і адказнасцю ставіцца да Слова, падкрэслівае важнасць мастацтва ў нашым жыцці. Відаць, кожны пагодзіцца, што А. Разанаў – яскравы наватар, вынаходнік адметных жанраў, які вывёў айчынную літаратуру на новы ўзровень. Ягоныя тэксты маюць невялікі памер, але з’яўляюцца вельмі змястоўнымі, асацыятыўнымі і сугестыўнымі. Аднак паэт не адмяжоўваецца ад традыцыі, бачыць у ёй вытокі ўласнай творчасці: (...) з *Купалам, ды і ўвогуле з класікамі, я ад-*

<sup>34</sup> Тамсама, с. 47.

<sup>35</sup> А. Разанаў, *З апокрыфа ў канон*, с. 54.

<sup>36</sup> А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў*, с. 114.

<sup>37</sup> А. Разанаў, *З апокрыфа ў канон*, с. 18.

<sup>38</sup> В. Акудовіч, *Уводзіны ў новую літаратурную сітуацыю*, [online], <https://knihi.com/storage/frahmenty/7akudovich.htm>, [доступ: 18.02.2020].

чуваю кроўнае радство<sup>39</sup>, прычым з класікамі не толькі беларускімі. І. Штэйнер, Г. Кісліцына, Е. Лявонава і інш. літаратараўцы ба-чаць ў разанаўскай творчасці перагукі з Р. М. Рыльке, Г. Апалі-нэрам, І. Буніным, С. Малармэ і Ш. Бадлерам, філасофіяй Ф. Ніц-шэ і М. Хайдэгера. Аднак нельга сцвярджаць, што пісьменнік ніяк не звязаны з сучаснымі з’явамі ў літаратуры. Так, вялікую цікавасць выклікаюць мастацкія канцэпцыі і выставы, здзейсненыя паэтам раз-зам з мастаком В. Маркаўцом: “Яйкаквадраты”, “Збанабз”, “Ісвы”, “Функцыянальныя кантэксты”, “Зместаформы”. Гэтыя выставы ад-начасова нагадваюць праекты авангардыстаў 1920-х гадоў і прадвяс-чаюць перформансы бумбамлітаўцаў. Найбольшую вядомасць набылі “Яйкаквадраты”. А. Разанаў, гаворачы пра іх, звяртаецца да знака-мітых “Квадратаў” К. Малевіча, якія былі “цяжарныя” новым вымя-рэннем, новай сутнасцю. “Яйкаквадраты” і аказаліся тым новым, той наступнасцю, што нарадзілася з малевічаўскіх твораў, узбагаціўшы і паглыбіўшы змест сваіх “бацькоў”. “Яйкаквадраты” ў сваю чаргу таксама “цяжарныя” новай рэчаіснасцю, якая пакуль не выявілася: *Яны цяжарныя сёмым “яйкаквадратам”, які, відаць, будзе і пры-чытова адрознівацца ад увасобленых шасці, і з’яўляцца іхнім пра-цягам...*<sup>40</sup>. Успомнім яшчэ цікавую літаратурна-музычную імпрэзу “І вынайшаў я крылы – вось яны...”, што адбылася з удзелам А. Раза-нава і нямецкага кампазітара Ё. Г. фон Врохэма, які паклаў на музыку адну з паэм беларускага пісьменніка<sup>41</sup>.

Адзначым напрыканцы, што Г. Кісліцына – адзін з буйнейшых айчынных даследчыкаў постмадэрнізму (а таксама аўтар першай ма-награфіі па творчасці А. Разанава) – аналізуе асаблівасці сучаснай (на 2006 год) літаратуры ў працы “Новая літаратурная сітуацыя: зме-на культурнай парадыгмы”, не разглядае паэта як постмадэрніста, але згадвае, па-першае, што сённяшнія пісьменнікі актыўна звярта-юцца да філасофска-медытатыўнай тэматыкі, тады як у 1970-я га-ды яна была прадстаўлена найбольш ярка толькі ў аднаго Ра-занава. Па-другое, дзякуючы якраз А. Разанаву (і яго цікавасці да ўсходняй філасофіі), у сучасную беларускую паэзію ўвайшла тэма смерці, прычым не ў фізіялагічным сваім аспекце, а *як пераход з рэаль-*

<sup>39</sup> А. Разанаў, *Невядомая велічыня*, с. 3.

<sup>40</sup> Тамсама, с. 56.

<sup>41</sup> Е. Лявонава, *Алесь Разанаў і нямецкая літаратура*, [у:] *Літаратурная карта Еўропы: кантакты, тыпалогія, інтэртэкстуальнасць*, Мінск 2012, с. 448.

насці быцця ў рэальнасць іншабыцця<sup>42</sup>. Адпаведна, А. Разанаў, будучы мадэрністам паводле ўспрыняцця свету і творчасці, *паўтрываў на фармаванне найноўшага літаратурнага дыскурсу*<sup>43</sup>, сваёй дзейнасцю падрыхтаваўшы беларускае слоўнае мастацтва да з'яўлення і пашырэння ў тым ліку і праяў постмадэрнісцкай эстэтыкі.

## L I T E R A T U R A

- Akudovič V., *Uvodžiny ŭ novyŭ litaraturnyŭ situacyŭ*, [online], <https://knihi.com/storage/frahmenty/7akudovich.htm>, [dostup: 18.02.2020] [Акудовіч В., *Уводзіны ў новую літаратурную сітуацыю*, [online], <https://knihi.com/storage/frahmenty/7akudovich.htm>, [доступ: 18.02.2020].
- Belaruskaja mifalogiâ: êncyklapedyčny sloŭnik*, Minsk 2004 [Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік, Мінск 2004].
- Kislicyna G., *Novaâ litaraturnaâ situacyŭ: zmena kul'turnaj paradigmaty*, Minsk 2006 [Кісліцына Г., *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадигмы*, Мінск 2006].
- Lâvonava E., *Ales' Razanaŭ i nâmeckââ litaratura*, [u:] *Litaraturnaâ karta Eŭropy: kantakty, typalogijâ, intêrtêkstual'nasc'*, Minsk 2012 [Лявонава Е., *Алесь Разанаў і нямецкая літаратура*, [у:] *Літаратурная карта Еўропы: кантакты, тыпалогія, інтэртэкстуальнасць*, Мінск 2012].
- Lâvonava E.A., *Aguŭ'nae i admetnae*, Minsk 2003 [Лявонава Е.А., *Агульнае і адметнае*, Мінск 2003].
- Razanaŭ A., *Nevâdomaâ veličynâ: gutarkì, artykuly, zgakdì*, [b. m.] 2017 [Разанаў А., *Невядомая велічыня: гутаркі, артыкулы, згадкі*, [б. м.] 2017].
- Razanaŭ A., *Tanec z vižakami*, Minsk 1999 [Разанаў А., *Танец з вужакамі*, Мінск 1999].
- Razanaŭ A., *Z apokryfa ŭ kanon: gutarkì, vystuplennì, natatkì*, Minsk 2010 [Разанаў А., *З апокрыфа ў канон: гутаркі, выступленні, нататкі*, Мінск 2010].
- Razanaŭ A., *Suma netaščymascâŭ: znomy*, Minsk 2009 [Разанаў А., *Сума немагчымасцяў: зномы*, Мінск 2009].
- Štèjner Ì., *Uvodžiny ŭ nevymoŭnae: filasofijâ paèzjì Alesâ Razanava*, Minsk 2013 [Штэйнер І., *Уводзіны ў невымоўнае: філасофія паэзіі Алеся Разанава*, Мінск 2013].

<sup>42</sup> Г. Кісліцына, *Новая літаратурная сітуацыя: змена культурнай парадигмы*, Мінск 2006, с. 166.

<sup>43</sup> В. Акудовіч, *Уводзіны...*, [доступ: 18.02.2020].

## Р Э З Ю М Э

## ДА ПЫТАННЯ АБ МАСТАЦКІМ МЕТАДЗЕ АЛЕСЯ РАЗАНАВА

Артыкул прысвечаны асэнсаванню мастацкага метаду Алеся Разанава. Аналізуюцца творы, публіцыстыка паэта і робіцца выснова аб блізкасці ягоных эстэтычных поглядаў да мадэрнізму. Адзначаецца, што А. Разанаў – яскравы наватар, вынаходнік адметных жанраў, які вывеў беларускую літаратуру на сусветны ўзровень, аднак пры гэтым пісьменнік не адмяжоўвае сябе ад традыцыі, бачыць у ёй вытокі ўласнай творчасці. Тэксты паэта невялікія, але вельмі змястоўныя, асацыятыўныя і сугестыўныя. Яны багатыя на адсылкі, прэцэдэнтныя імёны і пад., але не маюць гібрыдна-цытатнай прыроды; элементы гульні ўжываюцца не для іранічнага высмейвання з’яў папярэдняй культуры, а для паглыблення зместу твораў; пісьменнік з сур’ёзнасцю і адказнасцю ставіцца да Слова, падкрэслівае важнасць мастацтва ў нашым жыцці.

**Ключавыя словы:** Алесь Разанаў, мастацкі метада, мадэрнізм, інтэртэкстуальнасць, жанр, асацыятыўнасць тэксту, культурная традыцыя.

## S T R E S Z C Z E N I E

## O METODZIE TWÓRCZEJ ALESA RAZANAU

W artykule omówiono twórczą metodę Alesa Razanau zastosowaną w jego utworach literackich i publicystyce. Autor artykułu formułuje wniosek, że twórczość A. Razanaua zbliża go do modernizmu. A. Razanau to bystry innowator i odkrywca nowych gatunków, dzięki któremu literatura białoruska osiągnęła światowy poziom. Jego teksty są krótkie lecz treściwe, asocjacyjne i sugestywne. Poeta nie odwraca się od tradycji, lecz widzi w niej źródła swojej twórczości. Teksty są bogate w odwołania, ale nie mają charakteru cytowań hybrydowych, elementy gry nie są stosowane, aby ośmieszyć zjawiska przeszłej kultury, lecz aby pogłębić wątki. Poeta traktuje słowo poważnie i z szacunkiem, podkreśla istotę sztuki w życiu człowieka.

**Słowa kluczowe:** Ales Razanau, metoda twórcza, modernizm, intertekstualność, gatunek, współczesna literatura białoruska, asocjatywność tekstu, tradycja.

## S U M M A R Y

## ON THE CREATIVE METHOD OF ALES RAZANAU

The article discusses the creative method of Ales Razanau. The poet's works and journalism are analyzed. The author has drawn the conclusion that A. Razanau is closer to modernism. He is a bright innovator, an inventor of new genres, thanks to whom Belarusian literature has reached world level. A. Razanau's texts are small, but very informative, associative and suggestive. The poet does not stand

out against tradition, in which he sees the origins of his own work. Texts have many references, precedent names, etc., but they are not of hybrid-quotation nature; game elements are not used to ridicule ironically phenomena of the previous culture, but rather to deepen the content of works. The writer takes the Word with seriousness and responsibility, emphasizes the importance of art in our life.

**Key words:** Ales Razanau, artistic method, modernism, intertextuality, genre, contemporary Belarusian literature, text associativity, cultural tradition.



*Годнае запрашэнне да працягу дыялога*

А.М. Макарэвіч, *“Тугой спавіта вышыня...” Сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы зборніка “Строма” У. Дубоўкі: манаграфія, Магілёў 2019, сс. 160*

Манаграфія доктара філалагічных навук А.М. Макарэвіча, што выйшла ў выдавецтве Магілёўскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А.А. Куляшова, прысвечана аналізу сэнсаўтваральных асаблівасцей вобразнай сістэмы першага паэтычнага зборніка выдатнага беларускага паэта Уладзіміра Дубоўкі. Трэба заўважыць, што напісанае У. Дубоўкам ад самага пачатку не было абыйдзена ўвагай даследчыкаў, пры тым навізна навуковай працы А.М. Макарэвіча заключаецца ў імкненні засяродзіцца менавіта на сэнсаўтваральных момантах вобразнай сістэмы, працягнуць справу, распачатую ў 1920-я гады выдатным літаратурным крытыкам Адамам Бабарэкам.

Структура манаграфіі прадуманая і лагічная з пункту гледжання абраных даследчыцкіх задач. Манаграфія пачынаецца сістэматызацыяй і абагульненнем літаратуразнаўчых уяўленняў пра кампазіцыйныя асаблівасці зборніка. Асобна агаворваецца метадалагічны аспект даследавання, а таксама агаворваецца асаблівасці зместу і структуры манаграфіі. Пасля падаецца грунтоўны аналіз “асабовых” (аўтар манаграфіі ідзе ўслед за дэфініцыяй Дубоўкі – В.Б.), патрыятычных і экзістэнцыйных матываў у зборніку “Строма”. Доўгі час аматары беларускай паэзіі ўяўлялі зборнік “Строма”, надрукаваны ў 1923 годзе ў Вільні, па вершах, змешчаных у першым томе “Выбраных твораў” 1965 года, бо дата шэрагу вершаў там пазначалася 1922 годам, хаця насамрэч яны дапрацоўваліся значна пазней. Як вядома, зборнік “Строма” складаўся з цыклаў “На чужыне”, “Летуценні”, “Адраджэнцам”, у ім “асабовае і “летуценнае” “імкліва яднаецца, праецыруецца на грамадзянскае, экзістэнцыйнае і творчае, “адраджэнскае” – на лёс асобнага чалавека і канкрэтнай чалавечай супольнасці”, а такія яднанне і праекцыя адбываюцца ў межах разгорнутай і семантычна неадназначнай вобразнай сістэмы зборніка, складнікі якой сэнсава віруюць, узаемадзейнічаюць, быццам у прасторы стромы (с. 7).

Пры характарыстыцы вобразнай сістэмы зборніка “Строма” і сэнсаўтваральных яе магчымасцей даследчык плённа развівае тэарэтычныя палажэнні, распрацаваныя расійскім літаратуразнаўцам М.Н. Эпштэйнам. Бяспроігрышной літаратуразнаўчай стратэгіяй можна назваць даследаванне А.М. Ма-

карэвічам першага варыянта твораў, уключаных у зборнік “Строма”, праз супастаўленне з тэкстамі папраўленых вершаў для выдання 1965 года. Такі падыход дае магчымасць паглыбіць высновы пра сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы першатэксту, акцэнтаваць увагу на яго эстэтычнай значнасці з пазіцый рэцэптыўнай дынамікі, абумоўленай фактарамі як літаратурнымі, так і пазалітаратурнымі.

Паводле А.М. Макарэвіча, матыў стромы яднае вершы першага зборніка, выступае сэнсавай асновай кампазіцыі і вобразатворчасці, імкліва разгортаецца ад “асабовага”, да патрыятычнага, эстэтычна-творчага і наадварот. Пры аналізе “асабовых” матываў аўтар манаграфіі слухна зазначае, што яны належаць да дамінантных у “Строме” і вызначаюць яе сэнсавы патэнцыял. Дамінаванне “асабовых” матываў не выпадковае, бо Уладзімір Дубоўка мастацкімі сродкамі абараняў права паэта мець уласныя, глыбока асабістыя пачуцці і апэні розных жыццёвых з’яў. Аналіз вобразнай структуры, паглыблены разгляд вобразаў успрымання і ўяўлення верша “Над ставам дым...” і яго варыянта “Над ставам ходзіць...”, прадстаўленага ў першым томе двухтомніка 1965 года, адпаведна верша “Мітусіца лістота...” і варыянта “Залатая асенняя раніца” пераканаўча дэманструе сэнсаўтваральнае значэнне адрозных камбінацый адных і тых жа вобразаў, як і рэдукцыі вобразных складнікаў. Варта асобна заўважыць, што адным з вытокаў вобразатворчасці У. Дубоўкі з’яўляецца не толькі вядомая з 1920-х гадоў *семантыка таго ці іншага слова, пакладзеная ў аснову вобраза, а і ўласныя лексічныя новаўтварэнні, зробленыя на аснове вобразных асацыяцый паэта* (с. 51–52). У якасці пераканаўчай ілюстрацыі аўтар манаграфіі прыгадвае радкі *Мітусіца лістота мяцельцай – / Мільтужынная, быццам дзвіна*, а потым заўважае: *Семантыка лексемы ‘дзвіна’ тут сінанімічная ўжытаму У. Дубоўкам у гэтым вершы значэнню вобраза ‘строма’ – шпаркая пльынь* (с. 52), іншымі словамі, тут акцэнтаецца семантыка, звязаная з імклінасцю, хуткаплыннасцю. Падрабязны аналіз сэнсаўтваральных пейзажных вобразаў у вершах “Мітусіца лістота...” і “Залатая асенняя раніца” прывёў даследчыка да высновы, што Дубоўка кардынальна перастварыў тэкст верша са зборніка “Строма”, дзе спалучэнне вобразаў першатвора атрымала іншае сэнсавое гучанне.

Дэталёвае супастаўленне вершаў “Не трэба мне...” са зборніка “Строма” і “Жыццё нас вабіць...” з “Выбраных твораў” 1965 года пацвярджае, што змены, істотныя ў сэнсаўтваральных адносінах, прыводзілі да кардынальнай канцэптуальнай пераакцэнтацыі твораў. У прыватнасці, у вершы “Жыццё нас вабіць...” знікаюць сэнсавыя важныя вобразы Баяна, зігіцы і звону: *Вынікам такой змены сталася тое, што перакрэслены (зняты) матыў вяртання лірычнага героя з прасторы творчага і рэцэпцыйнага “туману” ў чужоі прасторы на радзіму – вяртання праз творы, ідэі, “звонам аб новай Вясне”* (с. 109). У тэксце верша з выдання 1965 года вобраз ‘Беларусь’ сінтаксічна аддзелены ад вобраза ‘песні аб шчасці, аб новай вясне’. Кожны з гэтых вобразаў тут існуе сам па сабе; яны не звязаны адзін з другім асобай лірычнага героя, як гэта было ў вершы са зборніка “Строма”. Вобраз лірычнага героя (няўрымлівага, творча скіраванага ў прастору Беларусі), пададзены ў першатэксце, у другой, фармальна не абазначанай частцы новай рэдакцыі, “зні-

кае як “герой ролевай лірыкі” – ён тут папросту сыходзіць з вобразнай сцэны. На першы план выходзяць суб’ектна і аб’ектна абстрактныя песні ‘аб шчасці’, ‘аб новай вясне’, якія ‘разліваюцца крыніцай’ у невядома якой прасторы’ (с. 110). Параўнанне вершаў са зборніка “Строма” і іх варыянтаў з “Выбраных твораў” 1965 года ў адносінах да вобразнай сферы, матыўнай структуры і дамінантных матываў выразна маніфестуе ўздзеянне гістарычнага часу на паэтыку Уладзіміра Дубоўкі.

Для даследчыка першы зборнік Дубоўкі – адмысловая мастацкая прэзентацыя праспектыўных эстэтычных імператываў: *У вершах гэтага зборніка, прынамсі, у цыкле “Летуценні” назіраем творчую ўстаноўку паэта на пошук адметных і семантычна аб’ёмных матыўных вобразаў, спалучэнне ў межах аднаго верша некалькіх матываў і выхад на першы план дамінуючага з іх. Такія паэтычныя асаблівасці – гэта вынік творчай устаноўкі паэта на адметнасць паэтычнай формы, яе вобразнасць, сувязь з паэтыкай фальклору, жыццёвасць сімволікі мастацкага твора, дынамізм яго кампазіцыі, што знойдзе далейшае ўвасабленне ў тэорыі ўзвышэнства, прынятай за праграму творчай дзейнасці як самога У. Дубоўкі, так і яго паплечнікаў па літаратурным згуртаванні “Узвышша”* (с. 137)

Інфарматыўна цікавым атрымаўся чацвёрты раздзел манаграфіі, у якім А.М. Макарэвіч закрануў пытанне пра арганізацыйна-літаратурныя клопаты паэта канца 1920 – пачатку 1930-х гадоў. На першы погляд, гэты раздзел не звязаны з агульнай тэматыкай даследавання вобразатворчасці Дубоўкі, аднак ён многае тлумачыць у мадэрнізацыі канцэптуальных асноў творчасці канца 1920-х гадоў. На матэрыяле лістоў, дасланых Уладзімірам Дубоўкам Адаму Бабарэку, сцвярджаецца, што паэт ва ўмовах процістаяння літаратурных аб’яднанняў розных літаратурна-эстэтычных пазіцый, пераследу ідэй нацыянальнага прыйшоў да пераканання аб немэтазгоднасці надалей пісаць лірычныя вершы. З прыведзеных аўтарам манаграфіі вытрымак з лістоў відавочна, што пісьменніцкая пазіцыя абумоўлівалася і сітуацыяй у галіне рэцэпцыі яго твораў, рэцэпцыі чытацкай, літаратурна-крытычнай, ідэалагічнай, у сітуацыі незапатрабаванасці яго лірыкі. Разам з тым падкрэсліваецца, што паэт звяртаў увагу на неабходнасць пісьменнікам не ўхіляцца ад асэнсавання падзей, што адбываліся ў краіне. Асаблівую надзею ён ускладаў на грамадскі рэзананс сваіх паэм “І пурпуровых ветразей узвівы...”, “Штурмуецца будучыні аванпосты!”. Лісты да Бабарэкі – пацвярджэнне таго, што У. Дубоўка клапаціўся пра лёс арганізацыі “Узвышша” і аднайменнага часопіса. Бясспрэчна, Уладзімір Дубоўка разумеў драматызм сітуацыі ў грамадстве канца 1920-х гадоў і ў літаратурнай творчасці, ён таксама ўсведамляў непазбежнасць рэпрэсій, раіў аднадумцам, дзеля захавання арганізацыі, прызнаць уласныя творчыя памылкі і пралікі, але пра гэтым разумна і тактоўна па меры магчымасці ўхіляцца ад згадвання памылак ідэалагічнага зместу, каб тым самым не падтрымліваць аглабельныя абвінавачванні літаратурных апанентаў. Лісты да Адама Бабарэкі засведчылі трагічны кантраст паміж паміж творчымі ўстаноўкамі Уладзіміра Дубоўкі пачатку і канца 1920-х гадоў.

Змястоўная манаграфія А.М. Макарэвіча – смелая спроба асэнсавання паэтыкі першага зборніка У. Дубоўкі праз мадыфікацыю сучасным даследчыкам

ідэй фенаменалагаў і неакрытыкаў. У гэтым сэнсе яна палемічная ў адносінах да традыцыйных устаноў аічыннага літаратуразнаўства. Аўтар манаграфіі слухна заўважыў: *Дубоўкава лірыка – гэта той мастацкі код, адназначная вобразна-сэмантычная інтэрпрэтацыя якога немагчымая* (с. 13). Манаграфія “Тугой спавіта вышыня... Сэнсаўтваральныя асаблівасці вобразнай сістэмы зборніка “Строма” У. Дубоўкі” – падсумаванне зробленага і запрашэнне да працягу дыялога пра сэнсаўтваральныя магчымасці вобразнай сістэмы лірыкі выдатнага майстра мастацкага слова з выкарыстаннем не толькі ўжытых аўтарам, але і іншых метадалагічных падыходаў.

Wanda Barouka

Witebski Uniwersitet Państwowy

im. P.M. Maszerowa

<https://orcid.org/0000-0002-1838-7691>

DOI: 10.15290/bb.2020.12.29

### ***Насустрач іншым народам і культурам***

М.А. Тычына, *Народ і вайна*, Мінск: Беларуская навука, 2015, сс. 433

Вывучэнне аічыннай ваеннай прозы, паэзіі і драматургіі, створанай у ХХ стагоддзі, займае асобную старонку ў беларускім літаратуразнаўстве. На думку М. А. Тычыны, аднаго з самых аўтарытэтных даследчыкаў аічыннай літаратуры, *перажытае беларусамі ў мінулых, вялікіх і малых, войнах ускладае на нас найадказнейшую задачу распавесці свету праўду пра вайну, пра духоўны стан і маральныя паводзіны асобнага чалавека і цэлага народа ў гістарычна адказны момант, на ўласным вопыце прадэманстраваць неабходнасць пашырэння “ўнутраных меж чалавецтва”, маральнай падрыхтаванасці супольнасці перад агрэсіўным наступам сусветнага зла, выявіць сутнасць беларускай ментальнасці і асаблівасці нацыянальнага характару* [1, с. 5]. Аб’ёмны і рознаскіраваны мастацкі матэрыял спарадзіў не менш разгалінаваную і складаную сістэму навуковых прац, прысвечаных падзеям 1914–1918 і 1941–1945 гадоў. Акрамя фундаментальных даследаванняў, прысвечаных самым розным аспектам беларускай ваеннай літаратуры, каштоўная інфармацыя змяшчаецца ў манаграфіях розных аўтараў пра жыццёвы і творчы шлях аічынных пісьменнікаў.

Грамадска-палітычныя змены на мяжы 1990-х гадоў паспрыялі актыўнаму вяртанню з нябыту ў літаратурны працэс Беларусі шэрагу важных імёнаў і твораў (кшталту аповесцей «Набліжэнне» Змітрака Бядулі ці «Варта на Рэйне» А. Гародні), што патрабуюць сучаснага прачытання. Амаль цэлае стагоддзе падобныя творы, паводле пэўных савецкіх ідэалагічных клішэ, павінны былі заставацца ў спецсховішчах. Паралельна пераасэнсоўваўцацца мастацкая сістэма тэкстаў, якія даўно сталі класікай беларускай літара-

туры (напрыклад, творы Цішкі Гартнага, Міхася Зарэцкага, Якуба Коласа, Кандрата Крапівы). У адпаведнасці з агульнымі тэндэнцыямі развіцця айчынай навукі пра прыгожае пісьменства постсавецкія навукоўцы разнявольваюцца метадалагічна: разглядаючы прозу і паэзію на ваенную тэматыку, яны *выкарыстоўваюць канцэптуальныя напрацоўкі сінергетыкі, сістэмнага, структурнага, функцыянальнага аналізу, ідэі аксіялогіі, герменеўтыкі, феноменалогіі, рэцэптыўнай эстэтыкі, нарталогіі дзеля пошукі (як правіла, на міждысцыплінарным грунце) новых “метадалагічных рэсурсаў” для вырашэння актуальных праблем* [2, с. 130].

На нашу думку, 1985–86 гады<sup>1</sup> (святкаванне саракавой гадавіны перамогі ў Вялікай Айчыннай і Другой сусветнай войнах) сталі кульмінацыйнымі ў беларускім савецкім літаратуразнаўстве, бо ў гэты час з друку выйшла некалькі канцэптуальна значных манаграфій, якія прадвызначылі далейшае развіццё айчынай навуковай думкі ўжо ў постсавецкі перыяд. На ўвазе маюцца наступныя працы: «Поэзия и война» М. Ароцкі, «Боль и тревоги наши» Э. Гурэвіч, «Белорусская проза о войне и классическая трагедия» В. Жыбуля, «Общность судеб и сердец: Белорусская проза о Великой Отечественной войне в контексте русской и других литератур» В. Каваленкі, «Нравственный мир героя. Белорусская и югославская военная проза 60–70-х годов» Г. Тварановіч, «Народ и война. Национальный характер как объект изображения. Опыт историко-типологического анализа белорусской военной прозы» М. Тычыны.

Кніга «Народ и война» [4] прысвячалася праблемам карэляцыі нацыянальнага і інтэрнацыянальнага ў беларускай ваеннай літаратуры, параўнальна-гістарычнага вывучэння гэтага пласта айчыннага прыгожага пісьменства на фоне здабыткаў іншых нацыянальных літаратур. Аўтар даследавання глыбока прааналізаваў тыпалагічныя і генетычныя аналогіі, якія ўзніклі паміж творамі К. Чорнага, В. Быкава, А. Адамовіча, І. Чыгрынава, В. Казько і спадчынай Л. Талстога, М. Шолахава, К. Сіманова, Т. Мана, Э. Хемінгуэя і інш. Выданне 1985 года разам з усім паспрыяла станаўленню новай у беларускай літаратуразнаўчай навуцы галіны, прысвечанай асэнсаванню Першай сусветнай вайны ў ачынных прозе, паэзіі і драматургіі. Даследчык звярнуў увагу грамадскасці на ёмістае мастацкае ўвасабленне падзей «забытай» вайны менавіта ў беларускай літаратуры, абуджаючы цікавасць да апавяданняў «Рускі», «Генерал», «На этале», «Літоўскі хутарок», запісак «На імперыялістычнай вайне», аповесці «Ціхая плынь» М. Гарэцкага. Названыя творы сведчылі пра адмысловую нацыянальную спецыфіку ўвасаблення падзей 1914–1918 гадоў.

<sup>1</sup> Прыблізна ў той жа час у беларускай ваеннай літаратуры пачаліся значныя змены, звязаныя з *“адкрыццём рэчаіснасці”, з заглыбленнем у ... асновы чалавечага быцця ў свеце, у якім не знікла пагроза ядзернага канфлікта, узмацніўся экалагічны, антрапалагічны, сацыякультурны крызіс* [3, с. 120]. Нараджэнне новых твораў ішло павольна, бо на думку М. Тычыны, *яшчэ дзейнічалі магутныя стымулы, што зыгодзілі ад папярэдняга перыяду ... палітызаванай нацыянальнай свядомасці і ангажаванай літаратуры* [3, с. 120]. У новы час мастацтва слова адмаўлялася ад гіпертрафаванай гераяізацыі персанажаў, звярталася да балючых гістарычных тэм (напрыклад, масавых рэпрэсій напярэдадні Вялікай Айчыннай вайны).

Паказальна, што М. Тычына ў 2015 годзе перавыдаў кнігу «Народ і вайна», значна дапрацаваўшы папярэдняе выданне. Зыходным пунктам даследавання было меркаванне, што *непрыняцце нацыянальнай самазамкнёнасці і сусветная адкрытасць насустрач іншым народам і культурам, літаратурам – лёсавызначальная асаблівасць беларускай літаратурнай класікі* [1, с. 4]. Гэтая думка і стала адмысловым мастком, які трывала паяднаў выданні 1985 і 2015 гадоў. Аўтар выбудоўвае сваю канцэпцыю развіцця беларускай ваеннай літаратуры, адносячы першыя спробы літаратурна-мастацкага асэнсавання баявых дзеянняў да часу стварэння асобных помнікаў даўняй літаратуры кшталту «Слова пра паход Ігаравы». Параўноўваючы беларуска-літоўскія летапісы з заходнееўрапейскімі хронікамі, М. Тычына заўважае розніцу ў адносінах да радзімы і ўласнага народа. На думку даследчыка, нашы продкі паэтызавалі подзвіг у імя Радзімы, асуджалі залішнія самалюбства, здраду, блуд [1, с. 58]. Асобна навуковец спыняецца на гуманістычных меркаваннях славетных беларусаў (Ф. Скарыны, С. Буднага, М. Гусоўскага) па пытаннях вайны і міру. У кнізе «Народ і вайна» тлумачыцца спецыфіка мастацкага ўвасаблення ўзброеных канфліктаў мінулага: *мела значэнне і тое, што беларуская гісторыя перапоўнена падзеямі, якія настолькі ўражвалі народную свядомасць, што працяглы час засланялі памяць аб папярэдніх падзеях* [1, с. 58], таму ў мастацтве слова не заўсёды паспявалі ўвасобіцца пэўныя ўзброеныя канфлікты ў форме закончаных твораў.

М. Тычына прасачыў асноўныя этапы станаўлення айчынай літаратуры на ваенную тэматыку ў XX стагоддзі. Звяртаючыся да беларускай прозы, паэзіі і драмы, прысвечанай Першай сусветнай вайне, аўтар вылучае некалькі канцэптואльных твораў. Так, у паэме «Песні вайны» Я. Купалы даследчык спыняецца на дэтальным аналізе фальклорнага складніку. У выпадку з паэмай «Вайна вайне» Я. Коласа, літаратуразнаўца сцвярджае адмысловы статус гэтага твора, бо згаданая паэма – *паэтычны варыянт шматлікіх празаічных твораў пра Першую сусветную вайну, якія з’явіліся ў 20–30-я гады мінулага стагоддзя ў савецкай літаратуры, дзе “хаджэнне па пакутах” закаханых складала аснову мастацкага сюжэту* [1, с. 119]. Зварот да дакументальна-мастацкіх запісаў «На імперыялістычнай вайне» М. Гарэцкага дазволіў засяродзіцца на ўласцівым некаторым персанажам-беларусам *арыстакратычна-духоўным поглядзе на вайну, характэрным перш за ўсё Лявону Задуме* [1, с. 132]. Гэты герой-інтэлігент параўноваецца з героямі знакамітых Э.М. Рэмарка і Э. Хемінгуэя, бо іх яднала *такая агульначалавецкая рыса, як прага чысціні, прастаты, адмаўлення глушні, няшчырасці, дурноты* [1, с. 134].

М. Тычына працягнуў свае кампаратыўныя росшукі, аналізуючы выбраныя творы беларускіх пісьменнікаў, напісаныя ў кароткі перыяд паміж дзвюма сусветнымі войнамі («Смерць Германа Васермана» П. Гартнага, «Навела без назвы» і «Сустрэча» П. Галавача, «Герой нацыі» і «Тэорыя Каленбрун» Э. Самуйлёнка, «Сустрэчы» М. Лынькова, «Хлопцы алошнай вайны» А. Куляшова). Гэтыя творы вылучаліся сваёй канцэпцыяй: у іх гучаў заклік да пільнасці, бо на даляглядзе з’явіліся прыкметы новай вялікай вайны. На думку аўтара кнігі «Народ і вайна», *голос беларускіх пісьменнікаў гучаў ва ўнісон з папярэджан-*

нямі замежных пісьменнікаў-антыфашыстаў Р. Ралана, Т. Мана, Э.М. Рэмарка, Э. Хемінгуэя, Г. Зегерс, Л. Фейхтвангера, К. Чапека [1, с. 146].

Што датычыцца беларускай прозы пра Вялікую Айчынную вайну, то, паводле даследчыка, яна прайшла некалькі паваротных этапаў: *гераізацыі, калі пераважаў народны эпас (Я. Колас, К. Чорны, М. Лынькоў, І. Мележ, І. Шамякін, А. Кулакоўскі), час лірызацыі, калі на першы план выйшла аўтабіяграфічная проза (І. Шамякін, Я. Брыль, В. Быкаў, А. Адамовіч, І. Навуменка, А. Карпюк), час трагедызацыі, калі свой драматычны вопыт увасобіла ... “забітае пакаленне” ... і пакаленне “дзяцей вайны” (І. Пташнікаў, В. Адамчык, І. Чыгрынаў, М. Стральцоў, В. Казько, А. Кудравец, В. Карамазай)* [1, с. 352]. Пільная ўвага ў выданні звернута на кнігі А. Адамовіча, І. Навуменкі, Я. Брыля, І. Шамякіна, В. Быкава, А. Карпюка, персанажамі якіх абраны асобы, выхаваныя ў паслярэвалюцыйнай Беларусі («пакаленне савецкіх людзей, адукаваных, начытаных, мэтанакіраваных да лепшага ў чалавеку, пакаленне кніжнікаў і летуценнікаў») [1, с. 273]. Іх жыццёвы шлях супаў з безліччу выпрабаванняў (калектывізацыя, класавая барацьба першых год станаўлення савецкай улады, пазнейшае паляванне на «ворагаў народа»), якія знайшлі адлюстраванне ў творах згаданых аўтараў.

Асаблівая ўвага ў выданні 2015 года звернута якраз на творы А. Адамовіча, В. Адамчыка, В. Быкава, В. Казько, В. Карамазова, І. Навуменкі, І. Пташнікава, І. Чыгрынава, І. Шамякіна, якія пабачылі свет пасля 1985 года. У раздзеле «Вайна і літаратура: праблемы новага мыслення» навуковец вызначыў некалькі канцэптуальных рыс сучаснай беларускай літаратуры пра вайну: *адбываецца адмова ад амбіцыйных прэтэнзій аўтараў ваенных твораў, першым чынам аўтараў раманных серыялаў, “стварыць сучасную “Вайну і мір”, і асноўная задумка пераносіцца на запаўненне лакун гістарычнага ведання, мастацкае пераасэнсаванне класічнай традыцыі, імкненне высунуць на першы план праблему існавання “чалавека-у-свеце”, інтэнцыянальнай пагружанасці сьвядомасці ў глыбіні сапраўднага быцця* [1, с. 374]. Акрамя таго, у даследаванні падкрэслена, што праблемнае поле сучаснай беларускай літаратуры пра вайну характарызуецца «імкненнем выпрацаваць цэласна-абагульненае веданне аб чалавеку і свеце ў экстрэмальнай сітуацыі» [1, с. 352]. Асобны раздзел М. Тычына прысвяціў прозе беларускіх навукоўцаў (Н. Перкіна, Ф. Янкоўскага, У. Калесніка, Л. Гараніна, У. Гніламёдава), прысвечанай падзеям Вялікай Айчынай вайны.

Беларуская ваенная проза XX стагоддзя – з’ява самабытная. Прысвечаная ў пераважнай большасці падзеям дзвюх сусветных войнаў, яна, тым не менш, увабрала ў сябе згадкі і пра іншыя ўзброеныя канфлікты, якія так ці інакш адбіліся на лёсе нашага народа ці асобных яго прадстаўнікоў. Сучасныя беларускія даследчыкі імкнучца комплексна разгледзець гэтую багатую спадчыну, у тым ліку – пашырыць фактаграфічную базу за кошт твораў, напісаных за межамі СССР (найперш на беларуска-польскім памежжы). Метадалогія беларускага літаратуразнаўства XXI стагоддзя, узбагачаная новымі паняццямі і міждысцыплінарнымі падыходамі і свабодная ад ідэалагічных рамак мінулага, дазваляе працягнуць аналітычнае вывучэнне ваеннай літаратуры як мастацкай з’явы, канцэптуальна значнай для беларускага грамадства.

Кніга М. Тычыны «Народ і вайна» працягвае традыцыі беларускага літаратуразнаўства па вывучэнні беларускай прозы, паэзіі і драматургіі на ваенную тэматыку. У кнізе прапанаваны асноўныя этапы станаўлення беларускай ваеннай літаратуры ХХ стагоддзя, якая ўзрасла на глебе мастацкіх дасягненняў папярэдніх эпох; комплексна разглядаюцца творы М. Гарэцкага, Я. Коласа, Я. Купалы, А. Адамовіча, В. Быкава, А. Карпука, І. Навуменкі, І. Пташнікава і інш.; вызначаюцца асноўныя ідэйна-мастацкія трансфармацыі ў айчыннай прозе пра Вялікую Айчынную вайну (ад 1950-х гадоў па сённяшні дзень).

Кніга «Народ і вайна» М. Тычыны – адмысловая энцыклапедыя па гісторыі беларускай ваеннай літаратуры, плён жыцця чалавека, які напрацягу дзесяцігоддзяў «жыву» у тэме поруч з тымі пісьменнікамі, разам з якімі інтэлектуальна адкрываў новыя сэнсы ў самым заідэалагізаваным даследчым полі. Кніга ўвасабляе прагрэс усяго беларускага літаратуразнаўства ў паслясавецкую эпоху, яго імкненне аб’ектыўна і дэтальна разгледзець тэму, якая стала скразной для нашага мастацтва слова ў ХХ стагоддзі.

#### L I T E R A T U R A

1. Туцьна М., *Narod i vajna*, Minsk: Belaruskaâ navuka, 2015 [Тычына М., *Народ і вайна*, Мінск: Беларуская навука, 2015].
2. Šaŭlâkova-Barzenka Ī., *Krytyka i literaturaznaŭstva*, (u:) *Gistoryâ belaruskaj literatury HH stagoddzâ*. У 4 т., т. 4, кн. 3, 2-е выданне, Мінск: Беларуская навука, 2015 [Шаўлякова-Барзенка І., *Крытыка і літаратуразнаўства*, (y:) *Гісторыя беларускай літаратуры ХХ стагоддзя*. У 4 т., т. 4, кн. 3, 2-е выданне, Мінск: Беларуская навука, 2015].
3. Туцьна М., *Velikaâ Otečestvennaâ vojna v proizvedeniâh sovremennyh belorusskih pisatelej*, (u:) *Da 80-goddzâ narodnaga pis'mennika Belarusivasilâ Bykava: Zbornik navukovyh artykulaŭ*, Minsk 2005 [Тычына М., *Великая Оте́чественная война в произведениях современных белорусских писателей*, (y:) *Да 80-годдзя народнага пісьменніка Беларусі Васіля Быкава: Зборнік навуковых артыкулаў*, Мінск 2005].
4. Туцьна М., *Narod i vojna. Nacional'nyj karakter kak ob'ekt izobraženiâ. Opyt istoriko-tipologičeskogo analiza belorusskoj voennoj prozy*, Minsk: Nauka i tehnika, 1985 [Тычына М., *Народ и война. Национальный характер как объект изображения. Опыт историко-типологического анализа белорусской военной прозы*, Минск: Наука и техника, 1985].

Zoja Traciak

Uniwersytet Państwowy w Połocku

<https://orcid.org/0000-0002-5752-9058>



JUBILEUSZ

*Рэдакцыя “Białorutenistyki Białostockiej” і супрацоўнікі  
Закладу беларусістыкі і ўсходнеславянскіх літаратур  
сардэчна віншуюць  
з прыгожым жыццёвым юбілеем  
выдатнага беларускага паэта, пісьменніка, перакладчыка,  
шматгадовага старшыню БЛА “Белавежа”,  
доктара габілітаванага  
прафесара ЯНА ЧЫКВІНА*

DOI: 10.15290/bb.2020.12.30

### Паэт цішыні

Развагі пра нацыянальную ўмураванасць і прыкметную самабытнасць літаратуры Беласточчыны дазваляюць пераканацца ва ўласцівай творчасці большасці аўтараў гэтага краю шчымлівай адданасці родным вытокам з іх прыродай і ваколіцамі, бацькоўскім хатам і некалі перажытаму ў іх, заўжды адчувальнай прысутнасці ў мастацкіх тэкстах пранізлівай памяці пра дарагіх і незабыўных людзей, якія і пасля смерці працягваюць клапаціцца пра няспынанасць калаўрота жыцця для нашчадкаў. Вось і сёлетні юбіляр Ян Арцёмавіч Чыквін (нар. 18.05.1940 г.), тонкі лірык і разам з тым творца выразнага інтэлектуальна-філасофскага складу, грунтоўны даследчык літаратуры, чью навуковую аўтарытэтнасць адпаведна пацвярджаюць ступень доктара габілітаванага і званне прафесара, перакладчык, мастак, старшыня БЛА “Белавежа”, рэдактар часопіса “Тэрмапілы”, аўтар вершаваных зборнікаў “Іду” (1969), “Святая студня” (1970), “Неспакой” (1977), “Светлы міг” (1989), “Кругавая чара” (1992), “Свет першы і апошні” (1997), “Крэйдавае кола” (2002), “Жменя пяску” (2008), выбраныя “Адно жыццё” (2009), “На беразе Дубіч Царкоўных” (2010), лірыкі і прозы “Здарылася быць” (2015), іншых беларуска- і польскамоўных

кніг, ужо з першых крокаў у літаратуры ведаў, што ў лёсе няма нічога выпадковага, што чалавека ратуе найперш роднае.

Якраз таму Ян Чыквін, спачатку навучэнец Бельска-Падляскага ліцэя, потым студэнт філалагічнага факультэта Варшаўскага ўніверсітэта, *Паверыўшы ў паэзіі крыло*<sup>1</sup> і яе магнітнае поле, пачынае нястомна дбаць пра наталенне глыбокімі ведамі і медам мудрасці старых кніг, адкрыццё-спасціжэнне таямніц жыццёвых і творчых лабірынтаў, дэталёвае ўзнаўленне ў прозе і лірыцы гісторыі ўласнага радову і радзімы, а таксама залежнага ад змен у прыродным календары і ўмацаванага стваральнай зямной сілай і выспелай сонечнай песняй характава свету. У вершы “*Я жыць хачу, як вы жылі...*” у якасці асноватворных арыенціраў для спраўджвання свайго мастацкага таленту пісьменнік называе цішыню, дасканалыя ў кожны момант быцця асобныя з’явы і шырокапанарамныя карціны прыроды, прагу жыватворчых крыніц, няпростых дарог і ўсёабдымнага *Шчасця, нічым не раздзеленага...* (5).

Адметна, што пры гэтым Ян Чыквін імкнецца не толькі дакладна ўзнаўляць рэаліі і вобразныя малюнкi акаляючага свету, але і захоўваць канкрэтныя тапанімічныя найменні. У яго тэкстах нярэдка ўзгадваюцца здольныя разарваць *безвыходнасць кола* і ўваскрасіць у кожным коласе і нават пясчынцы *былую славу...* тутэйшай зямлі (“*З анахарэтавых запісаў*”, с. 227) Дубічы Царкоўныя, стары Бельск, Гайнаўка, Беласток, Белавежская пушча, Крынкi, многія мясціны і гарады Польшчы, Беларусі, іншых краін свету. Але найбольш часта ў вершах і прозе пісьменніка ажываюць незабыўныя Дубічы Царкоўныя з іх *цяплом і звышагромністым небам*, лясным гушчаром і шырокім полем, паўсюднай квеценню садоў і агародаў, дзе правёў дзяцінства будучы паэт, ад нараджэння *загледжаны ў прыгажосць роднага краю* (“*Пад ліпамі душа, як у форме санета*”, с. 68), *самой прыроды чуйны голас* (“*У Дубічы штогод приходзіла вясна*”, с. 220). Глыбокай адданасцю родным вытокаам тлумачыцца і абранне творцам псеўданіма *Янка Дубіцкі*. На беразе *Дубіч Царкоўных*, а менавіта так называецца выдадзены ў Беластоку ў 2010 г. зборнік Яна Чыквіна, была падслухана ім музыка ветру і жорнаў, адчута супольнасць з *буйна-зялёнай* сям’ёй дрэваў, раслін, кветак, заўважана характава кожнай пары года, а пазней зразумета, што ... *разам мы – // сонца прабоўскага адзіны подых!* (“*І я калісьці быў*”, с. 196). З незабыўных Дубіч, што

<sup>1</sup> Ян Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, с. 30. Далей спасылкі па гэтым выданні з указаннем старонкі ў круглых дужках.

ўспрымаюцца паэтам *Як сон залаты (Дубічы, Дубічы..., с. 12)*, пачалося сапраўднае разуменне аўтарам сябе і свету, асэнсаванне повязі ўсяго існага, усведамленне немінучага ўплыву і ўзаемапераходу яго асобных праяў.

У шчырай размове з вядомай даследчыцай літаратуры Т. Занеўскай *прыгажосці паслухмяны* (“Пошукі”, с. 23) і выключна чуйны да свету і слова Ян Чыквін, што ў кожнай праяве быцця нястомна шукае сэнс, характэрна, непаўторнасць і неўпрыкмет адкрывае трывалае і няўлоўна-патаемнае ў межах аднаго жыцця, дзе кожнаму з нас здарылася быць, так характарызуе асноўную крыніцу ўласнага творчага натхнення: *Майх першых дзесяць гадоў прайшлі ў Дубічах Царкоўных, непадалёку ад Белавежскай пушчы, у якую я хадзіў неаднойчы па ягды або ўвосень па арэзі. Цяпер, з адлеглай перспектывы, яны здаюцца мне страчанай аркадыяй, найшчаслівейшай парою майго жыцця. Мой Божа, ці тое сапраўды было?.. Пасля нашы агульнасямейныя абставіны сарвалі мяне з каранёў і ўвесь мой дагэтуляшны свет страціў першапачатковую стабільнасць. Я бачу цяпер выразна, што не паспеў закончыць сваё дзяцінства ў тых натуральных варунках і побыце, у якіх нарадзіўся. Таму, звяртаючыся ў думках да дзяцінства, не толькі з настальгіяй перагортваю-ўспамінаю шматколерныя дні тых прамінулых гадоў, але таксама – праўдападобна – дапісваю на сваіх старонках тое, чаго не паспеў тады перажыць<sup>2</sup>. У паэзіі аўтара дадзеныя развагі займелі больш лаканічнае, аформленае ў кароткіх адна- ці двухслоўных радках, выражэнне: *Дзяцінства / за мною / няспынна ідзе / у размалёванай / фарбамі / сонца сукенцы... (Дзяцінства..., с. 6)*.*

Увогуле, пры знаёмстве з мастацкімі тэкстамі Яна Чыквіна не пакідае ўражанне, што ад пачатку сама прырода з мноства вясковых дзяцей-непаседаў прыдзірліва выбрала гэтага ўдумліва-сцішанага маёвага хлопчыка, які быў ...*Жыццём к жыццю пакліканы...* (“За тым мурам”, с. 197), каб потым *сквапна* пільнаваць-берагчы яго сваім ажыўленым вокам (“Божая кароўка”, с. 213), дбайна рыхтуючы да акрыленых і шчаслівых уваходзін у літаратуру і шчодро адкрываючы перад ім таямніцы нястрымнага адраджэння і паўсюднага панавання віталістычнага росквіту.

<sup>2</sup> *Немагчыма ўступіць у адну і тую ж раку двойчы* (З Янам Чыквіным гутарыць Тэрэса Занеўская), [у:] *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 161.

Штогод у Дубічы зыходзіла цяпло,  
 І цёплы гул з палёў ішоў да самага парога.  
 Было адно жыццё паўсюль, і ведала сяло,  
 Што акрамя жыцця на свеце больш няма нічога.

(“У Дубічы штогод...”, с. 220)

Сярод шматлікіх складнікаў гэтага насычанага жыцця – *звон-цішыня* (“Сад”, с. 85), *цішыня* – *як абрыў* (“На соннай Нарвы вадзе...”, с. 82), *як чорны шалік* (242), *штодзённая будоўля* (“Чорная віла”. *Паэма*, с. 243). А яшчэ ціш маўклівая, п’яная, зачараваная, няспешліва-гаючая, самотная, балючая, срэбналістая, адвечная, тая, што *Паслухмяна жоўкне* (“Элегія фаталізму”, с. 94) і ў якой можа хавацца даўно забытае, часам нечаканае, цішынёва-радаснае або іншае праяўленне адпаведнага бязгучнага – калі *ні шораху, ні крыку* (“Над возерам”, с. 14) – стану прыроды.

Часты зварот пісьменніка да гэтага шматузроўневага філасофска-мастацкага вобраза пацвярджае і змест яго апаэтычных тэкстаў. Так, у кнізе прозы “Трохкрылыя птушкі” (2018) рэдкія ў сучасным жыцці хвіліны абсалютнага ці адноснага маўклівага спакою характарызуюцца Янам Чыквіным праз блізкае да алегорыі і афарыстычна аформленае выслоўе: *Цішыня, як нябачная сцяна, вяртае нам рэха нашых патаемных думак*<sup>3</sup>.

Несумненна, што менавіта ў цішыні нараджаецца сапраўдны Мастак, што якраз з маўклівага сузірання прыроднага свету, запытальнага ўглядування ў яго і пачынаецца Паэт, душы якога ў нейкае імгненне, кажучы словамі Афанасія Фета, аднаго з самых улюбёных лірыкаў айчыннага творцы і даследчыка, дазваляецца “*В чужой восторг переселяться...*”<sup>4</sup>; “*Дать жизни вздох, / дать сладость тайным / мукам, // Чужое в миг почувствовать своим...*”<sup>5</sup>.

Акрамя цішыні, Яну Чыквіну дапамагаюць спраўдзіцца ў такой здольнасці пераўвасаблення *злётны вецер, дзядуля вецер*, *скразняк-прайдоха*; *лясное возера*, *плыткія рэкі з лодкамі і вёсламі*, *грузкія беластоцкія балоты*, *навала-патопа*, *жывая вада*, *святая студня*; *утравелья сцэжкі*, *незавершаныя шляхі*, *прыдарожныя і рачныя камяні*, *марскія каменьчыкі*, *спевы жывога каменя*; *кветкі мурожныя*

<sup>3</sup> Ян Чыквін, *Трохкрылыя птушкі*, Беласток 2018, с. 110.

<sup>4</sup> Афанасий Фет, *Бал*, [в:] *Русская лирика XIX века*, Москва 1981, с. 346.

<sup>5</sup> Афанасий Фет, \*\*\**Одним толчком согнать ладью живую...*, [в:] *Русская лирика XIX века*, с. 363.

і хатнія, разнатраўе з трыпутнікамі мілавання; *Паўдрэва голае* бружмель, пахкі бэз, персаніфікаваныя вяз і поле, дрэва і дождж, вечар і ноч, каштаны ў хітонах, клён, які кахае вішню, спеўная чарэшня, слёзная арабіна, *Старэча дуб і хлапчанё жасмін, ...мокрыя лілей галоўкі над вадою* (“Песнятвор”, с. 133), сястра *бязроза*-стройніца, яна ж – *зялёная Оза-княгіня* (“Сонечная мяса”, с. 234), вербы і таполі, сад-брат і яго насельнікі. У тым ліку – шматлікія прадстаўнікі птушынага царства.

Больш дакладна: сарокі, якія плачуць на плоце, бо нязгодныя з *заўтрам і ўчора* (“На плоце сарокі плакалі...”, с. 13); малінаўкі, што ткуць *асеннюю санату* (“Элегія фаталізму”); аўсянкі, якія звонка-веснім голасам *складаюць песні // пра дрэва, што іх калыша*<sup>6</sup>; шчабятлівыя ластаўкі ўвысі і на зямлі, калі вучаць сваіх дзетак *лавіць бясконцасць* (“Ластаўкі з грудак балота”), а ў старасці ціхімі манашкамі крэсяць пустую прастору (“Вяселле”, с. 181). Лірычны герой паэта заўважае, як *струны чысціць салавей*<sup>7</sup>, як п’юць ваду *певень радасці-крыку быцця / і певень нязбуднага сну* (“Мокне пушча ў струменях дажджу”, с. 290), як *Птушыныя душы п’юць над крыніцай / Кантаты расстання і вяртання канцоны* (Восень, с. 179). Яго крапае нават сям’я *куслівых і крыжлівых* гусей з уявы на берэзе Дубіч Царкоўных (“Гусак і гусыня”), *...вышываны бусел / з бусліхай* (“Свята”, с. 31), наогул заварожвае ўнікальнасць і гарманічная ўпарадкаванасць прыроднай светабудовы, музыка самога жыцця, сведкам якога “Я”-герою паэта выпала быць.

Зразумела, што Яна Чыквіна, пісьменніка выразнага філасофскага складу, прываблівае не толькі самакаштоўнасць кожнай праявы багацця расліннага, птушынага і жывёльнага свету, лёсу чалавека і народа, асобных фактаў з гісторыі ці сучаснасці, але і іх прысутнасць у пэўным моманце існавання, быцця ў часе. Бадай, у сваім самым багатым на сакраментальныя пытанні вершы *Крык начны савы* аўтар наўпрост фармулюе праблему часу ў адносінах да асобнага чалавечага жыцця і наогул універсуму, хоць і разумее, што гэтага *...не выкажа язык. І што ёсць час – рака ці акіян? / Вытокі дзе яго? І дзе яго скрыжалі? / Смыліць бяскрылы лёт жыцця...* (126)

Паэт ўважліва ставіцца як да прамога і рэтраспектыўнага разгортвання таго ці іншага дзеяння, так і рознаскіраванага ўплыву на яго

<sup>6</sup> Ян Чыквін, *Здарылася быць. Лірыка. Проза*, Беласток 2015, с. 6.

<sup>7</sup> Тамсама, с. 13.

кампаненты ўсіх магчымых ўзаемапераходаў, рознага кшталту мета-марфоз, фантасмагорый, улічвае прынцыпы цыклічнага і спіралепадобнага, перманентнага і перарывістага, а таксама колаўтваральнага працякання і завяршэння кожнай з’явы. У тым ліку, уключанага ў прасцяг ці ўскраек чужых лёсаў асобнага чалавечага жыцця, што пераважна ...*імкнецца ў форму кола* (“Размова з сястрою”, с. 231). Час ва ўспрыманні аўтара і яго лірычнага героя можа пралятаць як імкліва, так і *кволіцца марудна* (“Трысмутэніі”, с. 208). Зрэдку ён набывае адзнакі катэгорыі ідэальнай, выступае гарантам справядлівасці ў прыродзе, з’яўляецца сведкам недарэчнасці смерці, якая пасля сябе ўсё ж штосьці пакідае для вечнасці і паўсядзённых радасцей (“*За вёскай з сена ўставала надранне*”):

І час стаяў, як ракiты на лузе,  
Гнуткі, жывы, працякаючы ў хаты.  
Над вёскай міску неба трымаў бусел,  
Каб заўжды тут было толькі свята (74).

Скіраваны *Паспрабаваць бяздоння часу...*, *Пазнаць пустынны шлях прастораў...* (“Элегія ночы”, с. 109), пісьменнік у асноўным абапіраецца на дакладную храналогію падзей, але іншы раз не цураецца калектыўнай і ўласнай міфатворчасці, індывідуальнага метафарычнага і канкрэтнага ўспрымання і пражывання моманту. Для гэтага аўтар можа абраць *журліва-светлы ... міг* (“Светлы міг”, с. 93), шэрую гадзіну або *гадзіну жыцця і гадзіну смерці* (“Маладыя гадзіны”, с. 191), нетаропкі і няўмольна-абыякавы вечны час, *Хронас няўтомны, дзён пясок і каменне начэй* (“Зялёным агнём набрыняла трава”, с. 86), дні, падобныя на збаны з медуніцай, смугу вячэрнюю, часта сумны *вечар вандроўны* (“Неадольнасць”), *Вечар – гарачае сэрца* (283), мяккую элегічную ці фантасмагарычную ноч, якая *кнігу вечнасці чытае* (“У звонкім небе дзень растаяў”, с. 119). Разам з тым творца не выключае, што для кагосьці (як для жорстка забітага Фэдэрыка Гарсія Лоркі) адна з такіх начэй, падобная да крывава-чырвонай чарэшні, абярнецца страшэннай пакутай, а *поўзаючы мрок знішчальны* будзе суседнічаць тут, нібы на карцінах М. Чурлёніса, *З творчымі сонца праломамі* (*Захад сонца ў ваколіцы Дубіч Царкоўных*, с. 108). Асацыятыўныя згадкі пра выключнага літоўскага кампазітара, мастака і паэта, дарэчы, як і іншых знакамітых прадстаўнікоў айчыннай і сусветнай культуры, з іх касмічным сімвалізмам і адначасова самабытнай камернасцю, музычным жывапісам, шматмернасцю і недамоўленасцю сэнсаў свету ірэальнага і ўпарадкаванага, спалучаных у адно велічным спакоем

і трывожнасцю вобразаў, гукаў і фарбаў, выклікаюць як уласныя карціны, так і некаторыя лірычныя творы гэтага шматбакова адоранага прадстаўніка культуры Беласточчыны (“*Покуль у невады вечныя дзённае сонца*”, “*Лягла імгла на паплавах...*” і інш.).

У многіх сваіх вершах Ян Чыквін падкрэслівае нястрымнасць сустрэчнага руху ў наваколлі і чалавечай душы праз узбагачэнне сэнсаў, прамоўленых дзякуючы прыёмам гукапісу і гукапераймання, іншым фанетычным з’явам (“*Пінь-пінь, тах-тах...*”, “*вітраць нясветныя віхуры*”, “*Фліртусь*”), перастаноўцы частак слоў ці іх нечаканай разбіўцы на склады (“*За тым мурам*”, “*Перад сном*”), выкарыстанню самых разнастайных відаў паўтораў (у тым ліку – аднакарэнных, лексічных, фразавых, строфных і інш.), частаму ўтварэнню слоў-кампазітаў і іншых сродкаў мастацкай выразнасці.

Такі падыход не толькі забяспечвае арыгінальнасць і пазнавальнасць аўтарскай манеры пісьма, але і пры ўсёй традыцыйнасці тэматыкі твораў працуе на ўзбагачэнне і адпаведнае ўспрыманне іх зместу, дапамагае паэту сфармуляваць няўмольны закон быцця. Менавіта: *свет для нас не паўтарыцца* (*Трава пазелянела на вачах...*, с. 281); вечнае жыццё для асобнага чалавека – недасягальнае, нявечнае, і за межамі яго ...*Ні Слова, ні Рух / нас не паклічуць* (“*За тым мурам*”, с. 197).

Іншы раз пісьменнік вымушаны агучваць досыць ацвержальную і зусім не прыемную для яго самога праўду пра заўважную раздвоенасць ці хісткасць маральна-духоўных ідэалаў, няпэўнасць грамадзянскай пазіцыі беларусаў, іх часам аргументаваную псеўдаважкімі прычынамі сузіральную бяздзейнасць, нежаданне несці адказнасць за абранне ўласнага гістарычнага шляху і шчаслівую прышласць сваёй нацыі (*Ессе*). Пры відавочным асуджэнні суайчыннікаў за іх схільнасць спасылацца на памылкі ва ўсім пачынаючы ад месца нараджэння і да выбару не тых аднадумцаў, не тых ворагаў, не тых, з кім трэба ісці, Ян Чыквін усё ж адмаўляецца ад зычных дэкларацыйных і нават адкрыта патрыятычных ці гнеўна-пафасных інтанацый. Выключэнне складаюць хіба толькі некаторыя творы аўтара філасофска-грамадзянскага (“*Бяскроўны спіць-адпачывае розум...*”, “*Гадоў мінае новых чарада...*”, “*Нас мала*”) ці саркастычнага гучання (“*Ні слова добрага нідзе...*”, “*Назірае за намі нехта...*”, “*Дарагія мае, бяспраўныя, замучаныя...*”, “*Чорная віла*”). Так, ва ўжо згаданым сціслым *Ессе*, пасля шэрагу аформленых праз адмоўе аднатыпных канструкцый-паўтораў у асноўнай частцы, у фінале паэт абыходзіцца, здавалася б, толькі нейтральнай па гучанні афарыстычнай філасофскай кодай, якая тым

не менш асабліва ёміста і хвостка характарызуе спецыфіку ментальнасці, індыферэнтнасць беларусаў праз неакрэсленасць самой часапрасторы ў іх лёсе: *зайсёды паміж / напэўна і мабыць* (с. 263).

Акрэсленымі вышэй фактарамі, як і асабліваасцямі светабачання аўтара, што нарадзіўся ў час, калі *салаўямі сады / былі абсыпаны..., а ... бэз / ... ліловым ветрам лез / у калыску...* (“Страла неўміручасці”, с. 193), з-за адчування сябе паэтам на чужбіне, абумоўлена мінорнае гучанне большасці яго твораў, абранне сярод мноства вершаваных форм роздумнай і выразнай у эмацыянальным плане элегіі. Адзін з лепшых узораў такога жанру ў паэзіі Яна Чыквіна – “Беластоцкая элегія”. Па-першае, асабліваасці яе зместу і формы дазваляюць пераканацца ў тым, што эстэтычнае крэда аўтара грунтуецца на ўсвядомленым стаўленні да лепшых твораў вуснай і пісьмовай нацыянальнай і агульнасусветнай культурнай спадчыны як незаменных і роўнаступенных па значнасці фактараў для фарміравання і сталення яго самадастатковай мастакоўскай індывідуальнасці. Па-другое, нікольні не страчаная, магчыма, яшчэ больш узмоцненая пейзажнымі замалёўкамі, экзістэнцыйная скіраванасць зместу трох самастойных катрэнаў элегіі, арыгінальная сістэма іх вобразна-выяўленчых сродкаў і багатай моўна-сіntaxічнай арганізацыі даюць дастаткова поўнае ўяўленне пра найбольш устойлівыя і характэрныя якасці творчай манеры гэтага надзвычай чуйнага да музыкі і фарбаў, кожнага зруху ў навакольным, такім *недаступным і зачараваным*, свеце таленавітага беластоцкага лірыка.

Лета мінае. Апошняя лета.  
Багрова-ліловае, ціха-замгленае,  
Радасна-кволае, велічна-сумнае.  
Лета маё. Неўрадлівы палетак.

Лета канае. Апошняя лета.  
Чэрствам агнём, святым, неўміручым  
Гасне і тое, што мелася збыцца...  
Лета маё. Гараць фіялеты.

Лета кароткае. Просінь над краем.  
Музыкай тхне, зямля ў фіялетах.  
У вечнасці ўсе мы жывём-паміраем  
Няўлоўна штодзённа, нячутна – як лета (91).

Як бачым, выпісаная ў імпрэсіяністычным ключы карціна лета нікольні не перашкаджае паэту-думанніку разважаць над непарыўнасцю такіх філасофскіх антыномій, як *росквіт-згасанне, жыццё-смерць*.



Пры ўзнаўленні непаўторнага і хутказменлівага характа гэтай кароткай пары года ў “Беластоцкай элегіі”, як і ў вершах “Бружмель”, “Май”, “Айкумена”, іншых творах, мастак пераважна карыстаецца добра знаёмым яму з дзяцінства насычаным і багатым на самыя розныя адценні фіялетавым колерам. Заснаваны на спалучэнні чырвонай і сіняй фарбы, гэты колер індывідуальнасці, эмацыянальнай пачуццёвасці, а ў праваслаўі яшчэ і смутку, згодна з тлумачэннем яго сімволікі, утрымлівае ў сабе шмат загадкавага, нават магчнага, звязаны з духоўным пачаткам і пакаяннем, указвае на пераход ... *от активного к пассивному, ...от Жизни к Смерти*<sup>8</sup>.

Адметна, што матыў шчымлівага суму лірычнага героя элегіі, абумоўлены нястрымным і падкрэсленым адпаведнымі каларатывамі штодзённым згасаннем персаніфікаванага вобраза лета-жыцця як заканамернасці ўпарадкаванага існавання сусвету, узмацняецца з кожным катрэнам. Гэтаму спрыяе надзвычай ашчаднае стаўленне творцы да слова, пераважнае выкарыстанне ім, за выключэннем двух заключных падоўжаных радкоў, у якіх і сфармулявана ідэя твора, называных і неразвітых двухсастаўных сказаў; утварэнне праз складанне асноў, у тым ліку і па прынцыпе парных збліжэнняў сумарнай і процілеглай семантыкі, індывідуальна-аўтарскіх эпітэтаў і параўнання; зварот да міжстрофнай анафары, сімплакі, алітэрацыі, асіндэтона, градацыі, амплікацыі, інверсіі, эліпсіса і іншых моўных мастацкіх сродкаў і сінтаксічных прыёмаў.

Тут неабходна прызнаць, што вывучэнне асаблівасцей паэтыкі Яна Чыквіна, асабліва спецыфікі вершаскладання, багацця строфікі, стоп, рыфмаў і спосабаў рыфмоўкі, вобразнага і рытмічна-інтанацыйнага малюнкаў яго твораў, дагэтуль чакае разгорнутага і глыбока навуковага па падыходзе даследавання. У сваім артыкуле мы толькі абмежаваліся асобнымі назіраннямі і высновамі па гэтым і некаторых іншых пытаннях творчай манеры аўтара. Тым не менш, такі падыход не перашкодзіць нам хаця б часткова прадставіць шырокай аўдыторыі непаўторнасць мастакоўскай індывідуальнасці, выключную самапатрабавальнасць пісьменніка, што, як некалі і яго бацька – *мастак жывапісу* з верша “Маўклівая радасць” – не стамляецца чысціць словы *ад бруду* і нават дзяліцца з суразмоўцамі цішынёй, *маўчаннем*<sup>9</sup>.

Для стварэння ж аб’ектыўнай карціны адносна праблемна-тэматычных абсягаў і мастацкіх асаблівасцей паэзіі Яна Чыквіна варта да-

<sup>8</sup> Дж. Тресиддер, *Словарь символов* / Пер. с англ. С. Палько, Москва 1999, с. 394.

<sup>9</sup> Ян Чыквін, *Здарылася быць. Лірыка. Проза*, с. 119.

даць наступнае. Сярод пераважна ідылічных вобразаў у пейзажнай лірыцы пісьменніка сустракаюцца таксама і больш змрочныя прыродныя і рэчывныя малюнкi, асэнсоўваюцца людскія драмы, звязаныя з усведамленнем магчымага канца, калапсу эпохі, гібеллю *сельскага Раю* (паводле У. Конана), што ўключае ў сябе ранейшую патрыярхальную вёску з яе нацыянальнай ідэнтычнасцю, гісторыяй, традыцыйнай этнічнай культурай, а разам з імі – і шматвяковага ляснага сутоння. Так, у вершы “*О, стойкія дзеці пушчы...*” паэт узнаўляе апакаліптычную карціну знішчэння ў Белавежы надзеленых душою і іншымі якасцямі чалавека дрэў. У іх агульным драўляным стогне можна адрозніць, як хліпаюць-плачуць, адчуваючы смерць, *вязы – Яцвягі, яліны-сёстры, хвой – Зялёныя воі, Бярозы ў нейрозе, ліпы ліпнёвыя* (с. 96), таполі, што *Таропка топаюць* (97), безнадзейна спрабуючы вырвацца з жалезных клешняў піл.

Актуальнасць для грамадства вострых экалагічных праблем, што знайшлі адпаведнае адлюстраванне ў тэматыцы і ідэйным гучанні ўсёй літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў, у вершы Яна Чыквіна “*Спыніліся дрэвы над рэчкай у лесе...*” вырашаецца праз выкарыстанне нязначна змененых радковых, а таксама слоўных паўтораў, прыёмаў градацыі і інверсіі, розных відаў метафар, гіпербалы і нават біблейскіх вобразаў, якія асабліва моцна падкрэсліваюць глабальнасць маштабаў незваротнай бяды, катастрафічнасць парушэння спрадвечнай уладкаванасці светабудовы і самаруху жыцця.

Спыніліся дрэвы над рэчкай у лесе,  
Спыніліся дрэвы над рэчкай у полі.  
На дрэвах у лесе агонь хтось павесіў,  
А дрэвам у полі абрэзалі голле.

Высахла рэчка пад дрэвамi ў лесе  
Высахла рэчка ў полі пад дрэвам.  
У гэну пустыню ізноў з паднябесся  
Змей не ізыдзе спакусай да Евы (195).

На вялікі жаль, жорсткая рэчаіснасць з яе прыроднымі і тэхналагічнымі катаклізмамі, той жа Чарнобыльскай і многімі іншымі трагедыямі, з *пачварным воблікам эпохі* (“Выгіб полымя”, с. 128), апакаліптычнымі відовішчамі, маўклівай ці коснаязыкай прасторай (“Калапс”, “*Сядзь. Закуры. Памайчы*”, “Слупы бязвер’я”), не магла наўпрост і апасродкавана не адбіцца на змесце і пафасна-інтанацыйнай танальнасці паэзіі Яна Чыквіна. Лірычны герой пісьменніка вымушаны з бо-лем і горыччу гаварыць не толькі пра безвыходную тупіковасць ра-

ней абранага шляху, калі ...мы пайшлі службыць чужому (“Бяскроўны спіць-адпачывае розум”, с. 229), але і ва ўласцівай яму напружана-стрыманай манеры з выракаам канстатаваць, што ў свеце адбылося самае жажлівае. Менавіта: ...прырода зненавідзела прыроду (Іду лясам, с. 37). У “Трывожнай альбе” асабісты неспакой і бясцілле “Я”-героя перадаецца праз карціну восеньскага згасання з нізкім сонцам, глухімі ценямі, дзе кожны дзень атаясамліваецца з горыччу, бяспамяцтвам, сумам і болем, а таксама шэраг адрывістых рытарычных пытанняў, адказаў на якія ён сам не ведае.

Знявечаны, самотны, гнаны неспакоем,  
Яшчэ, яшчэ іду... Але адкуль, за чым?

*І што перада мною?* (162)

Невыпадкова У. Конан, захапляючыся багаццем зместу і мастацкай палітры сучаснага пісьменніка са старажытнага Бельска, дзе шляхі крыжуюцца сваім адметным шляхам (“У старым Бельску, дзе хвіліны”)<sup>10</sup>, адносіць Яна Чыквіна да прадстаўнікоў плыні інтэлектуальнага трагізму і адзначае яго падабенства з Ц. Норвідам, М. Багдановічам, Н. Гілевічам і іншымі аўтарамі<sup>11</sup>. Ды толькі жыццё на ўскрайку, ...дзе толькі актавы болю і скрухі (“Здаецца, мне, што я іду па Саскім”, с. 258), не пазбаўляюць героя Яна Чыквіна надзеі на тое, што безвыходнае кола абставін будзе разарвана, а попел-пыл гісторыі абавязкова расчысціцца. І тады ...*Беларусь жывою застаецца* (З анахарэтавых запісаў, с. 226).

Зазначанае дазваляе яшчэ раз пераканацца ў глыбокім адчуванні і веданні аўтарам прыроднага і чалавечага свету, яго веры ў веліч душы і духу сапраўднай асобы і народа, бясконцай улюбёнасці ў здабыткі айчыннай і сусветнай культуры, а найперш – роднае слова, што лучыць у адно быццё і небыццё (“Нам трэба слоў”)<sup>12</sup>. У той жа час Ян Чыквін – рацыянальная і схільная да эксперыментатарства асоба, здольная чуйна рэагаваць на шматлікія сацыяльныя праблемы і парадоксы сучаснага свету. Перад намі творца, што ў кожнай з’яве бачыць працяг кругавароту, тое, як *трэцца і б’ецца / быт аб нябыт (І чахну, і сохну, і рады няма...)*<sup>13</sup>. Паэт не толькі задае вострыя эсхаталагічныя пытанні, але і шчыра разважае над іх драматызмам і неспасцігальнасцю.

<sup>10</sup> Ян Чыквін, *На берэзе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 5.

<sup>11</sup> Уладзімір Конан, *У зачараваным царстве паэзіі*, “Крыніца” 1997, № 4 (30), с. 17.

<sup>12</sup> Ян Чыквін, *На берэзе Дубіч Царкоўных*, с. 49.

<sup>13</sup> Тамсама, с. 87.

У тым ліку – і ў малых пражайчых жанрах, што паслухмяна адкрылі свае таямніцы гэтаму адукаванаму філолагу і гуманісту (В. Смахч), яркаму прадстаўніку літаратурнай Беласточчыны, паэту задуменняў, пытанняў, лірыку інтэлекту (С. Яновіч), пісьменніку з абвостраным адчуваннем парадаксальнасці, таемнасці часу (Г. Тварановіч), творчую індывідуальнасць якога ў навуковым свеце атаясамліваюць з глыбіннай беларускасцю (М. Тычына), сялянскім фундаменталізмам (У. Конан), паэтычнай шматколернасцю (П. Макаль). Па журботна-самотнай элегічнасці, пранізлівасці светаўспрымання, пільнай увазе да самых тонкіх зрухаў у душы героя і наваколлі, па мастацка-стылёвай выверанасці тэкстаў напісанае Янам Чыквіным у апавядальных формах дазваляе заўважыць яго блізкасць да такіх самабытных прадстаўнікоў лірычна-псіхалагічнай плыні ў літаратуры, як Янка Брыль, М. Стральцоў, М. Купрэў, А. Асташонак, А. Пісьмянкоў і інш.

Варта ўдакладніць, што ў розныя часы літаратурная прастора Беласточчыны заўважна ўзбагацілася адметнай па жанравай спецыфіцы і асаблівасцях стылю прозай Янкі Жамойціна, Алены Анішэўскай, Міколы Гайдука, Сакрата Яновіча, Георгія Валкавыцкага, Васіля Петручука, Юркі Геніюша, Міры Лукшы, Міхася Андрасюка і інш. Цяпер гэты спіс заслужана папоўнены і “Трохкрылымі птушкамі” Яна Чыквіна.

Думаецца, што пры выбары такой інтрыгуючай метафарычнай назвы кнігі пісьменнік у пэўнай ступені адштурхоўваўся ад сімвалічнага ўспрымання птушак, гэтых крылатых божых стварэнняў, як блізкіх да Раю істот, што здзяйсняюць сувязь *паміж небам і зямлёй*<sup>14</sup> і ўвасабляюць дух і душу, яе актыўнасць<sup>15</sup>. Не менш відавочна ў пражайчых тэкстах Яна Чыквіна прачытваецца і аўтарская аналогія птушак як недасяжных мар, а таксама вобразаў і думак, заснаваных на ўспамінах і ўражаннях ад канкрэтных сітуацый, рэальных і выдуманых гісторый, усяго перажытага ці прачытанага. А яно, як вядома, нават загнанае ў падсвядомасць, не знікае, патрабуе пераасэнсавання-прагаворвання, бо *няма для нас падзеяў выпадковых...*<sup>16</sup>. Вобразы і думкі гэтыя могуць быць звычайнымі, будзённымі, агульнавядомымі,

<sup>14</sup> *Птицы*, [В] *Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы*, авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер, Москва 2008, с. 401.

<sup>15</sup> Тамсама, с. 404–405.

<sup>16</sup> Ян Чыквін, *Жменя пяску*, Беласток 2008, с. 39.

аднолькава як і неспакойнымі, турботнымі, нечаканымі, парадаксальнымі, дзіўнымі. У тым ліку – сімвалічнымі трохкрылымі.

Напісаныя ў 70-ыя гады мінулага стагоддзя, многія з тэкстаў будучага зборніка друкаваліся ў 1999 годзе ў “Тэрмапілах” пад такой жа назвай. Узгадваюцца трохкрылыя птушкі лірычным героем апублікаванай у “Крэйдавым коле” *Геаметрыі пятніцы*. Адпавядае назве кнігі і змешчаны ў ёй “Партрэт з птушкамі” вядомага мастака Міколы Бушчыка. Акрамя таго, тэкст зборніка ўтрымлівае ў сваім змесце-трышціху адпаведную колькасць раздзелаў-крылаў.

Першае з іх – *Калі свет быў яшчэ малады* – склалі творы, у якіх асэнсоўваецца жыццёвы і эмацыянальны вопыт як самога аўтара, так і ўсіх дзяцей і падлеткаў ваеннага і пасляваеннага часу. Пад прамым пісьменніка ўваскрасаюць іх мары, захапленні, прыгоды і часта небяспечныя для жыцця гульні з перамогамі і слязьмі параз. Але пры ўсім драматызме выпрабаванняў, адведзеных лёсам апаленаму вайной пакаленню, іх свет дзяцінства ўсё роўна заставаўся той незабыўнай парой, дзе ўсе па-свойму пачувалі сябе шчаслівымі і роднымі. Да прыкладу, цікаўнага героя апавядання “Кніжка ў зеленаватых вокладках”<sup>17</sup>, які яшчэ і літараў не ведае, дзіўным чынам вабяць-зачароўваюць сваёй дасканалай геаметрыяй, здольнасцю адгукацца і ўтвараць словы і сказы кнігі. За падручнік па геаграфіі з экзатычнымі малюнкамі хлопчук са свайго небагатага нажытку гатовы аддаць сябру сапраўдны скарб – торбачку карабкаў ад запалак. А з такога скарбу знаходліваму дзіцяці зусім нескладана і *цягнік зрабіць, і мосцік збудаваць, і хатку* (9), і яшчэ шмат іншага. Пра тое, што выйшла з дзіцячых таемных аперацый, і як вырашыўся канфлікт паміж сябрамі і дзедам аднаго з іх, настаўнікам і ўладальнікам кнігі, аўтар піша з веданнем псіхалогіі сваіх герояў, разуменнем і ўхвалою іх памкненняў да ведаў.

Шмат алюзій з лепшымі творамі сусветнай дзіцячай літаратуры выклікае і апавяданне Яна Чыквіна “Грышук”, змест якога вырастае ў важнейшы для далейшага лёсу хлопчыка мудры ўрок пашаны і клопату пра ўсё жывое. У невялікім па аб’ёме тэксце арганічна сумясціліся адзнакі знешне-падзейнага і псіхалагічнага эцюда, бытавога абразка, прыроднай і аніمالістычнай замалёўкі. Твор прасякнуты рэдкім суладдзем суровых ваенных рэалій, мяккіх лірычных і гумарыстычных

---

<sup>17</sup> Ян Чыквін, *Трохкрылыя птушкі*, с. 9. Далей спасылкі даюцца па гэтым выданні з указаннем адпаведнай старонкі ў дужках.

сітуацый, што на фоне дасканалых карцін зімовага свету арганічна выяўляюцца праз паводзіны і ўчынкі дзіцяці, дарослых людзей, таго ж разумнага сабакі Грышука-Ванькі, які ўмее і ў школу хадзіць, і чытаць думкі маленькага гаспадара. А дзядзьку Івану, які адшукаў яго за вёскай пасля прыфрантавых баёў і ў якога немцы нізашто забілі таварыша Грышу Міхалюкова, нават *падалося, што да яго вярнуўся жывым духам ягоны найлепшы са школьных гадоў сябрук...*, забіты немцамі *на самым пачатку вайны нізашто* (16).

У больш разгорнутым па аб'ёме творы “Хлопцы” пісьменнікам з-кранаюцца праблемы ранняга сталення маладых людзей, якія ў вайну і пасля яе недаелі, недагулялі, недавучыліся. Затое добра зведалі ўсе складанасці тагачаснага жыцця, напоўніцу адчулі ўсюдысную прысутнасць смерці, шматлікія страты блізкіх і знаёмых, няўстойлівасць, калі адштурхоўвацца ад вядомай сіпакоўскай метафары, крыла пасляваеннай, яшчэ “свежай”, цішыні, якую часта парушаюць выбухі. І тым больш дзіўна, чаму гэтых хлопцаў, як і герояў некаторых праязічных тэкстаў І. Навуменкі, Б. Сачанкі, У. Караткевіча, І. Пташнікава, І. Чыгрынава і іншых аўтараў, вельмі моцна прыцягваюць забароненыя звычкі дарослых, небяспечныя дзіцячыя гульні ў вайну, стрэлы, выбухі, сама зброя, якой так шмат засталася *...ў разрытай траншэямі ды акопамі зямлі...* (20) і якая нават з часам не губляе здольнасці забіваць.

На кантрасце радаснага і трагічнага, суседстве выпадковага і з-канамернага ў чалавечых лёсах засноўваецца досыць распаўсюджаны ў народнай творчасці і літаратуры сюжэт чыквінаўскага “Вяселля”. Моцна закахаліся, а таму адразу пабраліся шлюбам Васіль Яначкавы з *басаногай жамчужынкай* (33) Маняй, што так нагадвае матулі жаніха сасланую ў Германію дачку Надзейку. Запрошаны на вяселле сусед Мікалай па вясковай традыцыі абяцае дапамагчы і адпраўляе сваіх гадунцоў-падлеткаў да свята налавіць рыбы. Здаецца, нішто не прадвяшчае бяды. Хлопцаў радуе ідылічны пачатак сонечнага дня, *шапатлівая гладзь і цішыня вады* (38), прыгажосць злоўленага шчупака. Але ўжо праз нейкае імгненне вада зловіць карэннем, навечна забярэ аднаго з братоў. І цяпер ужо Грышка, нібы тая рыбіна, не дыхае, ляжыць з шырока раскінутымі рукамі, *адзін, на ўвесь свет такі адпачыты, бесклапотны* (39).

Драматызм падзей у творы асабліва ўзмацняе рэмарка-ўдакладненне апавядальніка пра тое, што ні пры вынасе труны, ні пры праходжанні жалобнай працэсіі каля хаты суседзяў ніхто з Яначкавых *не выйшаў правесці Мікалаева гора хоць бы вачыма* (с. 43). Пасля такой

свядома падкрэсленай расстаноўкі сэнсава-эмацыянальных акцэнтаў чытач ужо падрыхтаваны да магчымай трагічнай развязкі сюжэтнага канфлікту. Менавіта: недарэчнай смерці ў той жа самай рэчцы Васіля, нядаўняга жаніха, шчаслівага мужа, у хуткім часе бацькі, якім ён так і не паспее стаць.

Няварта ўспрымаць назву твора Яна Чыквіна “Доля і Мара” як падказку на алегарычны характар яго зместу. Гэта толькі варыянты імёнаў прыгожых і разумных дачок дырэктара школы Адоллі і Марфы. Пазней лёсы сяцёр пакручаста пераплятуцца з жыццямі неадступных у сваіх заляцаннях да іх братоў Тамашуковых, сыноў сквалпага *Міхала, які ўмеў множыць сваё дабро, але не любіў гэтым багаццем з нікім дзяліцца*” (47). Дубальтоўка і малюнак Гальбайна “Мёртвы Хрыстос”, што вісяць на сценах Міхалавай хаты, нібы апярэджваюць далейшае трагічнае развіццё дзеяння ў творы. Недарэмна кажуць: калі доўга ўзірацца ў смерць, то *гэта тое ж, што дазволіць, каб і яна ўзіралася ў цябе...* (48). Тым больш, калі на цэлым родзе тым *вісіць цяжкі грэх, а калі такі грэх, то і людскі праклён* (50).

Пададзены ў пяці раздзелах праз паскоранае і рэтардацыйнае дзеянне, што развіваецца паслядоўна, дыскрэтна, рэтраспектыўна, драматычны, а потым і наогул трагічны змест твора ажывае праз дэталёвае ўзнаўленне аўтарам змрочнай побытавай і псіхалагічнай атмасферы ў сем’ях сяцёр, асэнсаванне матываў рэўнасці, гвалту, смерцяў. У тым ліку, брата- і сыназабойства, што прымушае ўгадаць біблейскіх Каіна і Авеля, творы адпаведнай тэматыкі з сусветнай і айчыннай літаратуры. Але і ў развагах пра людскую недасканаласць, зледзянелую жудасць, *парванасць свету, калі адуюць патыхае бяскрылым самотным жалем* (53), Ян Чыквін застаецца верным сабе і пераканана адстойвае думку пра непаўторнае характэра і шматгалоссе жыцця, яго крохкасць і музычнасць.

Сямейная гісторыя “Жыццё пачынаецца занова” Яна Чыквіна змяшчае ў сваёй структуры шмат разгорнутых метафарычных малюнкаў, лірычных апісанняў. Тут гучыць *сам голас часу* (83), адлюстроўваецца навакольная і душэўна-ўнутраная *запаволенасць жыцця* (76). Ёй адпавядае нетаропкая сюжэтна-кампазіцыйная плынь твора, заснаваная на балючых успамінах Даркі і Сцяпана пра папярэднюю вайну і далёкае бежанства, узнаўленні не менш трагічных нядаўніх і пасляваенных падзей, несупыннай трывогі за лёсы вывезеных у Германію дачок Веры і Ані і выношванні помсты за іх мясцоваму солтысу Савелію. Здаецца, Сцяпан ужо дарэшты абдумаў самыя розныя спосабы расправы з крыўдзіцелем, але кожны раз здзейсніць задуманае яму пе-

рашкаджае то нязгода жонкі, то глыбокая вера, то ўласнае сумленне, то нежаданне перанесці цяжар страшэннага граху на дзяцей і ўвесь род. І таму так лёгка і радасна Сцяпану пасля вяртання дачок з Германіі: *Душа і рукі мае чыстыя. А праз гэта і ўсе вы чыстыя... – ...Вайна закончылася для нас па праўдзе толькі сёння. І жыццё нашае, яшчэ вельмі маладое ў нас саміх, прадаўжаецца...* (89).

Якраз гэтая фінальная думка пра шчаслівы працяг і абнаўленне жыцця надзвычай арганічна яднае твор з адметнымі па праблематыцы і жанравых асаблівасцях тэкстамі другой часткі “Трохкрылых птушак”, аформленых у выглядзе рэалістычных і містычных *калейдаскопаў абразкоў* (гл.: с. 128). Многія з іх блізкія да біяграфічных аповедаў, дарожных сустрэч, гарадскіх нататак, эсэістычных уражанняў і назіранняў, сноў, рэакцый на прачытанае, сціслых запісаў, уласных рэфлексій і высноў, дакладных ці перададзеных больш адвольна выказванняў вядомых папярэднікаў адносна з’яў і твораў сусветнага мастацтва. Гэта азначае, што Ян Чыквін, які некалі пачаў свой шлях у літаратуру з прозы, практычна яе ніколі і не цураўся. Зразумела, што лірызм светаадчування не мог не паўплываць на эпічныя тэксты аўтара і паэтычнасць іх вобразаў, з’яў, прысутнасць у іх меласу і медытатывных імпульсаў, народжаных як уменнем заўважаць і дзяліцца *нечым хвілінным, няўлоўным, непаўторным* (96), так і малітоўным захапленнем ужо сталага чалавека перад сапраўдным мастацтвам, *перад вялікасцю духа* (99).

Сам выраз *Трохкрылыя птушкі ў* другім раздзеле кнігі сустракаецца пры апісанні сну героя, заснаванага на ўражаннях ад некалі перажытага ім у дзяцінстве і, здавалася б, даўно забытага непрыемнага эпізода пра разбітае камнем шкло ў хаце брата-старшыні. Але час ад часу з “архіва памяці” ўжо дарослага апавядальніка ў адпаведным гукавым суправаджэнні дэтальна ўзнаўляюцца падзеі той трывожнай ночы, ажывае *колішні час*. І гэта надзвычай прыгнятае героя, выклікае ў яго крайняе нярвовае напружанне, эмацыянальна-псіхалагічны стрэс, прымушае кожны раз прачынацца *са стукатам сэрца да болю. І ў вачах – з трохкрылымі птушкамі* (109).

На шчасце, на пэўным этапе жыцця ці ў нейкі асобны момант мы пачынаем мяняць звычкі, спраўляцца з нябачнымі і рэальнымі страхамі, пераадоўваць перашкоды, затоены і яўны боль, змагацца з нявольнікам у сабе, калі *душа без крылаў вылазіць на кожным кроку* (131). І ў выніку вучымся ўспрымаць свет, усё і ўсіх у ім па-іншаму. З гадамі нас ужо не страшыць смерць, не прыгнятаюць могількі – гэты *агарод памерлых* (с. 116), дзе кожнага чакае сваё месца. Мы пачынаем разу-



мець, што прастора вечнага спачыну продкаў з'яўляецца іх нязменнай радзімай. І яна важная для ўсіх, таму што разам з іншымі складнікамі ўтварае *роднае гняздо ... сям'і, айчыннае затонне, цэнтр ... сусвету* (с. 115). Якраз на асэнсаванні таго, што ў кожным з нас жыве шмат агульнага ці блзкага да лёсаў папярэднікаў, хоць і не заўжды дарэшты ўсвядомленага, адчутага, пачутага, вымаўленага, засноўваецца сюжэтная інтрыга арыгінальных па змесце і форме тэкстаў з трэцяга раздзела кнігі Яна Чыквіна “Няскончанае маўчанне”.

Сюды ўвайшлі фантастычны аповед “Несмяротны” з напамінам пра пагрозу бескантрольнага НТП; сон-фантасмагорыя даўжынёю ў біяграфію чалавека “Гасціная”; аўтарскі міф “Камень”, створаны праз зварот да вядомага ў сусветным мастацтве вобраза-матыву; напаўмістычная, з элементамі магічнага рэалізму, лірычная *Прысутнасць*, дзе праз захавання дзіцячай памяццю дотыкі, гукі, словы, цацкі, іншыя дэталі і факты тчэцца-ўзнаўляецца незабыўная мацярынская кантылена, якая ўсё жыццё беражліва атуляе кожнага з нас.

Што тычыцца жанравай спецыфікі “Гальштука Шэкспіра”, які адкрывае заключны раздзел “Трохкрылых птушак”, то яе можна вызначыць як тэатральную драматычную містэрыю. Вонкавымі падставамі для такой высновы з'яўляюцца не толькі захапленне сцэнай і адданае служэнне ёй выдатнага артыста і бацькі галоўнага героя, які паступова вар'яецца і гаворыць-крычыць адзіна пра Шэкспіра; не толькі прымусовая вучоба ў тэатральным вучылішчы яго спакутаванага і хворага на сухоты сына, але і само надрыўнае гучанне твора. У тэатральна ўвасобленым трагічным фінале смяротна хворы Раман вяртаецца дамоў і пад гукі *жудасна-вельчнай* араторыі ў поўнай адпаведнасці з законамі і жарсцямі шэкспіраўскіх трагедый у абдымках бацькі адыходзіць на вечны спачын.

Зусім іншы тып адстароненага героя-інтраверта прадстае ў невялікім творы пісьменніка “Незнаёмец”. Перад намі чалавек, які доўгія гады пакутуе ад недаравальнай і невядомай нікому старонняму памылкі юнацтва, а таму прагне пачаць жыццё нанова. Інакш існуе пагроза назаўжды застацца ў ранейшым часе. Інтрыга аповеду засноўваецца якраз на нечаканых і абумоўленых вяртаннем у пакутлівую памяць сустрачах сённяшняга героя з хлапчуком з *задумліва-адсутным тварам*. І гэтыя незапланаваныя маўклівыя містычныя спатканні інтуітыўна выклікаюць у душы старога *нейкую балюча-невывразную ўнутраную занепакоенасць і шчымлівую ўсхваляванасць* (149), а пазней і жаданне, хоць зрабіць гэта немагчыма, папярэдзіць ужо пазнанага юнага незнаёмца пра згубнасць ранейшага ўласнага выбару.

Невядома, ці давядзеца “Я”-герою нататкі “Падарожжа” яшчэ калі-небудзь трапіць у Альпы і адшукаць падтэкст і сімволіку ў, здавалася б, выпадкова зробленых у розныя гады запісах. Гэта дазволіла б яму сустрэцца з самім сабой і *нейкім цалкам нерэальна-выпадковым* (152) жыццём. Ды ці магчыма гэта? Таму, відаць, ёсць пэўны сэнс як у знікненні самога нататніка, так і ў выказаным апавядальнікам сумненні адносна таго, ці быў ён увогуле.

На распаўсюджаным у мастацтве матыве неўвасобленай мары пра стварэнне свайго найлепшага, няхай і адзінага, твора, засноўваецца канва напаямістычнага апавядання Яна Чыквіна “Ненапісанае”. У дадзеным выпадку размова ідзе пра кнігу, прысвечаную школьным сябрам. Яна жыве ў памяці “Я”-героя *нібыта светлы, лёгкі, летні сон* (173–174), з якім ён ніяк не можа развітацца і таму імкнецца пакінуць *заўсёдна зменлівым, калыхлівым ... унутраным творам* (168). Несумненна, што пры канчатковай матэрыялізацыі задумы адным з асноўных сюжэтаў у гэтым тэксце застаецца кранальная гісторыя пра вернага таварыша Паўліка, якому давялося двойчы паміраць і якому апавядальнік па нейкіх прычынах ці наогул без іх так і не паспеў вярнуць даўнюю школьную пазыку.

У “Няскончаным маўчанні”, заключным творы кнігі, звяртае на сябе ўвагу наступнае прызнанне апавядальніка: *Прырода была майм другім домам. Я вырас у яе атачэнні, калыханы ёю. І мая дзіцячая любоў да родных мясцін не слабела цягам часу* (177). І сапраўды, увесь змест твора дазваляе яшчэ раз пераканацца ў вернасці Яна Чыквіна бацькоўскай зямлі, яе прыродным вобразам і з’явам, а таксама ў цэлым вызначыць сцішанасць, лірызм як дамінанту мастацкай манеры адоранага чуйным сэрцам, зрокам і слыхам самабытнага беларускага пісьменніка. Для пацвярджэння значанага звернемся да ўрыўка з самога твора: *Праз расчыненае вакно з набрынялай цішыні вуха маё ўлаўлівала ледзь чутную гукавую хвалю. Гэта яна, прырода, падавала свой п’явучы голас. Я любіў да самазабыцця яе музыку – і лірычную, і драматычную мілагучнасць. І колькі разоў заслухоўваўся ў геніяльных харавых кантаты лесу, шчырых палёў, расфарбаваных лугоў ды млеў і нямеў перад гамлетычнымі рэчытатывамі на паўнеба вялікіх летніх навальніц з громам і маланкамі, асабліва велічна прыгожымі ў выкананні, калі дырыжыраваў імі вопытны вецер-вятрыска* (178). І ў кнізе “Трохкрылыя птушкі” прыведзеная цытата – далёка не адзіны музычна-дасканалы, перададзены чароўнай моўнай мелодыяй, пасаж. А гэта значыць, што і ў прозе аўтару пашчасціла застацца Паэтам, гарманічна паяднаўшы *дзівоснае пабрацімства* дзвюх літаратурных стыхій.

Зрэшты, не трэба выпускаць з-пад увагі глыбокую і адначасова нязмушаную шматграннасць выяўлення мастакоўскай індывідуальнасці ў галіне літаратуразнаўства. У свой час сапраўднай з’явай стала даследаванне Яна Чыквіна “Далёкія і блізкія” (Беласток, 1997), дзе, як і ў працах Б. Сачанкі, У. Гніламёдава, Л. Юрэвіча, іншых аўтараў, паўстаюць дэталёвыя жыццяпісы адарваных па розных прычынах ад Айчыны і родных загонаў творцаў-эмігрантаў, пранікнёна аналізуецца напісанае імі. Багатыя па змесце, фундаментальнасці навуковага падыходу і актуальнасці праблематыкі, шырыні ахопу матэрыялу таксама зборнікі літаратурна-крытычных артыкулаў Яна Чыквіна “Па прызванні і абавязку” (Беласток, 2005) і “Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя” (Беласток, 2014). У іх, як і ў наступных шматлікіх публікацыях у перыёдыцы, аўтар, адштурхоўваючыся ад прыёмаў самых розных метадаў даследавання, плённа рэалізуе сур’ёзны намер грунтоўна разважаць як пра асобных пісьменнікаў мінулага і сучаснасці, так і цэлыя перыяды літаратурнага жыцця; звяртацца як да вывучэння асобных тэарэтычных пытанняў, так і адметных праблема-тэматычных і вобразных аспектаў мастацтва слова. Вельмі хочацца, каб *шматгаловы* ў сваіх творчых інтарэсах Ян Чыквін, народжаны ў ...*цэнтры сусвету, дзе вечна ўстае / і велічна заходзіць / нашае сонца /, і жыватворыць тайну / вокадух* (“*Цяпер, камі разам*”, с. 288), працягваў і надалей шчасліва свярджацца ва ўсім.

*Wolga Szynekarenka*

*Homelski Uniwersytet Państwowy im. F. Skaryny*

<https://orcid.org/0000-0002-1247-7012>

#### L I T E R A T U R A

Ân Čykvîn, *Adno žyccë. Vybranae*, Belastok 2009 [Ян Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009].

Nemagčyma ūstupiç’ u adnu ì tuû ž raku dvojčy Z Ânam Čykvînym gutaryc’ Tèrèsa Zaneŭskaâ), [u:] *Slâza pâkiçaa Ajčyny. Tvorčy partrèt Âna Čykvîna*, Belastok 2000 [Немагчыма ўступіць у адну і тую ж раку двойчы (З Янам Чыквіным гутарыць Тэрэса Занеўская), [у:] *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000].

Ân Čykvîn, *Trohkrylûâ ptuški*, Belastok 2018 [Ян Чыквін, *Трохкрыльыя птушкі*, Беласток 2018].

*Russkaâ lirika XIX veka*, Moskva 1981 [*Русская лирика XIX века*, Москва 1981].

- Ân Čykvîn, *Zdarylasâ byc'. Liryka. Proza*, Belastok 2015 [Ян Чыквін, *Здарылася быць. Лірыка. Проза*, Беласток 2015].
- Dž. Tresidder, *Slovar' simvolov*, per. s angl. S. Pal'ko, Moskva 1999 [Дж. Тресиддер, *Словарь символов*, пер. с англ. С. Палько, Москва 1999].
- Ân Čykvîn, *Na beraze Dubič Carkoŭnych*, Belastok 2010 [Ян Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010].
- Uladzìmir Konan, *U začaravanym carstve paèzìi*, "Крыніца", 1997, № 4 (30), s. 17 [Уладзімір Конан, *У зачараваным царстве паэзіі*, "Крыніца", 1997, № 4 (30), с. 17].
- Pticy [v] *Ènciklopediâ. Simvolvy, znaki, èmblemy*, avt.-sost. V. Andreeva, V. Kuklev, A. Rovner, Moskva 2008 [Птицы [в] *Энциклопедия. Символы, знаки, эмблемы*, авт.-сост. В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер, Москва 2008].
- Ân Čykvîn, *Žmenâ pâsku*, Belastok, 2008 [Ян Чыквін, *Жменя пяску*, Беласток, 2008].

## Informacja o autorach

**Alejnیک Lada** (Алейнік Лада) — doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, docent Katedry historii literatury białoruskiej, Wydział Filologiczny, Białoruski Uniwersytet Państwowy

**Barouka Wanda** (Бароўка Ванда) – doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Państwowy Uniwersytet im. P. M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (profesor).

**Bachanowicz Natalla** (Бахановіч Наталля) – Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, młodszy pracownik naukowy Zakładu współpracy literatur.

**Bilutenko Helena** (Білютенко Елена) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny, Katedra przygotowania językowego obywateli Białorusi i obcokrajowców (docent).

**Brusewicz Anatol** (Брусевіч Анатоль) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Polskiej (docent).

**Budnik Wolha** (Буднік Вольга) – doktorantka, Katedra Filologii Białoruskiej, Wydział Filologiczny, Brzeski Uniwersytet Państwowy im. A. S. Puszkina.

**Dakukin Aleksandr** (Дакукін Аляксандр) – magistrant Wydziału Filologicznego Homelskiego Uniwersytetu Państwowego im. F. Skaryny, nauczyciel gimnazjum białoruskiego № 56 w Homlu.

**Gubskaja Wolha** (Губская Вольга) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny (Mińsk), Wydział Międzynarodowych kontaktów biznesowych, Katedra Języków białoruskiego i rosyjskiego (docent).

**Hładkowa Hanna** (Гладкова Ганна) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Państwowy Uniwersytet im. P. M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (docent).

**Hułak Nastassia** (Гулак Настасся) – doktor nauk filologicznych w zakresie folklorystyki, Katedra Folkloru i Współczesnej Sztuki Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego Kultury i Sztuki, Mińsk.

**Kuprianowicz Adrian** (Куприянович Адриан) – magister filologii białoruskiej, badacz niezwiązany z uczelnią, absolwent UwB, Bielsk Podlaski.

**Łabyncew Juryj** (Лабынцаў Юрый) – profesor, doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk, Moskwa.

**Lidzienkowa Olga** (Лиденкова Ольга) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Katedra Teorii i Praktyki Języka angielskiego, Homelski Uniwersytet Państwowy im. F. Skaryny (docent).

**Maksimowicz Waleryj** (Максімовіч Валерый) – profesor, doktor habilitowany nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Narodowa Akademia Nauk Białorusi, Instytut filozofii (starszy pracownik naukowy).

**Marmysh Tatsiana** (Мармыш Таццяна) – magister Kulturoznawstwa, współpracownik Zakładu Folklorystyki i Kultury Narodów Słowiańskich Centrum Badań białoruskiej kultury, języka i literatury Narodowej Akademii Nauk Białorusi

**Naumowa Anna** (Навумава Ганна) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Wydział Filologiczny, Białoruski Uniwersytet Państwowy.

**Nikifarawa Wolha** (Нікіфарова Вольга) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, docent, Wydział Filologiczny, Grodzieński Uniwersytet Państwowy

**Ruiz Angela Spinoza** – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, badaczka niezwiązana z uczelnią. Hiszpania.

**Papou Anton** (Папоў Антон) – doktorant, Katedra Filologii Białoruskiej, Wydział Filologiczny, Brzeski Uniwersytet Państwowy im. A. S. Puszkina.

**Pietuchowa Margaryta** (Петухова Маргарыта) – Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi, młodszy pracownik naukowy Zakładu Teorii i Historii literatury.

**Szczawińska Łarysa** (Шчавінская Ларыса) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Instytut Słowianoznawstwa Rosyjskiej Akademii Nauk (starszy pracownik naukowy). Moskwa.

**Szwed Ina** (Швед Ина) – profesor, doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa i folklorystyki, Brzeski Uniwersytet Państwowy im. A. S. Puszkina, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa.

**Tarasawa Jelena** (Тарасова Елена) – doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, docent Katedry Języków Obcych, Białoruski Uniwersytet Państwowy Informatyki i Radioelektroniki.

**Tarasowa Tamara** (Тарасова Тамара) – doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Maksima Tanki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Rosyjskiej i Obcej (profesor).

**Traciak Zoja** (Трацяк Зоя) – doktorantka, Połocki Uniwersytet Państwowy.

**Trafimczyk Anatol** (Трафімчык Анатоль) – doktor nauk historycznych i doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, sekretarz naukowy Instytutu Literaturoznawstwa im. Janki Kupały Narodowej Akademii Nauk Białorusi (starszy pracownik naukowy).

**Tyczko Halina** (Тычко Галіна) – doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Uniwersytet Państwowy, profesor Katedry periodyki i web-internetu Wydziału Dziennikarstwa (profesor).

**Wnykowicz Juryj** (Внуковіч Юрый) – etnolog, doktor nauk historycznych, starszy współpracownik naukowy Zakładu Folklorystyki i Kultury Narodów Słowiańskich Centrum Badań białoruskiej kultury, języka i literatury Narodowej Akademii Nauk Białorusi.

## Zasady publikowania w roczniku „Białorutenistyka Białostocka”

1. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” przyjmuje do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane:
  - artykuły naukowe (objętość do 20 stron maszynopisu),
  - recenzje merytoryczne, polemiczne, oceniające (objętość do 5 stron maszynopisu),
  - informacje o książkach (objętość do 2 stron maszynopisu),
  - sprawozdanie z sesji/konferencji naukowej (objętość do 3 stron maszynopisu).
2. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” zamieszcza materiały w języku białoruskim, polskim oraz w następujących językach kongresowych: rosyjskim, angielskim, niemieckim i francuskim.
3. Teksty należy przysyłać w postaci załącznika do listu elektronicznego na adres: **belsk2009@yandex.by**.
4. Układ tekstu:
  - imię i nazwisko autora,
  - nazwa jednostki naukowej,
  - ORCID,
  - tytuł artykułu,
  - tekst główny,
  - bibliografia,
  - streszczenia i słowa kluczowe,
  - krótka informacja o autorze.
5. Wymogi techniczne:
  - a) wszystkie teksty powinny zawierać streszczenie i słowa kluczowe w języku angielskim, a także w polskim lub w białoruskim w zależności od języka artykułu (do 0,5 strony);
  - b) do artykułu autor powinien dołączyć: wersję tytułu w języku angielskim oraz wykaz literatury (z zachowaniem alfabetycznej kolejności pozycji bibliograficznych według nazwisk autorów, tytułów prac zbiorowych); a wszystkie pozycje bibliograficzne zapisane cyrylicą należy transkrybować na łacinkę. Transkrypcji należy dokonać korzystając ze strony – <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (wybieramy system PN-ISO 9:2000).
  - c) maszynopis powinien być przygotowany z zachowaniem interlinii – 1,5 wiersza i marginesu po lewej stronie – 35 mm, czcionka Times New Roman 12 pkt.; przypisy należy zamieszczać u dołu strony (czcionka Times New Roman 10 pkt., interlinia – 1 wiersz);
  - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
  - e) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku białoruskim i rosyjskim należy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
  - f) cytaty do pięciu linijek umieszczone w tekście należy zapisywać kursywą (bez cudzysłowu), dłuższe cytaty zapisujemy czcionką Times New Roman 10 pkt. w osobnym akapicie;



g) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

Książka:

В. Каваленка, *Веліч праўды. Выбранае*, Мінск 1989, с. 32.

Тамсама, с. 44.

В. Каваленка, *Веліч праўды...*, с. 135.

Fragment książki:

С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 310.

Тамсама, с. 312.

С. Андраюк, *Свет...*, с. 322.

Artykuł w czasopiśmie:

Я. Саламевіч, *Псеўданімы і крыптанімы Максіма Багдановіча*, “Роднае слова” 2011, № 7, с. 17.

Dokumenty online:

В. Б. Нікіфарова, *Янка Брыль – чытач М. Гоголя*, [online], <http://www.elib.grsu.by/doc/10794>, [доступ: 09.05.2016]

## Патрабаванні да публікацый у часопісе “Białorutenistyka Białostocka”

1. Штогоднік “Białorutenistyka Białostocka” прымае да друку матэрыялы, раней не публікаваныя:
  - навуковыя артыкулы (да 20 старонак машынапісу),
  - рэцэнзій (да 5 старонак машынапісу),
  - анатацыі (да 2 старонак машынапісу),
  - справаздачы з канферэнцыі (да 3 старонак машынапісу).
2. Штогоднік “Białorutenistyka Białostocka” змяшчае матэрыялы на беларускай, польскай, а таксама на наступных кангрэсавых мовах: рускай, англійскай, нямецкай і французскай.
3. Тэксты дасылаюцца на электронны адрас: **belsk2009@yandex.by**.
4. Размяшчэнне тэксту:
  - імя і прозвішча аўтара,
  - назва навуковай установы,
  - ORCID,
  - загаловак артыкула,
  - тэкст артыкула,
  - бібліяграфія,
  - рэзюме і ключавыя словы,
  - кароткая інфармацыя аб аўтары.
5. Тэхнічныя патрабаванні:
  - а) да тэкстаў далучаюцца рэзюмэ і ключавыя словы на англійскай мове, а таксама на польскай або беларускай у залежнасці ад мовы тэксту (да 0,5 старонкі);

- б) да артыкула далучеца версія загалоўка на англійскай мове і спіс выкарыстанай літаратуры ў алфавітным парадку; усю бібліяграфію, запісаную кірыліцай, неабходна транскрыбіраваць лацінкай. Транскрыпцыю пажадана зрабіць, карыстаючыся старонкаю – <https://www.ushuaia.pl/transliterate/> (wybiegamy system PN-ISO 9:2000). Напрыклад: Kavalenka V., Velič praŭdy. Vybranae, Minsk 1989. [В. Каваленка, Веліч праўды. Выбранае, Мінск 1989].
- в) фарматаванне тэксту: палі: левае – 3,5 гл., правае, верхняе і ніжняе – 2,5 гл.; штрыфт Times New Roman 12 pkt.; інтэрвал – 1,5;
- г) пытаты да пяці радкоў падаюцца ў тэксце курсівам (без двукосся), даўжэйшыя запісваюцца ў асобным абзацы штрыфтам Times New Roman 10 pkt.;
- д) крыніцы ў зносках просім дастасаваць да пададзенага ўзору:

Кніга:

В. Каваленка, *Веліч праўды. Выбранае*, Мінск 1989, с. 32.

Тамсама, с. 44.

В. Каваленка, *Веліч праўды...*, с. 135.

Фрагмент кнігі:

С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, [у:] *Шлях на прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.*, Беласток 2007, с. 310.

Тамсама, с. 312.

С. Андраюк, *Свет...*, с. 322.

Артыкул у часопісе:

Я. Саламевіч, *Псеўданімы і крыптанімы Максіма Багдановіча*, “Роднае слова” 2011, № 7, с. 17.

Дакументы online:

В. Б. Нікіфарова, *Янка Брыль – чытач М. Гоголя*, [online], <http://www.elib.grsu.by/doc/10794>, [доступ: 09.05.2016]