

BIAŁORUTENISTYKA BIAŁOSTOCKA

Нумар прысвячаецца 55-гадоваму юбілею
Беларускага літаратурнага аб'яднання “Белавежа”

RADA NAUKOWA

Hermann Bieder (Salzburg), Lila Citko (Białystok),
Wolha Laszczynska (Hornel), Juryj Łabynczew (Moskwa),
Aleksander Łukaszaniec (Mińsk), Aleś Makarewicz (Mahilew),
Zoja Mielnikowa (Brześć), Walenty Piłat (Olsztyn),
Ludmiła Sińkowa (Mińsk), Beata Siwek (Lublin),
Wanda Supa (Białystok), Igor Żuk (Grodno)

RECENZENCI

Wanda Barowka (Witebsk), Mikołaj Chaustowicz (Warszawa),
Jan Czykwın (Białystok), Siarhiej Kawalow (Lublin),
Halina Parafianowicz (Białystok), Łarysa Pisarek (Wrocław),
Telesfor Poźniak (Wrocław), Inna Szwed (Brześć),
Wolga Szynkarenka (Homiel), Bazyli Tichoniuk (Zielona Góra),
Halina Tyczka (Mińsk), Alaksandr Wabiszkiewicz (Brześć)

ADRES REDAKCJI

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

UNIWERSYTET W BIAŁYMSTOKU
Wydział Filologiczny
Katedra Filologii Białoruskiej

BIAŁORUTENISTYKA BIAŁOSTOCKA

TOM 5

BIAŁYSTOK 2013

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Joanna Wasiluk

Opracowanie graficzne

Stanisław Żukowski

Redakcja i korekta

Halina Twaranowicz

Redakcja techniczna i skład

Grzegorz Gnerowicz

Przekład streszczeń na język angielski

Dorota Szymaniuk

Wszystkie artykuły są recenzowane

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2013

ISSN 2081-2515

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

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

Druk i oprawa: „QUICK-DRUK” s.c., Łódź

ЗМЕСТ

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Вольга Шынкярэнка — Ачышчальная сіла купальскага агню і белай вязі (штрыхі да творчага партрэта Георгія Валкавыцкага)	11
Галіна Тычка — Аўтарская канцэпцыя чалавека і свету ў мініяцюрах Сакрата Яновіча і Яна Чыквіна	25
Beata Siwek — W świetlistości wszechprzenikającej, czyli Symbolika światła i słońca w poezji Białowieżan	33
Галіна Тварановіч — Творчасць “белавежцаў” у польскіх літаратура- знаўчых даследаваннях апошніх дзесяцігоддзяў	43
Людміла Сінькова — Праблемы актуалізацыі беларускай традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце	63
Алесь Макарэвіч — Сацыяльныя прадказанні ці канстатацыя фактаў рэчаіснасці? (Беларуская проза 20–30-х гадоў)	77
Ева Ляонава — “Двое яны як адна з’ява”. Творчасць Янкі Купалы і Якуба Коласа ў мастацкай рэцэпцыі Алеся Разанава	109
Валянцін Смаль — Паэтычна-экзістэнцыйны свет Ніны Мацяш	123
Яўген Гарадніцкі — Раман Уладзіміра Караткевіча “Нельга забыць”: аўтар / герой, проза / паэзія, літаратура / мастацтва	145
Святлана Калядка — Максім Танк: міфы і рэальнасць (з гісторыі падрыхтоўкі Збору твораў Максіма Танка ў 13 тамах)	159
Лія Кісялёва — Беларуская ісітная літаратура XIX – пачатку XX стст.: асаблівасці паэтыкі, праблемы даследавання	181
Ванда Бароўка — Мастацкая інтэрпрэтацыя паўстання 1863 года ў раманах Усевалада Крastoўскага “Крывавы пух” і ў творах Стэфана Жэрмскага	191
Вольга Губская — Раман Максіма Гарэцкага “Віленскія камунары” – новае прачытанне	203
Надзея Чукічова — Марфалогія сюжэтнай інтрыгі ў прозе Вацлава Ластоўскага	219
Анна Саковіч — Праблема канфлікту паміж пакаленнямі: вясковыя бацькі і іх “гарадскія дзеці” (раман “Караці” Аляксея Каршука)	239
Наталля Бахановіч — Беларуская і польская літаратуры мяжы XIX–XX стст.: узаемадзеянне мастацкіх метадаў і пlying	251
Анна Альштынюк — Жанрава-стылявыя асаблівасці аповесці Янкі Брыля “Ніжнія Байдуны”	269
Святлана Тарасава — “Не змоўк раней я і не змоўкну...”: мастацкае асэнсаванне тэмы рэпрэсій у паэмах беларускіх паэтаў	281
Жанна Шаладонава — Урбаністычны дыскурс і нацыянальная ідэнтычнасць у беларускай і ўкраінскай паэзіі 20–30-х гадоў XX стагоддзя	289

Анастасія Гуліна — Нацыянальная самоідэнтыфікацыя ў сучаснай рускамоўнай драматургіі Беларусі і Украіны	297
Віталь Падстаўленка — Камічна-псіхалагічны сінтэз у беларускіх аповядальных гісторыях 1920-х гадоў	309
Ірына Часнок — Унутраная падзейнасць у рамане “Сястра” Кузьмы Чорнага	319
Ганна Навасельцава — Аналітычны напрамак мастацкай інтэрпрэтацыі беларускай гісторыі ў творах канца ХХ стагоддзя	331
Людміла Зарембо — Онім “Каялы” ў Іпат’евскай летописі	343

ARCHIWALIA

Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская — Полацкі летапісец а. Ігнацій Сцябельскі аб мітрапаліце Рыгору Цамблаку	375
---	-----

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Інна Швед — Из наблюдений над образом дурака в паремиологическом фонде белорусской традиции	383
---	-----

МОВАЗНАЎСТВА

Сняжана Асобіна — Моўныя асаблівасці аповесці Міхася Андрасюка “Белы конь”	417
--	-----

VARIA

Зоя Мельнікава — Пераадоленне: ідэі экзістэнцыйна-філасофскага самасцвярджэння ў паэзіі Ніны Мацяш	427
Таццяна Барысюк — Мая Танкіяна	441
Irena Rudziewicz — Aspekty ludowe w twórczych dokonaniach Franciszka Bahuszewicza	453
Таццяна Кабржыцкая, Мікалай Хмяльніцкі, Эла Дзюкава — Праблема фемінізму ў “жаночай” літаратуры на мяжы ХІХ–ХХ стст. і ХХ–ХХІ стст.	461

ДА ДВАЦАЦІГОДДЗЯ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАЛОГІІ ВА ЎНІВЕРСІТЭЦЕ Ў БЕЛАСТОКУ

Ніна Баршчэўская — Дасягненні Кафедры беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта	483
Michał Sajewicz — Białorutenistyka w UMCS w Lublinie	493
Bazyli Siegień — Katedra Filologii Białoruskiej w Uniwersytecie w Białymstoku	503

РЭЦЭНЗІІ І АНАТАЦЫІ

Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская: <i>Выдатны падарунак для ўсяго славянскага свету</i> / Якуб Колас, Збор твораў. У 20 тамах, Мінск 2007–2012, т. 1–20	509
Таццяна Валодзіна: <i>Колеравы код традыцыйнай культуры вачыма фалькларыста</i> / Іна Швед, Міфалогія колеру ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры, Брэст 2011	512

Галіна Тычка: <i>“Мой твар запісаны кірыліцай...”</i> альбо <i>Чароўны свет Белавежжа</i> / Галіна Тварановіч, Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб’яднанне “Белавежа”: станаўленне, праблемы, асобы, Беласток 2012	518
Анна Грэсь: <i>Каштоўная крыніца для даследчыкаў</i> / Słownik serkiewno-słowiańsko-polski, redakcja naukowa i wstęp Lilia Citko, Białystok 2012	523
Ванда Бароўка: <i>Выкладанне гісторыі літаратуры ў сучасных умовах</i> / Алесь Макарэвіч, Гісторыя беларускай літаратуры першай трэці XX ст. У дзвюх частках, ч. I, Магілёў 2013	525
Яўген Гарадніцкі: <i>Блізкасць, абумоўленая гістарычна і эстэтычна</i> / А.Л. Верабей, Максім Танк і польская літаратура, Мінск 2012	530
Alina Filinowicz: <i>Podręcznik do nauki języka białoruskiego</i> / Анна Грэсь, Беларуская мова. Дапаможнік па беларускай мове для студэнтаў рускай філалогіі, Беласток 2012	533
Irena Matus, <i>Schyłek unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku</i> , Białystok 2013–12–08	536
<i>Беларуска-польскі слоўнік</i> . Пад. рэд. Т. Хыляк-Шрэдар, Я. Глушкоўскай-Бабіцкай, Т. Ясіньскай-Сохі, Варшава 2012	536
Ала Петрушкевіч, <i>Наталя Арсеннева: Шлях да Беларусі</i> . Манаграфія, Мінск 2013	536
Анна Саковіч, <i>Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы “белавежцаў”</i> , Беласток 2012	537

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

Вольга Шынкарэнка — Szkice do portretu twórczego Georgija Wołkowyckiego	11
Галіна Тычка — Autorska koncepcja człowieka i świata w miniaturach Sokrata Janowicza i Jana Czykwina	25
Beata Siwek — W świetlistości wszechprzenikającej, czyli Symbolika światła i słońca w poezji Białowieżan	33
Галіна Тварановіч — Twórczość pisarzy Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” w polskich badaniach naukowych ostatnich lat	43
Людміла Сінькова — Problem aktualizacji białoruskiej tradycji w kontekście literatury światowej	63
Алесь Макарэвіч — Społeczna przestroga czy stwierdzenie faktów? (proza białoruska w latach 20-tych i 30-tych XX wieku)	77
Ева Ляонава — Twórczości Janki Kupały i Jakuba Kołasa w estetycznej recepcji Alesia Razanawa	109
Валянцін Смаль — Świat poetycki Niny Maciasz	123
Яўген Гарадніцкі — Powieść Uładzimira Karatkiewicza „Nielzia zabyć”: autor/bohater, proza/poezja, literatura/sztuka	145

Святлана Калядка — Maksym Tank: mity i rzeczywistość (z historii przygotowania „Dzieł zebranych” w 13 tomach Maksyma Tanki) . . .	159
Лія Кісялёва — Białoruska literatura „naiwna” XIX – początku XX w.: cechy poetyki, problemy badawcze	181
Ванда Бароўка — Artystyczna interpretacja Powstania styczniowego w utworach W. Krestowskiego i S. Żeromskiego	191
Вольга Губская — Powieść M. Hareckiego „Wileńscy Komunardzi” – nowa interpretacja	203
Надзея Чукічова — Morfologia fabuły w prozie Wacława Łastowskiego . . .	219
Анна Саковіч — Konflikt międzypokoleniowy w powieści „Korzenie” Alaksieja Karpiuka	239
Наталля Бахановіч — Białoruska i polska literatura na przełomie XIX i XX wieku: współdziałanie twórczych metod i tendencji	251
Анна Альштынюк — Cechy gatunkowo-stylistyczne powieści Janki Bryła „Baјdy Dolne”	269
Святлана Тарасава — Literacki obraz represji w poematach białoruskich poetów	281
Жанна Шаладонова — Dyskurs urbanistyczny i tożsamość narodowa w białoruskiej i ukraińskiej poezji lat 20-tych i 30-tych XX wieku . . .	289
Анастасія Гуліна — Samoidentyfikacja narodowa we współczesnej rosyjskojęzycznej dramaturgii Białorusi i Ukrainy	297
Віталь Падстаўленка — Komiczno-psychologiczny synteza w białoruskich opowieściach w latach 20-ych XX wieku	309
Ірына Часнок — Wewnętrzne „zdarzenie się” w powieści „Siostra” Kuźmy Czornogo	319
Ганна Навасельцава — Analityczny kierunek artystycznej interpretacji historii Białorusi w pracach końca XX wieku	331
Людмила Зарембо — Hydronim Kajała w Kronice Ipatijewskiej	343

ARCHIWALIA

Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская — Połocki kronikarz o. Ignatij Stebielskij o metropolicie Grigoriju Camblaku	375
---	-----

FOLKLORYSTYKA

Інна Швед — Uwagi na temat obrazu głupca w białoruskich przysłowiaх	383
---	-----

JEZYKOZNAWSTWO

Сняжана Асобіна — Cechy językowe powieści Michasia Andrasiuka „Biały koń”	417
---	-----

VARIA

Зоя Мельнікава — Przewyciężenie: egzystencjalno-filozoficzne idee w poezji Niny Maciasz	427
Таццяна Барысюк — Моја „Tankiana”	441
Irena Rudziewicz — Aspekty ludowe w twórczości Franciszka Bahuszewicza	453

Таццяна Кабржыцкая, Мікалай Хмяльніцкі, Эла Дзюкава — Problemy feminizmu w twórczości kobiet na przełomie XIX–XX i XX–XXI wieków: w literaturze białoruskiej, ukraińskiej i polskiej	461
--	-----

Z OKAZJI 20-LECIA FILOLOGII BIAŁORUSKIEJ NA UNIWERSYTECIE W BIAŁYMSTOKU

Ніна Баршчэўская — Osiągnięcia Katedry Filologii Białoruskiej Uniwersytetu Warszawskiego	483
Michał Sajewicz — Białorutenistyka w UMCS w Lublinie	493
Bazyli Siegień — Katedra Filologii Białoruskiej na Uniwersytecie w Białymstoku	503
RECENZJE I ADNOTACJE	509

CONTENTS

LITERARY STUDY

Вольга Шынкарэнка — Creative portrait of Gyeorgiy Volkovitzkiy	11
Галіна Тычка — The author's concept of the man and the world in Sokrat Janovich's and Jan Chykin's miniatures	25
Beata Siwek — The symbolism of the Light and Sun in the poetry of Belarusian Literary Association "Belavezha"	33
Галіна Тварановіч — "Byelovyeza" Group writers' works in Polish university research in the last twenty years	43
Людміла Сінькова — The problem of updating of the Belarusian tradition in the world literature context	63
Алесь Макарэвіч — Social predictions or statement of facts? (Belarusian prose in the 1920s and 1930s)	77
Ева Ляонава — Yanka Kupala's and Yakub Kolas' works in Ales Razanau's aesthetic reception	109
Валянцін Смаль — Nina Matiash's poetic world	123
Яўген Гарадніцкі — Uladzimir Karatkievich's novel "It is Impossible to Forget": author/hero, prose/poetry, literature/art	145
Святлана Калядка — Maxim Tank: myths and reality (from the history of Maxim Tank's "Collected Works" in 13 volumes)	159
Лія Кісялёва — Belarusian naive literature of the 19th and early 20th century: peculiarities of poetics, research problems	181
Ванда Бароўка — Artistic interpretation of the January 1863 uprising in V. Krestovski's and S. Żeromski's novels	191
Вольга Губская — M. Harecki's novel "Vilensky Communards" – new reading	203
Надзея Чукічова — The morphology of the plot intrigue in the prose by Vatslau Lastousky	219
Анна Саковіч — Generation gap in Alaksiey Karpiuk's novel "The Roots"	239
Наталля Бахановіч — Belarusian and Polish literature on the turn of the 19th century: cooperation of creative tendencies and methods	251

Анна Альштынюк — Genre-stylistic features in Yanka Bryl’s novel “Baydi Dolni”	269
Святлана Тарасава — Artistic image of repression in Belarusian poems ..	281
Жанна Шаладонава — Urban discourse and national identity in Belarusian and Ukrainian poetry in the 20s and 30s of the 20th century	289
Анастасія Гуліна — National self-identification in modern Russian language dramaturgy in Belarus and Ukraine	297
Віталь Падстаўленка — Comic-psychological synthesis in Belarusian narrative stories of the 1920s	309
Ірына Часнок — Internal eventfulness in the novel “Sister” by Kuzma Chuorniy	319
Ганна Навасельцава — Analytical direction of artistic interpretation of the Belarusian history in the works in the late 20th century	331
Людміла Зарембо — Hydronim “Kayala” in Ipatijevskaya chronicle	343
ARCHIWALIA	
Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская — The chronicler from Polotsk Ignatiy Stebielskiy about metropolita Grigoriy Tsamblak	375
STUDY OF FOLKLORE	
Інна Швед — Observations on the image of the fool in the proverbs found in Belarusian tradition	383
LINGWISTYCS	
Сняжана Асобіна — Linguistic features of Mikhas Andrasyuk’s narrative “White Horse”	417
VARIA	
Зоя Мельнікава — Overcoming: existential and philosophical ideas in Nina Matiash’s poetry	427
Таццяна Барысюк — Му “Tankiana”	441
Irena Rudziewicz — Folk aspects in Frantsishek Bahushevich’s literary creations	453
Таццяна Кабржыцкая, Мікалай Хмяльніцкі, Эла Дзюкава — The problem of feminism in the “female” literature on the turn of the 19th and 20th, the 20th and 21th centuries: Belarusian, Ukrainian, Polish context ..	461
20TH ANNIVERSARY OF BELARUSIAN PHILOLOGY IN UNIVERSITY OF BIALYSTOK	
Ніна Баршчэўская — Accomplishments of Belarusian Philology Department in University of Warsaw	483
Michał Sajewicz — Belarusian Studies in Maria Curie-Skłodowska University in Lublin	493
Bazyli Siegień — Belarusian Philology Department in University of Bialystok	503
REVIEWS AND ANNOTATIONS	509

ЛІТАРАТУРАЗНАЎСТВА

Вольга Шынкарэнка

Гомель

Ачышчальная сіла купальскага агню і белай вязі (штрыхі да творчага партрэта Георгія Валкавыцкага)

Сёння ўжо складана ўявіць літаратурную прастору Беларусі як цэласную мастацкую з’яву без шматжанравых набыткаў пісьменнікаў Беластоцчыны. Адметнасці творчых індывідуальнасцей Алены Анішэўскай, Міхася Андрасюка, Надзеі Артымовіч, Юрыя Баены, Алеся Барскага, Яшы Бурша, Георгія Валкавыцкага, Уладзіміра і Міколы Гайдукоў, Юркі Геніюша, Янкі Жамойціна, Міры Лукшы, Жэні Мартынюк, Васіля Петручука, Зосі Сачко, Віктара Стахвюка, Дзмітрыя Шатыловіча, Міхася Шаховіча, Віктара Шведа, Яна Чыквіна, Сакрата Яновіча, ідэйна-праблемныя і эстэтычныя вартасці наробкаў гэтых і многіх іншых аўтараў досыць дэтальна разглядаліся і працягваюць асэнсоўвацца ў артыкулах, рэцэнзіях, манаграфіях шматлікіх замежных і айчынных даследчыкаў. Да прыкладу, сярод грунтоўных выданняў акрэсленай тэматыкі апошніх гадоў варта вылучыць кнігу Галіны Тварановіч “Пры брамах Радзімы” (2012), дзе прасочваецца станаўленне і далейшае ўтрыманне дасягнутых пазіцый літаратурнага аб’яднання “Белавежа” праз прызму асобаснага спраўджвання і вобразна-мастацкія адметнасці створанага яго прадстаўнікамі, а таксама падкрэсліваецца выключная роля часопіса “Тэрмапілы” як *своеасаблівага фарпоста беларушчыны, захавальніка традыцый і генератара новых ідэй*¹.

¹ Г. Тварановіч, *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб’яднанне “Белавежа”: станаўленне, праблемы, асобы*, Беласток 2012, с. 232.

Пры перажыванні станоўчых эмоцый, радасці за поспехі пісьменнікаў “Белавежы”, усё ж нельга не заўважыць, як істотна за апошнія гады парадзеў яе гаманкі лес. А ранней вясной 2012 года паменела ў ім яшчэ на аднаго магутнага волата-зубра, памятливага нашчадка Сварога, адмаўляльніка ўсякіх п’едэсталаў, таленавітага чалавечнасцю і ашчадным стаўленнем да роднага слова і культуры па-сапраўднаму шчырага беларуса, грамадскага дзеяча, паэта, празаіка, публіцыста Георгія Валкавыцкага (13.03.1923–7.04.2013; выступаў пад псеўданімамі Юрка Зубрыцкі, Сідар Макацёр). Яго пяру належаць зборнікі лірыкі «Рознагоддзе» (1989), «Міжчассе» (2003) і сацыяльных вершаў «Макатразмы» (1997), а таксама празаічныя кнігі «Віры. Нататкі рэдактара» (1991), «Белая вязь» (1998), «У каменным крузе» (2000), «Ашчэпкі» (2002). Хацелася б нагадаць, як, разважаючы пра асобу гэтага аўтара і падкрэсліваючы мастацкія вартасці яго аўтабіяграфічнай прозы, дасягнутага ў іншых жанрах, звычайна стрыманы ва ўхвальных ацэнках паэт-інтэлектуал і ўдумлівы літаратуразнавец Ян Чыквін выяўляе надзвычайную ўзрушанасць, непрыхаванае захапленне дзейным адраджэнскім і адначасова штодзённым стваральным энтузіязмам “ніўскага” рэдактара, *хроснага бацькі Белавежы*. Прычым для крытыка ўяўляюцца аднолькава цікавымі і маральна-духоўная сутнасць *ўмудронага гадамі* пісьменніка, адкрытага у *новую грамадска-жыццёвую прастору*, і асветленасць яго таленту то *промнем лірызму*, то *лёгкай іроніяй*, а то і *сарказмам над вялікімі і малымі “ўладарамі свету”, што безупынна імкнуцца ашчаслівіць “разгубленае” чалавецтва*².

Каб пераканацца ў слушнасці зробленых даследчыкам высноў, вярнемся да жыццёвых першавытокаў будучага пісьменніка. Нарадзіўся ён *недзе на другі год пасля вяртання з бежанства бацькоў з галоднага Паволжа на папялішча*³. Спачатку сям’я жыла з родзічамі ў прыставаным пад жыллё змрочным і халодным хляве-катуху, што стаяў на падземнай вадзяной жыле. З-за пастаяннай вільгаці хлопчык моцна хварэў. І вынесены аўтарытэтным лекарам Уласавым вердыкт пра неабходнасць змены сямейнага вугла вымусіў бацькоў рашыцца на пазыкі і неадкладна пачаць будаўніцтва ўласнай хаты. Ужо ў новым доме праз два гады нарадзіўся меншы брат Георгія Коля, а затым сястра

² Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 201–202.

³ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, Беласток 1998, с. 59. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Галя. Паступова дабрабыт Валкавыцкіх стаў наладжвацца. Разжыліся на карову, каня, займелі чацвартуху зямлі, з цягам часу прыдбалі дру- гую хату. Для гэтага бацьку даводзілася шмат працаваць: спачатку ён малярнічаў, *падраднічаў на лесасплаве або ездзіў у лес на вываз- ку* (60), затым грамадой быў выбраны солтысам. І ўсё ж на лёс сям'і выпала шмат выпрабаванняў, цэлае *нашэсце калясмертніцтва* (61): доўгая немач пакалечанага камлём бацькі, цяжкая форма менінгіта ў брата, пашкоджанне калена і працяглае лячэнне нагі першынца. Справіцца з усімі гэтымі бедамі дапамагла хіба толькі бязмежная сама- ахвярнасць маці, што заўжды была *самым надзейным апірышчам... сям'і* (59), яе нязломнасць перад усімі бедамі і хваробамі, гатоўнасць змагацца да апошняга за жыццё гаспадара сям'і і дзяцей.

З-за хваробы Георгій вымушаны быў часта прапускаяць урокі, таму стараўся самастойна і ў поўным аб'ёме засвойваць школьны матэрыял. Тым не менш, з прычыны залішніх прыдзірак настаўніка пана Дроня, яго пакінулі ў чацвёртым класе на другі год. Затое наступныя гады навучання ў пані Русіняковай Валкавыцкім узгадваюцца надзвычай светла. Менавіта гэтая выхавацелька выявіла разам з выключнымі ве- дамі школьніка яго літаратурныя здольнасці.

Пасля сямігодкі выдатнік Георгій прагне працягнуць вучобу, але адразу яго не прымаюць нават у гайнаўскую рамесную школу нібыта з *“браку месцаў”* (67). Толькі дзякуючы намаганням былога дырэктара Рудальфа Здажыля вакансія для хлопца знаходзіцца. Час вучобы Вал- кавыцкага ў Гайнаўцы скрашваецца частым наведваннем творчага на- строю, што ім самім тлумачыцца прысутнасцю ва ўласным унутраным свеце заўсёднага жыццёвага спадарожніка і незалежнага ў меркаван- нях філосафа-скептыка Сідара. Ужо тады яго наведваюць праязнічныя і рыфмаваныя думкі накшталт наступнага двухрадкоўя:

Свядомасць выпывае з быцця,
Быццё – з адкрыццяў (59).

Год *у цёмна-сінім мундзірчыку з жоўтымі кантамі* (59) Георгій ездзіў цягніком з Белавежы ў Гайнаўку. А ўжо 1 верасня наступнага года, нібы пацвяджаючы прадказанні астралогіі і стогадовага кален- дара, пачынаецца вайна, якая адразу заяўляе пра сябе налётамі варо- жай авіяцыі, выбухамі бомбаў, першымі ахвярамі. На роварах, а за- тым, калі пачне працаваць чыгунка, зайцамі на пасажырскіх цягніках, а то і таварняках, са шматлікімі прыгодамі сын солтыса Валкавыцка- га і яго таварышы ўсё ж працягваюць ездзіць на заняткі ў Гайнаўку, каб завершыць навучанне ў школе рамеснікаў.

Будучы пісьменнік добра памятае той вірлівы час, калі ўслед за польскай конніцай у Белавежы з'явіцца чырвонаармейцы, і агітатары будуць спакушаць мясцовае насельніцтва шчадротамі жыцця на савецкім баку. Яшчэ да Народнага сходу ў Маскве выходзіць загад аб дэпартацыі антысавецкіх элементаў. Пра яго неадкладнае выкананне Г. Валкавыцкі пазней напіша: *Апусцелі і белавежскія хаты. НКВД выконваў план са строгай паслядоўнасцю* (81). А хутка, як вядома, нечарговай сесіяй Вярхоўнага Савета БССР 12 лістапада 1939 г. Заходняя Беларусь была прынята ў склад БССР. Пасля прыходу немцаў улада перайшла да палякаў, быў сфарміраваны нацыянальны камітэт. Двойчы за гэты час старэйшы Валкавыцкі сядзеў у гестапаўскіх застенках. Але яго сыну ўсё ж верылася ў лепшае, і толькі адчувальная прысутнасць вайны стрымлівала высокія пачуцці і песенны настрой маладога чалавека. Ён працуе на розных пасадах і нават ва ўмовах акупацыі працягвае займацца самаадукацыяй, шмат чытае.

У хуткім часе з Белавежы, праз Бельск, Беласток, Багушы, Г. Валкавыцкага разам з некаторымі сябрамі і іншымі маладымі людзьмі на таварняках адправіць на тэрыторыю Усходняй Прусіі, затым у Кенігсберг у якасці рабочай сілы (арбайтараў). Менавіта тут, з пачатку ліпеня 1943 г. і да вызвалення горада войскамі маршала Васілеўскага, ён будзе працаваць у розных цэхах вагоннай фабрыкі і лагерах. Пра ўсе складанасці побыту і вандраванняў, школу ваеннага выжывання і непрыдуманую абсурдную рэчаіснасць, якую аўтар *без дай прычыны не прытудрываў, без неабходнасці не падчарняў*⁴, Г. Валкавыцкі напіша гранічна шчыра, а недзе нават з гумарам, наколькі гэта было магчыма ў тых умовах, у шпыткавым жыццязпісе “У каменным крузе”. У значнай ступені выцерпець наканаванае яму дапаможа неадлучная ўнутраная прысутнасць Сідара, што заўжды працаваў па натхненні, вышукваў дзівосы ў лятучых хмарах, а таксама ўласныя светлыя згадкі пра найпрыгажэйшыя белавежскія краявіды, здольнасць, як прызнаецца сам пісьменнік, выключацца з рэальнага вымярэння, душою лунаць над недасяжным⁵. Пры гэтым герой-апавядальнік бязмерна ўдзячны лёсу за тое, што апынуўся ў ліку рэдкіх шчасліўцаў: *Зведаўшы смак волі, не толькі выбраўся з мёртвай пасткі, але спяваючы прайшоў і фільтрацыю. А мог загрымець на Калыму*⁶.

⁴ Г. Валкавыцкі, *У каменным крузе*, Беласток 2000, с. 5.

⁵ Тамсама, с. 48.

⁶ Тамсама, с. 65.

І пазней яшчэ не раз кляймо, у тым ліку аздобленае нялётным грыфам “Быў у акупацыі”⁷, будзе помсліва нагадваць пра сябе ў жыццяпісе Г. Валкавыцкага. У тым ліку і тады, калі ён, *вызвалены з прускай прымусоўкі, канаў на чужой зямлі пад дулам варашымаўскага стралка*⁸ і мог быць выпадкова забіты дурной куляй п’янага камбата. Што ж, сапраўды:

У кожнага пакалення
 Свае бальшавікі,
 Свой блукаючы прывід⁹.

Літаратурны дэбют Г. Валкавыцкага адбыўся ў 1948 г. Плённа раскрыць прыроджаны талент, сцвердзіцца ва ўласнай эрудыцыі і паэтычных здольнасцях, пачаць натхнёна і разняволена – *на ўзор птушыны* – выяўляць сябе, выліваць *Строгі радок, ... / У мадэрна хісткае дас’е*¹⁰, пачаткоўцу дапамаглі вучоба ў Літаратурным інстытуце ў Маскве (1949–1954), адпаведны статусу ўстанова разняволены творчы асяродак, цеснае сяброўства з перацелкаўцамі, насычанае і актыўнае культурнае жыццё. Нягледзячы на існуючую тады практыку даносаў, пэўную атмасферу “*цвілі*” і падазронасці, гады студэнцтва – гэты *ясны ветразь на быстрацечнай пльмі часу*¹¹ – Г. Валкавыцкім заўжды згадваліся надзвычай светла:

Жылі дружнай сям’ёй. Спрыяла камернасць інстытута. Вонкава нічым ён не розніўся ад старой прыдворнай школы. А ўнутрана? Выкладчыкам, напрыклад, нагадаваў царскасельскі ліцэй пушкінскай пары, і яны любілі называць нас ліцэістамі. І не скажу, каб гістарычная аналогія нам не падабалася. (...) Сямейнасць мацавалі і творчыя семінары. Фармаваліся яны не па набытых ведах, а па творчых схільнасцях. Першакурснік карыстаўся правамі пяцікурснікаў. Вядома, былі свае аўтарытэты. Але вызначаў іх не студэнцкі стаж¹².

Так ужо выйшла, і не без унутранай патрэбы самога аўтара, якога вабілі многія пачыны-дарогі, літаратурныя далягляды, радаснае

⁷ Г. Валкавыцкі, *Ашчэпкі (1998–2000)*, Беласток 2002, с. 22.

⁸ Тамсама, с. 83.

⁹ Юрка Зубрыцкі, *Міжчасце*, Беласток 2003, с. 11.

¹⁰ Юрка Зубрыцкі, *Рознагоддзе*, Беласток 1989, с. 29.

¹¹ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 196.

¹² Тамсама, с. 198–199.

ўспрыманне адчутай бязмежнасці свету, што Г. Валкавыцкі, працуючы пасля вучобы ў Літаратурным інстытуце на розных пасадах, цягам усяго жыцця самааддана займаўся праблемамі беларушчыны. Больш дакладна: рэдагаваннем “Беларускіх календароў», альманахаў і арыгінальных выданняў, падрыхтаваных пісьменнікамі Беласточчыны, пошукамі талентаў, стварэннем мастацкіх калектываў, БГКТ (1956), літаратурнага аб’яднання “Белавежа” (1958), першым старшынёй якога (1958–1960), гэтаксама як і шматгадовым рэдактарам тыднёвіка беларусаў у Польшчы “Ніва” (1956–1987), ён з’яўляўся.

Дарэчы, маці заўжды з асцярогаю і смуткам папярэдзвала вучонага сына: *На беларускай справе яшчэ нішто добра не выйшаў*¹³. Датавана-дзённікавая структурная арганізацыя нататкаў рэдактара “Віры” не перашкодзіла аўтару звярнуцца да думкі-навукі самага роднага ды яшчэ і празорлівага чалавека і ў канцы кнігі, бліжэй да фінала. Такі прыём забяспечыў кампазіцыі твора фармальную кальцавую завершанасць, а з другога боку – выразна пазначыў адкрытасць, нявырашанасць набалелай праблемы як для Беласточчыны, так і краіны ў цэлым. З цягам часу тут нічога не змянілася: *Беларусь? Выдумка! Праваслаўныя – так, “тутэйшыя” – так. А мова? “Простая!”*¹⁴.

Не дзіва, што так хутка адвучылі рэдактара “Нівы” пісаць вершы. Невыпадкова так моцна агортвалі яго душу адчай і разгубленасць перад кампаніямі абвінавачванняў, вышукаў “шкоднай гнілаты”, аблівання памыямі, бездапаможнасць перад атакамі на таварыства, газету, сумленных людзей, сябе. І ўжо тады пісьменнік напоўніцу і з горыччу пераканаўся, што *горшага пачуцця, як бездапаможнасць, – няма*¹⁵. Між тым у паўсядзённым жыцці яму досыць часта даводзілася сустракацца з праявамі рознага кшталту культаў, кампаніямі абвінавачванняў, абмежаванасцю, манкуртствам, неверагодна жаклівымі паводзінамі некаторых адказных асоб у грамадстве, якія насуперак логіцы ўвасаблялі сабой дзейнасць так званага правіла перманентнага адзінства. Паводле яго няпісаных законаў, гаварылася адно, думалася другое, рабілася трэцяе. Ва ўсіх гэтых праявах абсурду асабліва ярка адкрывалася *мімікрыя Задрьтоніі*¹⁶ і адзначаная вышэй бездапаможнасць творцы і рэдактара “Нівы”.

¹³ Г. Валкавыцкі, *Віры. Нататкі рэдактара*, Беласток 1991, с. 41.

¹⁴ Тамсама, с. 173.

¹⁵ Тамсама, с. 77.

¹⁶ Тамсама.

У “Вірах” уважлівы чытач таксама адчуе зачараванасць выключнай і шматпланавай вобразна-эмацыянальнай стыхіяй стылю пісьменніка, дзе нейкім дзіўным чынам мірна суіснуюць лірычна-ўсхваляваны пачатак, усплёскава-пафасная перадача ўражанняў, цёплы гумар, іронія ва ўсіх магчымых яе варыяцыях і сухая мова фактаў, строгі дакументалізм, лаканічны характар паведамлення. Найпершая прычына такога дружнага суседства хаваецца за сфармуляваным самім Г. Валкавыцкім адметным творчым прынцыпам, што вынасіўся-выспеліўся ў безлічы яго вандровак па радзіме, такой жа колькасці сустрэч з самымі рознымі людзьмі. Менавіта: *Сабраны па дарозе настрой (як яго наладжваў выпадковы спадарожнік!) і быў тым зыходным пунктам, з якога браў я быка за рогі*¹⁷.

Добра разумеючы гэта і не жадаючы збіцца на ніколі непрымальную псеўдапафаснасць, надуманасць, пісьменнік звяртаецца да самых розных мастацкіх прыёмаў стварэння інтрыгі, абмалёўкі вобразаў, моўна-стылёвых сродкаў. З тым, каб больш адчувальна спасцігнуць спалучэнне рэалістычнага і неверагоднага ў творчасці Г. Валкавыцкага, дазволім сабе невялікае літаратурнае адступленне. У адной з кароткіх антыўтопій кнігі Алега Мінкіна “Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў” будучы народны пісьменнік Цьвінтарэй, папярэдняя прафесіяй якога было кантаванне бочак у шынку “Грукат сэрца”, спрабуе дабіцца ў іншаземнага мастака Шампанскага, што ў гэты самы час стварае чарговы шэдэўр у выглядзе качана капусты, адказу на пытанне адносна сутнасці фантастыкі. І той з належнай моманту ўрачыстасцю прамаўляе: *Фантастыка? Гэта калі пішуць пра тое, што ў сапраўднасці не існуе.... А праз нейкі час дадае: Або, найчасцей, фантастыка – гэта калі ня ўмеюць пісаць пра тое, што ёсць у сапраўднасці*¹⁸.

Калі пакінуць па-за ўвагай сэнсава-стылёвую алегарычнасць мастацкага тэксту А. Мінкіна і адштурхоўвацца толькі ад прамога значэння прыведзеных цытат, то адпаведна паслядоўнасці іх падачы можна зрабіць наступныя вывады-характарыстыкі адносна творчай манеры беластоцкага, як пра тое сведчыць запіс у дыплеме, “*літаратурнага работніка*” Г. Валкавыцкага. Па-першае, аўтар, што ў *дзіцячых летуценнях увесь свет скалясіў і, мабыць, не толькі дзеля адкрывання*

¹⁷ Тамсама, с. 102.

¹⁸ А. Мінкін, *Праўдзівая гісторыя Краіны Хлудаў: Кароткія антыўтопіі*, Мінск 1994, с. 95.

*таямнічыx выспаў*¹⁹, якога ў вайну да п'яра пацягнула з нуды, а пасля яе – па душэўнай патрэбе *пісаць успаміны і вершы*²⁰, і які робіць усё, што магло б спрыяць прасоўванню беларускай справы, – не фантаст. Ён не піша *пра тое, што ў сапраўднасьці не ёсць*. Па-другое, калі трымацца катэгарыяльнасці Шампанскага, Г. Валкавыцкі – двойчы не фантаст. Пісьменнік не адносіцца да ліку тых, хто не ўмее пісаць *пра тое, што ёсць у сапраўднасьці*. І ўсё ж асмелімся сцвярджаць, што ў светапоглядзе і творчасці гэтага аўтара шмат незвычайнага і містычнага, пачынаючы з касмічных сноў, зайздроснай здольнасці хуткага пераўвасаблення “Я” апавядальніка і гэткага ж умення яго і суразмоўцаў уваходзіць у іншыя вымярэнні. Пісьменніку і яго героям уласцівы летуценнасць, палёт мараў, перакананасць у тым, што *рэальнасць – у фантастыцы, а час у саркафагу прасторы*²¹.

Нельга не заўважыць, і пра гэта асабліва яскрава сведчаць нататкі “Віры”, што найчасцей з неверагодным – *фантастыка ў чыстым выглядзе!*²² – Г. Валкавыцкаму даводзілася сустракацца ў паўсядзённай працы. Скажам, тады, калі раптам з аддзела прапаганды “нагадвалі” тэрмінова падрыхтаваць даклад аб Інданезіі ці “давяралі” выкананне яшчэ якіх-небудзь абсурдных даручэнняў у форме ультыматумаў, непрыхаваных пагроз. У запісах за 1985 год аўтарам занатавана набалелае за шматгадовую працу дзякуючы “*апецы*” вялікіх і малых прыроджаных начальнікаў, тых псеўдарупліўцаў нацыянальнай справы, што ўсе пытанні звыкла вырашалі адным загадным росчыркам п'яра. Вось чаму знешняя двухсэнсоўнасць наступнай рэплікі пісьменніка – *Беларус, чым далей ад Беластока, тым большы фантаст*²³ – у кантэксце “Віроў” прачытваецца адназначна.

На шчасце, жыццё кожнага з нас безаглядна шчодрое на самыя розныя фарбы і эмоцыі. Багатая на адценні палітра ўражанняў, шырокі дыяпазон іх у аўтабіяграфічнай прозе Г. Валкавыцкага сцвярджаюць гэтую іспіну яшчэ раз. Выяўленыя пераважна ў дзённікавым і эсэістычным жанрах, што надзвычай плённа прадэманстравалі свае зместава-фармальныя і мастацкія магчымасці ва ўсёй літаратуры другой паловы XX – пачатку XXI стагоддзяў, творы пісьменніка годна прадстаўляюць праблемна-сацыяльныя і духоўна-філасофскія аспекты

¹⁹ Г. Валкавыцкі, *Віры*, с. 5.

²⁰ Тамсама, с. 6.

²¹ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 172.

²² Г. Валкавыцкі, *Віры*, с. 88.

²³ Тамсама, с. 175.

светабачання, быцця і паўсядзённасці людзей Беласточчыны, сучаснага чалавека наогул. І манера “эпізадыста”, калі адштурхоўвацца ад некалі пачутага акрэслення жанру звышчуважлівым, заўжды пільным да слова, гука, колеру, кожнай праявы светабудовы Янкам Брылём, які шмат у чым блізкі да нашага аўтара арганічнай повяззю лірычнага і гумарыстычна-іранічнага, ніколькі не перашкаджае Г. Валкавыцкаму ў перадачы і стварэнні карцін і характараў абагульненых, тышовых.

Якраз з гэтай мэтай і ўзяўся творца за напісанне прысвечанай землякам “Белай вязі”. Сам князь Белавежжа, *тутэйшы гаспадар, лясны пасаднік*²⁴, даручыў месцічу Г. Валкавыцкаму *скласці кнігу пра Белую Вязь, а Сідара назначыў сваім блазнам*²⁵. Яе змест, як і ўсё, што створана пісьменнікам, прадстае не толькі ўвасабленнем рэалістычнай і адначасова фантастычнай казкі наратара *пра сваю Планіду*²⁶, але і ў значнай ступені ўяўляе сабой сакральны тэкст, здольны засперагчы яшчэ не адно пакаленне нашчадкаў Сварога ад пачуцця непаўнаватаснасці, рэнегатства, бяспамяцтва дзякуючы правідчаму завету яе складальніка, барацьбіта з няшчырасцю і шэрасцю, берагчы родавую вязь, Белую Вежу, свой край. Зрэшты, Г. Валкавыцкі заўжды ведаў, наколькі гэта няпроста:

Цяжка без радзімы.
З радзімай яшчэ цяжэй.
Замнога адказнасці²⁷.

Літаральна палоніць вызначаная вышэй стылёвая разнапланавасць кнігі “Белая вязь” Г. Валкавыцкага, што адкрытая для прыёмаў казначнай умоўнасці, іншасказальнасці, персаніфікацыі, аўтарскіх версій паходжання назвы Белавежы, гістарычных звестак, урыўкаў з дзённікаў, асобных элементаў містычнага, памежных сітуацый між явай і сном, устаўных эпізодаў, шматлікіх рэтраспекцый, канчатковым рэалістычным падсумаваннем папярэдніх фантастычна-неверагодных з’яў і лёсаў яе герояў. Так, у навеле “Цуд” інтрыга, звязаная з адкрыццём Ноева каўчэга, дуба, што выпраменьвае энергію і змяшчае

²⁴ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 23.

²⁵ Тамсама, с. 25.

²⁶ Тамсама, с. 5.

²⁷ Юрка Зубрыцкі, *Міжчасце*, с. 45.

на зрэзе тоўстай галіны выяву чалавечай галавы, завяршаецца іранічным аўтарскім паведамленнем пра агульнавядомую падзею ў Віскулях, у выніку якой быў пахаваны *вялікі, магутны і непарушны суседскі Эдэм*²⁸. У “Сустрэчы з князем” творца пры апісанні дуба і яго ахоўніка паглыбляецца ад фактаў сучаснасці, грамадзянскай вайны да часоў паганства, святога месца сонцавітаў з левабярэжнага яцвяжскага племя. Князь пушчы, ён жа стары, аброслы белым мохам, але з устаўнымі зубамі дзед, гаворыць: *Многа можаце ад нас навучыцца. Хоць бы веры. Раней вана больш памагала, бо мы яе ў сэрцы насілі. Цяпер німа шчырасці, усё падман, крывядушыша. Ходзіце ў свяцілішчы, каб паказацца, а паступкі вашы пярэчат навучанню жрацоў. А і ваны... І далей: Адышлі вы ад старых звычаяў і не знашлі лепшых. Осць і скачаце параз купальскі вагонь для забавы. А ў яго святая моц, вон ачышчае ад злых духаў*²⁹.

Вялікая роля мастацкай фантазіі ў гэксце кнігі, уяўная лёгкасць выяўлення “Я” апавядальніка ніяк не выступаюць парушэннем раней прамоўленага пісьменнікам лозунга аб патрэбе трымацца дакладнасці жыцця. Сягаючы ў далёкую даўніну, сплятаючы-выбудоўваючы генеалагічную вязь свайго роду, разважаючы аб мінулым і сучасным пушчы, усяго белакежскага краю, звяртаючыся да легендаў, паданняў, сказаў, літаратурных помнікаў, твораў сённяшніх аўтараў, не закрываючы вочы на сацыяльныя і экалагічныя праблемы радзімы, аднолькава трымаючыся праўды і выдумкі, Г. Валкавыцкі тым не менш вымушаны прызнацца: *Гэтае імкненне – кожны факт пацвердзіць – расце ў маёй літаратурнай практыцы з поступам гадоў. Таму і пішацца цяжка. І рвецца белая вязь. Я зноў у тупіку лабірынта*³⁰.

Дык што ж, апрача першапачаткова-Белавежы, утварае, тчэ белую вязь пісьменніка? Чым яна з’яўляецца для самога мастака? На наш погляд, першаступеннае прызначэнне белай вязі Г. Валкавыцкі бачыць у абуджэнні свядомасці, звароце тутэйшых да каранёў свайго роду праз адчуванне асабістага сораму і гнятлівага настрою за ўласнае няведанне і страту іх. Памяць пра вытокі, *родавая вязь*³¹, успрыманне непарушнай прыроды подыхам вечнасці, роўнасць кожнага і ўсіх перад гэтай самай вечнасцю, *адзінства ў разнароднасці*³², веданне гісторыі

²⁸ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 7.

²⁹ Тамсама, с. 26.

³⁰ Тамсама, с. 46.

³¹ Тамсама, с. 52.

³² Тамсама, с. 53.

багатага беларускага дрэва, вернасць маці і сямейнай калысцы, народнаму эпасу і песні, шчасце вучнёўства ў таленавітага настаўніка, само жыццё з усімі яго абставінамі, выпрабаваннямі, прадказаннямі, адным словам, філасофіяй і ёсць умовай неперарывістасці вязі ў вышэйшым сэнсе. Вязі, што вызваліць нас ад пачуцця непаўнавагаснасці, выратуе ад рэнегатства, двурушша (гэта калі *душою за царкву, а сэрцам за партыю*³³), ад беларусападобнай мімікрыі, захавае стары святы калодзеж. Якраз для гэтага так настойліва *прытулку шукаюць / на сцішаных беллю / прасеках жыцця*³⁴ словы мудрага чалавека і пісьменніка Г. Валкавыцкага.

Усё жыццё пісьменніка было звязана з Белавежай і Беластокам. У адным з артыкулаў сваёй кнігі “Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы ў 1958–1998 гадах” паэт і даследчык А. Баршчэўскі падкрэслівае думку *аб прыярытэтнай пазіцыі Белавежы ў паэтычным мысленні аўтара, (...) дамінацыі гэтай незвычайнай прыроднай з’явы ва ўсёй духоўнай тоеснасці Ю. Зубрыцкага і нават настойвае на заўважным зняволенні Белавежай*³⁵ пісьменніка, якому належаць “Балада пра зубра”, вершы “Ля вытокаў”, “Пад лесам”, “Як я выратаваў месяц” і многія іншыя творы адпаведнай тэматыкі. Сам Г. Валкавыцкі называе сябе сонцапаклонікам з Белай Вежы, адкуль *найбліжэй да Сонца*³⁶. Але пры ўсім прыцягненні да нябеснага свяціла творцу аднолькава прываблівае і адваротны бок часапрасторы. Невыпадкова Г. Валкавыцкі заўсёды па-філасофску адносіўся да магчымага сыходу, немінучасці смерці.

Час, як рака,
Плыве нястрымна.
І не пытае куды.

А чалавек – дым.
Нат вялікі памерам,
Ідзе з ветрам³⁷.

Думаецца, што такое мудрае ўспрыманне згасання як аднаго з немінучых законаў светабудовы шмат у чым падрыхтавана самім

³³ Тамсама, с. 159.

³⁴ Тамсама, с. 179.

³⁵ А. Баршчэўскі, *Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы ў 1958–1998 гадах*, Мінск 2001, с. 92.

³⁶ Юрка Зубрыцкі, *Міжчасце*, с. 24.

³⁷ Тамсама, с. 10.

лёсам забранага красавіцкім ветрам Г. Валкавыцкага, багатым, акрамя адданных блізкіх і сяброў, хіба толькі на шматлікія выпрабаванні. На шчасце, жыццё з яго сацыяльнымі, маральнымі і духоўна-філасофскімі праблемамі не стаіць на месцы і заўсёды ўтрымлівае зрухі да лепшага. Шматпланавая па змесце і стылёвай афарбоўцы аўтабіяграфічная і мастацкая творчасць чуйнага як да адмоўных, так і станоўчых праяў быцця Г. Валкавыцкага – з нязменна прысутным у яго эга, паэзіі і прозе камічна-з’едлівым Сідарам Макацёрам – выразна пацвярджае гэтую ісціну.

Надзвычай адказнае стаўленне да Бацькаўшчыны і даручанай справы ганаровага чальца Саюза беларускіх пісьменнікаў, цяпер ужо насамрэч *нябеснага вандроўніка*³⁸, які ўсё жыццё ў самых розных жанрах маляваў свой загадкавы, часта ў іранічных фарбах, аўтапартрэт, але пры гэтым свята верыў у ачышчальную сілу купальскага вогнішча, святасць вады і белай вязі неўміручай памяці, падкрэсліваюць журботныя і адначасова заслужана ўдзячныя словы, прамоўленыя былымі калегамі і аднадумцамі ў хуткім часе пасля назаўсёднага развітання з ім. Больш дакладна: Г. Валкавыцкі – *сапраўдны валун у галіне пісьменства і журналістыкі на Беласточчыне* (Яўген Вапа); *чалавек-інстытуцыя, які трымаў на сабе шмат якіх справы беларусаў Падляшша, але пры гэтым сам заставаўся ў ценю* (Ян Мордань); пісьменнік-эрудыт, *сумленны і сціплы пушчанскі чалавек, што ў такі цяжкі час правёў “Ніву” праз “рыфы”*, тым самым дазволіўшы ёй застацца *незалежнай* (Міра Лукша).

Пры жыцці Г. Валкавыцкі з уласцівым яму пачуццём гумару ўмеў адмахнуцца ад празмерна высокіх ці, як на яго погляд, незаслужаных ацэнак у свой бок. Але сёння перарваная смерцю вязь дзён, шчырая даніна памяці гэтаму самаахвярнаму і ад пачатку зарыентаванаму на высокія адраджэнскія ідэалы пісьменніку дазваляе з неаспрэчнай праўдзівасцю і без усякай шматсэнсоўнасці прачытання прыняць аднойчы зазначанае яго дваініком – *А я, які быў, такі і астаўся – чысты, як сляза*³⁹ – за ўзор той вычарпальнай характарыстыкі, што цалкам тоесна яго светланоснай чалавечай і творчай сутнасці.

³⁸ Г. Валкавыцкі, *Белая вязь*, с. 97.

³⁹ Тамсама, с. 207.

STRESZCZENIE

SZKICE DO PORTRETU TWÓRCZEGO GEORGIJA WOŁKOWYCKIEGO

W artykule omówiono główne etapy drogi życiowej poety, prozaika, publicysty i działacza społecznego Białostoczczyzny Georgija Wołkowyckiego. Dokonano analizy tematów, problematyki i barwnego świata licznych gatunków twórczości pisarza, scharakteryzowano typowe cechy jego utworów, takie jak synteza faktu i fantastyki.

Słowa kluczowe: poeta, prozaik, publicysta, redaktor, proza autobiograficzna, humor, dokumentalizm, cechy realistyczne i fantastyczne.

SUMMARY

CREATIVE PORTRAIT OF GYEORGIY VOLKOVITZKIY

Main stages in Gyeorgiya Volkovitzkiy's life are analyzed. He is a poet, prose writer, and social worker of Byelostokskiy region. The author of the article discusses themes and problems presented in his multi-genre works, describes their particular features such as synthesis of fact and art, biographical and general questions, reality and fantasy.

Key words: poet, prose writer, editor, autobiographical prose, humour, documentation process, real and fantastic.

Галіна Тычко

Мінск

Аўтарская канцэпцыя чалавека і свету ў мініяцюрах Сакрата Яновіча і Яна Чыквіна

Жанры малой прозы, да якіх належыць і мініяцюра, заваёўваюць усё большую прастору ў сучаснай літаратуры, патрабуючы перагляду спрадвечнай жанравай іерархіі. Шматлікія літаратурныя эксперыменты з малой прозай выклікаюць істотныя змены ў традыцыйнай сістэме жанравых каардынат, уводзячы ва ўжытак раней неведомыя формы – тыпу запісаў, дзённікавых запісаў, зацемак, фрэсак, абразкоў і інш. Характэрнай рысай, якая ў пэўнай ступені абумоўлівае запатрабаванасць малой прозы ў сучаснай літаратуры, з’яўляецца яе лаканічная скандэнсаванасць.

Мініяцюра паводле аб’ёму сваіх вобразаў або ідэй ахоплівае такую ж шырокую сферу як і вялікі літаратурны твор, не абмяжоўваючыся нейкім адным момантам, выхапленым з жыцця. Невялікія памеры мініяцюры патрабуюць асаблівай увагі да яе фармальнага аздаблення. Мініяцюра часта суадносіцца з лірычным вершам, аднак разам з тым адбываецца размежаванне твораў малой прозы па падтыпах, звязанае найперш з функцыяй фабулы. Бясфабульныя, лірычныя вершы ў прозе даследчыкі называюць «лірычнымі мініяцюрамі», фабульныя – «кароткімі аповядамі». У асобную рубрыку вылучаюцца дзённікавыя запісы, нататкі з пісьменніцкага стала і інш., своеасаблівыя міні-эсэ, ля вытокаў традыцыі якіх стаяць унікальныя жанравыя эксперыменты Максіма Гарэцкага, Вацлава Ластоўскага, Змітрака Бядулі, Івана Мележа, Янкі Брыля, рускіх пісьменнікаў Васілія Розанова, Уладзіміра Салаухіна, Віктара Астаф’ева, Аляксандра Салжэніцына і інш.

У сучаснай беларускай прозе, характэрны для ўсіх жанраў працэс мінімалізацыі, назіраецца ў росквіце міні-прозы ва ўсёй шматстайнасці яе форм і варыянтаў (Творы Юрыя Станкевіча, Сакрата Яновіча, Барыса Пятровіча, Адама Глобуса, Уладзіміра Сцяпана, Леаніда Галубовіча, Міры Лукшы, Алены Анішэўскай і інш). Істотна, што адбываецца і змена самой спецыфікі малой прозы, якая сёння можа быць не толькі лірычнай, але і драматычнай, і эсэістычнай, і філасофскай, і гумарыстычнай.

Гэта асабліва заўважна ў практыцы літаратараў «Белавежы», у творах таго ж Сакрата Яновіча – аўтара многіх пражайтных і эсэістычных кніг, адметнага апавядальніка і майстра пражайтнай мініяцюры. У невялікіх творах С. Яновіча змяшчаецца ўсё, што павінна быць у «вялікай» кнізе: праўдзівасць і назіральнасць, дабрыня і гумар, паблажлівасць, іронія, сарказм, расчараванне і жыццёвая мудрасць. Малую прозу пісьменнік пісаў на працягу ўсяго жыцця. Пра гэта сведчаць яго кнігі і шматлікія часопісныя публікацыі: у літаратурна-мастацкіх альманахах «Белавежа», у «Тэрмапілах» і інш.

У 1984 годзе ў Лондане была выдадзена кніга «Мініяцюры Сакрата Яновіча» на беларускай і англійскай мовах (у перакладзе і з прадмовай Шырын Акінер) – знакавая ў творчасці пражайтка. Несумненна, што змест і кампазіцыйнае афармленне яе крапатліва прадумваліся, тэксты ўважліва адбіраліся і складаліся ў своеасаблівую нізку, што выяўляла пісьменніцкую «звышідэю», – галоўную думку, якую павінна была сказаць Кніга сучаснаму чытачу і нашчадкам. Кніга складаецца з трыццаці часам зусім лаканічных, часам крыху больш аб'ёмных лірычных замалёвак пра самыя разнастайныя праявы чалавечага быцця: каханне, шчаслівае і няспраўджанае, бяссэнсоўную смерць «ля дзевятай хвалі ўбогіх пагоркаў» («Фэст», ці ў далёкім Неапале «Нешчаслівы выпадак»), такое ж бяссэнсоўнае і беспрасветнае жыццё ў глухой вёсцы «на 45-м кіламетры ад Беластока», альбо ў горадзе пры Ліпавай ці Касцельнай («Сустрэча»).

Адкрываецца кніга мініяцюрай «Фэст», немудрагелісты сюжэт якой перапоўнены змрочнай дысгармоніяй гратэскай вобразнасці: *Цень Візантыі ў пошуме клёнаў, бяроз. Гнілыя драпкі зелянеюць мохам у месячнай бяжласці.*

Капліца...

Тырчыць праваслаўе над злежаным пяском магіл. Асколак Русі ля падножжа дзевятай хвалі ўбогіх пагоркаў...¹

¹ *Miniatures by Sakrat Janovic // The anglo-byelorussian society, London 1984, s. 5.*

Назваючы тэкст радасным, святочным словам «фэст», пісьменнік насамрэч адлюстроўвае змрочны каларыт смерці, адыходу, знікнення, песна пераплятаючы ўнутраныя і знешнія пласты сюжэта, стварае сэнсавую антытэзу ўжо на ўзроўні назвы. У самім тэксце мініяцюры – «Візантыя – праваслаўе – Русь» – тая трыяда, што ўвасабляе на Беласточчыне беларускаць і ад якой застаецца толькі «цень», «асколак», «злежаны пясок магіл» тут на выспе зеляніны, заціснутай каменным абручом пад дзевятай хваляй убогіх пагоркаў. Канфлікт прыроды і цывілізацыі, характэрны для ўсёй сусветнай літаратуры ХХ стагоддзя. Аднак знікненне традыцыйнай вёскі – як увасаблення і захавальніцы спрадвечных маральных норм і народных традыцый, пра што з такім болей пісала руская вясковая проза (творы Віктара Астаф’ева, Валянціна Распуціна, Валянціна Авецкіна) для беларускай літаратуры спалучылася яшчэ з праблемай разбурэння нацыянальнай тоеснасці. Алесь Адамовіч параўнаў гэты працэс з гібеллю Атлантыды, бо смерць традыцыйнай вёскі для беларускай нацыі мае такія ж глабальныя цывілізацыйныя наступствы.

Гэты аспект для творчасці С. Яновіча быў надзвычай важны, калі не самы істотны. І ён настойліва выяўляў і паўтараў яго як у творах вялікіх паводле аб’ёму, так і ў кароткіх лірычных мініяцюрах. *Каменны абруч*, што сціскае выспу зеляніны з яе *асколкам Русі* – гэта смерць, якую нясе ўрбанізацыя і глабалізацыя ўсяму нацыянальна і культурна адметнаму, унікальнаму і непаўторнаму ў сваёй існасці.

Гартаючы кнігу С. Яновіча старонка за старонкай, разумееш, што галоўная калізія тут не столькі чалавек і яго лёс, колькі Беларусь і яе лёс. Бо Беларусь пры бліжэйшым разглядзе і ёсць спалучанасць лёсаў старых, знямоглых, пакінутых у вёсцы дажываць свой век бацькоў і іх маладых поўных сілы дзетак, якіх яны самі выпраўляюць падалей ад рассохлых парогаў бацькоўскае хаты, *каб ад долі ўцячы* («Сыну»), а гэта значыць, своеасаблівае наканаванасць пагібелі, запраграмаванасць на смерць.

Паэтыка і міфалагічны падтэкст лірычнай прозы С. Яновіча песна з’яднання з нацыянальнай беларускай культурнай прасторай. Міфалагічны план яго твораў ствараецца з дапамогай пейзажу, дэталей хранатопа і інтэртэксту, асаблівага апавядальнага рытму. Лірычны герой альбо наратар у прозе С. Яновіча ледзьве не злоўжывае прыёмам інверсіі, па сутнасці, не характэрным для беларускай прозы другой паловы ХХ стагоддзя, але затое надзвычай распаўсюджаным у даваенны перыяд: лірычныя абразкі Змітрака Бядулі ці апавяданні ранняга Міхася Лынькова.

*Літаратура «Белавежы» – так трэба казаць – унікальная ў беларускай, хоць і назіраюцца ў ёй падабенствы да «нашаніўскай» пары, – адзначаў сам С. Яновіч у гутарцы з Я. Чыквіным для часопіса “Крыніца” (1998, № 39). І там жа Я. Чыквін падкрэсліваў, што творчасць С. Яновіча для нашага часу недастаткова «пазрыстая» з увагі на яе вялікую жанравую і стыльвую разнастайнасць, а таксама тэматычную і праблемную шырыню². У гэтай шматграннасці тым не менш пастаянна захоўваюцца своеасаблівыя арыенціры, каардынаты, так бы мовіць, нацыянальнага быцця ў яго прасторава-часавай вызначанасці. Такім арыенцірам выступае міфалагізаваны матыў васілька – кветкі, якая з часоў Максіма Багдановіча і Максіма Гарэцкага была і застаецца сімвалам роднага краю. *Цвяток радзімы васілька*, які ні за якія скарыбы на свеце не хоча выпусціць з рук спакутаваны лірычны герой М. Гарэцкага на сваім самотным смяротным шляху, у Сакрата Яновіча сам *ціха памірае ў парудзелым іржэўі* («Валюшка»).*

У пантэон паганскіх багоў С. Яновіч увеў сваю багіню – *багіню Ганьбы. Патронку сялян у Горадзе. Іх жа дзяцей дэфініяваў як самасеяў. Сярод гэтага дэмаграфічнага смецця здараліся парасткі чалавечнасці і я перасаджваў іх пад біблейскую сцяну³*, – адзначаў пісьменнік. Усведамленне вечных ісцін для С. Яновіча немагчымае без гарачых філіпік у абарону свайго, роднага, якія будуецца ў форме напоўненай жалем і горыччу лірычнай антытэзы. *Рассохлы парог хаты бацькоў пакінуць, каб ад долі ўцячы – можаш. Туманны ўсход і пах ліпаў забыць, каб шумным асфальтам пакрочыць – можаш. Усмешку дзяцінства і радасць жыцця пагасіць, каб далёкія мары наблізіць – можаш. Слова-песню сваю ў пыл дарогі швырнуць, каб хутчэй стаўбы верставыя міналі – таксама можаш...*

А калі слязьмі боль пакоціцца, калыханку матчыну ўспомні («Сыну»).

Метафорыка беларускай рэальнасці, увасобленая ў гэтай мініяцюры, была разгорнута і ў маштабнай прозе пісьменніка – кнігах «Доўгая смерць Крынак», палемічнай «Białoruś, Białoruś» і інш.

Цікава, што малая проза С. Яновіча наскрозь лірычная, прасякнутая густой, насычанай вобразнасцю, метафарычнай неадназначнасцю, хоць традыцыйнай паэзіяй ён амаль ніколі не займаўся. А вось мініяцюры Я. Чыквіна, надрукаваныя ў часопісе «Тэрмапілы» за 1999 год

² З Сакратам Яновічам гутарыць Ян Чыквін, “Крыніца” 1998, № 39, с. 3–12.

³ *Miniatures by Sakrat Janovic* // The anglo-byelorussian society, s. 6.

пад псеўданімам Янка Дубіцкі⁴, даюць прыклад адваротнай скіраванасці: паэт на час пераўтвараецца ў празаіка, хоць пры бліжэйшым разглядзе гэтая проза якраз і выяўляе ў сабе адметнасць паэтычнага светабачання. Тэксты Я. Чыквіна – выразна набліжаюцца да своеасаблівага брылёўскага падтыпу малой лірычнай прозы – дзённікавых запісаў, своеасаблівых міні-эсэ, у якіх аўтар разважае аб зменлівасці і непрадказальнасці быцця, сутнасці мастацтва, прыгожасці, вечнасці. Духоўны свет лірычнага героя Я. Чыквіна вызначаецца заглыбленасцю ў трансэндэнтнае, тое нязменнае ў чалавеку, што не залежыць ад яго паходжання, расы, сацыяльных і гістарычна часавых умоў, геаграфічных абставін, тую боскую формулу жыцця *што не ўмяшчаецца ні ў чалавечы дух, // ні ў логас мудрых книг!*⁵ Запісы датуюцца 1976–1977 гадамі, часам, як вынікае з кантэксту, калі аўтар знаходзіўся на вучобе ў Савецкім Саюзе, у славурым Ленінградзе, гістарычнай калысцы класічнай рускай літаратуры, горадзе жыццялюбнага Пушкіна і змрочнага Дастаеўскага. Рускі філасофска-культуралагічны кантэкст надзвычай адчувальны ў гэтай міні-прозе Я. Чыквіна. Лірычны герой як быццам прымержае псіхалагічныя паводзіны разнастайных чалавечых характараў і тыпаў з твораў Ф. Дастаеўскага на новага чалавека, новыя часавыя жыццёвыя абставіны. Супастаўляе сучаснікаў з тымі рэфлексуючымі насельнікамі старога Пецярбурга і разважае над сэнсам жыцця маленькага чалавека. Гарадскія трушчыбы, Марсава поле, запушчаныя Волкаўскія могілкі.... Трапяткое каханне графіні фон Мэк да Чайкоўскага і тут жа сучасная гісторыя кахання немаладога жанатага немца Гельмута да рускай дзяўчыны, з якой пазнаёміўся падчас вучобы ў Ленінградзе.

Сучасны рускі пісьменнік, які стала працуе ў жанры малой прозы, Дз. Дэйч сказаў пра мініяцюру так: *Яна пакідае за рамкамі ўсё. Уся рэдзіне – цемра, толькі маленькая кропка (у ідэале – і таго менш). Кропка, якая здольная стаць светам, разгарнуцца падобна парасоніку або падарвацца падобна фугасу. Але для таго, каб гэта адбылося, патрабуецца спускавы механізм адмысловага роду*⁶.

Такім спускавым механізмам, калі гаварыць пра С. Яновіча, выступае яго надзвычайны хваравіта гіпербалізаваны пафас, з якім ён

⁴ Янка Дубіцкі, *Трохкрылыя птушкі*, “Тэрмапілы” 1999, № 2, с. 76–87.

⁵ Я. Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, с. 221.

⁶ И. Солнцев, *Прокрустово ложе литературного жанра, или Ещё раз о миниатюре* // <http://newlit.ru/~solntsev/3976.html>, // Рэжым доступа 2 красавіка 2013 11.09.

распавядае аб праблемах беларушчыны ў глабальных маштабах, беручы за кропку адліку вельмі часта маленькае, нязначнае, адзінкавае. Таму навакольны свет у прэзаіка – дысгарманічны і змрочны, асуджаны на скон, а герой яго міні-прозы – “хам на паркеце”, варты жалю і шкадавання.

Заглыбляючыся ў тэксты Я. Чыквіна, як быццам бы адкрываеш іншы свет, той, які надзейна схаваны ад знешняга сацыяльна-вультурызатарскага ўздзеяння, які дэманструе тую чалавечнасць, што зрэдку ўсё ж прыводзіць і герояў С. Яновіча *пад біблейскія сцены*. Замілаванасць самім жыццём, яго натуральным рытмам, радасць спасцігання немудрагелістых эмоцый, адчуванне шчасця і болю ў гэтым няпростым, але ўсё ж гарманічным свеце – вось тая дамінната, якой кіруецца лірычны герой Я. Чыквіна.

У большасці сваіх мініяцюр Я. Чыквін выступае не проста як асоба, але найперш як творчы чалавек, заклапочаны спрадвечнымі праблемамі мастацтва. У паэзіі Я. Чыквіна, яго літаратурна-мастацкіх эсэ важнае месца займае тэма прызначэння мастацтва, багдановічаўскі матыў жыта і васількоў, інакш кажучы мастацтва прыкладнога, утылітарнага і мастацтва для мастацтва, мастацтва высокага, мастацтва чыстае красы. Пра гэта на самым пачатку сваіх запісаў ён і разважае ў нечаканым ракурсе, глядзячы на *жалю вартую жанчыну, з хлапчуком, яе дзіцем*, народжаным ад бацькі-п’яніцы. Пісьменнік перакананы, што *чэстнае мастацтва лепшае, чымсьці ўтылітарнае*. І гэтую думку ён неаднойчы паўтарае на ўзроўні літаратуразнаўчых даследаванняў, паэтычных тэкстаў (гл., напрыклад, «Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)»).

Чалавек, час, Бог, вечнасць – гэты праблемны рад вызначае пастаяннае кола тэм і матываў не толькі ў малой прозе Я. Чыквіна, але і ў яго паэтычным даробку, прасочваецца ў тэкстах літаратуразнаўчай тэматыкі. Нават самі назвы яго паэтычных зборнікаў («Кругавая чара», «Свет першы і апошні», «Жменя пяску») міжволі скіроўваюць думкі да імгненнасці і пераходнасці быцця. Як слушна ў свой час адзначыла Вольга Шынкарэнка, *нацыянальнае ў Я. Чыквіна прама не акрэсліваецца, непасрэдна не называецца*⁷. Аднак нацыянальнае нязменна прысутнічае на ментальным узроўні, вызначаючы спецыфіку светаўспрымання, адметнасць светапогляду. Празаічныя мініяцюры

⁷ В. Шынкарэнка, *З верай у чалавечнасць. Адметнасці вобразна-паэтычнай сістэмы сучаснай беларускай літаратуры*, Гомель 2001, с. 147.

Я. Чыквіна хоць і датуецца 1976–1977 гадамі – упершыню апублікаваная ў 1999. Такая часавая разбежка, безумоўна, не тлумачыцца нейкімі цэнзурнымі абмежаваннямі, а, відаць, выклікана меркаваннямі іншага плану. Назва публікацыі, яе кампазіцыйная структура, сістэма падачы матэрыялу вызначыліся, верагодна, бліжэй да часу публікацыі. Сэнсава-апорныя дамінанты тэксту звязваюцца з вобразам птушкі – спаконвечным сімвалам палёту, духоўнасці, бессмяротнасці. Аднак Я. Чыквін абыходзіць маўчаннем міфічную птушку Фенікс, вешчую птушку Гамаюн, а ўводзіць у назву і тэкст сваю алагічную птушыную істоту – трохкрылую птушку (якая наўрад ці мае аналаг у сімвалічнай гісторыі народаў свету з іх устойлівай тэндэнцыяй да сіметрычнасці ва ўсіх праявах жыцця). Можна, безумоўна, спаслацца на трыадзінную Боскую сутнасць, на ідэю Святой Тройцы, аднак гэта нешта зусім іншае, а ўявіць графічнае ўвасабленне трохкрылай птушкі наўрад ці магчыма. Дык што ж такое чыквінская трохкрылая птушка, чаму яна набывае такое адметнае значэнне ў тэксце, распачынаючы і завяршаючы яго? Думаецца, што адназначнага адказу тут быць не можа. Гэта хутчэй за ўсё аўтарскі сімвал, якому па прыродзе сваёй належыць валодаць таямнічасцю і шматзначнай невытлумачальнасцю, а прысутнасцю сваёй скіроўваць думкі чытача да невымоўных у слоўнай абалонцы сэнсаў. Творчасць Я. Чыквіна – гэта спроба суаднясення разнастайных светапоглядных, філасофскіх і рэлігійных сістэм з канкрэтнай часова і геаграфічна заземленай рэчаіснасцю, рэчаіснасцю сваёй малой радзімы – Беласточчыны. І ў гэтым якраз і ёсць тая кропка паяднання, якая спалучае ўсю тэматычна, стылёва і жанрава адметную літаратуру «Белавежы» ў адзінае арганічнае цэлае.

STRESZCZENIE

AUTORSKA KONCEPCJA CZŁOWIEKA I ŚWIATA W MINIATURACH SOKRATA JANOWICZA I JANA CZYKWINA

Artykuł poświęcono analizie modyfikacji gatunkowych we współczesnej małej prozie. Szczególną uwagę zwrócono na gatunek prozy lirycznej, tzw. miniaturę, którą odnajdujemy w twórczości S. Janowicza i J. Czykwina. Dokonano analizy wybranych utworów pisarzy, które odzwierciedlają jej specyficzne cechy gatunkowe.

Słowa kluczowe: literatura białoruska, proza, modyfikacje gatunkowe, miniatura, eksperyment, człowiek, świat, pojęcie.

SUMMARY

THE AUTHOR'S CONCEPT OF THE MAN AND THE WORLD
IN SOKRAT JANOVICH'S AND JAN CHYKVIN'S MINIATURES

The article is devoted to the research on genre modifications and changes in modern small prose. The main attention is paid to the genre of prosaic miniature. Specificity of the reflection of reality in small prose is investigated using the example of S. Janovich's and J. Chykin's creativity. The writers' selected works which reflect distinctive features of modern prosaic miniature are analyzed.

Key words: Belarusian literature, prose, genre modifications, miniature, experiment, man, world, concept.

Beata Siwek

Lublin

W świetlistości wszechprzenikającej, czyli Symbolika światła i słońca w poezji „Białowieża”

Wszelkie jubileusze, tym bardziej tak znaczące jak ten, 55-lecie Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża”, skłaniają do refleksji nad czasem minionym. W takiej chwili nie ma miejsca na rozpamiętywanie potknięć, ewentualnych porażek, na żale, że nie wszystko udało się zrealizować, że przepuściliśmy tyle szans. Jest to raczej czas sprzyjający pozytywnym refleksjom, podsumowaniom o charakterze wartościującym, czas wydobywania tego, co najcenniejsze. Zaledwie kilka lat temu poeta i animator wielu przedsięwzięć naukowych, wydawniczych i organizacyjnych, popularyzujących twórczość Białorusinów mieszkających w Polsce, Jan Czykwin, pisał:

Niemal pięćdziesiąt lat, które ma już za sobą Białoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża”, to szmat czasu. Do takiego długiego biegu, z natury chyba rzeczy, nie są przygotowane „organizmy” społeczne, rozpadają się one o wiele wcześniej. Fenomen „Białowieży” jednak trwa i to trwanie prowokuje do stawiania dziś pytań, przynajmniej takich oto: dlaczego w Polsce rozwinęła się mimo wszystko tylko białoruska literatura, dlaczego nie zatrzymała się tylko ona (lub nie zatrzymano jej) na poziomie ludowości, w czym wreszcie wyraża się jej zasadnicza inność, niepowtarzalność?¹

Pytania te dotyczą najistotniejszych, fundamentalnych zagadnień, bo w istocie zdumiewa fakt tak konsekwentnego dążenia „Białowieżan” do promowania rodzimej kultury i języka, zaskakuje niesamowita dojrzałość artystyczna poetów, czy wreszcie wyraźnie obecna w tej twórczości perspek-

¹ J. Czykwin, *Kości zostały rzucone*, [w:] tegoż, *Па прызначэнні і абавязку. Літаратура-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, s. 191.

tywa humanistyczna, odkrywany wciąż na nowo świat ludzkich wartości: religijnych, etycznych, estetycznych. W kręgu wpływów współczesnego nihilizmu samo słowo „wartość” jawi się jako relikwiarz świata, który definitywnie przeminął, jednakże świata opromienionego światłem, blaskiem, aurą tajemniczości.

Wiele już lat temu polski historyk literatury Stefan Sawicki pisał: *Obcowanie z literaturą umożliwia najpełniejszy kontakt z rzeczywistością, najbardziej wszechstronne przekraczanie siebie i powrót, budujący naszą tożsamość. Pamiętajmy o tym, gdy wkrada się w nas – „sługi nieużyteczne” poezji – wątplenie, czy ważne jest to, co robimy, gdy aktywność świata bliższego i dalszego utrudnia zachowanie wierności temu, cośmy świadomie wybrali, co jest słabiej dostrzegalne, mniej doraźnie konieczne, ale przecież i trwałe, i głębsze*². Mam nadzieję, że takich dylematów nie mają już dziś poeci Białowieży, bowiem ich wkład w rozwój literatury narodowej, białoruskiej jest nieoceniony.

Poszukując jakiejś formy teoretycznego ekwiwalentu dla migotliwego, granicznego statusu wielu tekstów „Białowieżan” stajemy w obliczu złożonego problemu. Jaki wybrać sposób na mówienie o dziełach nie popadając przy tym w całkowite zaufanie do konkretnego, technicznego metajęzyka, żeby nie zawierzyć nadto możliwości dostępu do ostatecznego sensu tekstów, który można by w krytycznej analizie wyjawic i objaśnić, jaki wreszcie podjąć temat, żeby odkryć w tej twórczości nowy wymiar, dotychczas jeszcze należycie nie spenetrowany. Przedmiotem mojej refleksji nie będą tematyczne dominanty poezji Białowieżan, lecz obszar tematyczny stosunkowo mało jeszcze poznany, aczkolwiek – jak podpowiada intuicja badawcza – niezwykle ważny. Będzie to mianowicie motyw światła i słońca oraz eksplikowane przezeń treści. W kontekście jubileuszu wybór takiego właśnie motywu do poetyckiej eksploracji wydaje się jak najbardziej zasadny.

Jak zauważa polska badaczka Anna Krajewska, zarówno w refleksji literaturoznawczej, jak i filozoficznej istnieje grupa metafor, związanych ze światłem, wykorzystywanych na oddanie sensu zagadnień epistemologicznych. Jako przykład podaje tu „cienie w jaskini” Platona, „światło oświecenia”, „zwierciadło i lampa” (Meyer Howard Abrams), „płomień i świeca” (Gaston Bachelard), „przedświt” (Martin Heidegger), „lśnienie” jako odbłask lustra (Umberto Eco, Jacques Lacan), „światło zastane” (Clifford Geertz). Badaczka zauważa, że światło uczestniczy w określeniu stanu świata. Bez światła nie moglibyśmy zobaczyć świata i zdaje się niemal, że bez światła

² S. Sawicki, *Czym jest poezja?*, [w:] tegoż, *Wartość – Sacrum – Norwid*, s. 17.

wręcz nie byłoby świata³. Do powyższych rozważań można by dodać jeszcze stwierdzenie, że światło określa też człowieka, jest metaforą ludzkich pragnień, emocji, wzruszeń, nadziei. Jest eksplikacją wartości. Jest wreszcie – jak podkreśla Dorothea Forstner – jako najbardziej niematerialne zjawisko całego stworzenia, szczególnie odpowiednim symbolem duchowości Boga⁴. Forstner zauważa ponadto, że chociaż słońca nie można utożsamiać ze światłem, to jednak zachodzi bardzo ścisły związek między symboliką światła i symboliką słońca⁵. Z tego też względu nie ominiemy naszą uwagę tych tekstów, w których obydwa motywy pojawiają się równolegle, bądź też jeden wyznacza drugi.

Warto przypomnieć, że w kosmogoniach większości ludów proces powstawania świata jest związany ze stawianiem się światła, przy czym światło – jak konstatuje Manfred Lurker – może pojawiać się po raz pierwszy w różny sposób: przez narodzenie, emanację, przez czynność albo też słowo bóstwa lub Boga⁶. Lurker, nawiązując do biblijnej relacji o stworzeniu świata przypomina, że na uwagę zasługuje pierwsza ocena Boga, według którego światło jest dobre. Znana jest też powszechnie teoria logosu świata, do której nawiązuje jeden z autorów Nowego Testamentu, Jan, w prologu Ewangelii: *Na początku było Słowo*. Zarówno w obszarze myśli teologicznej, jak i filozoficznej światłość i słowo współzawodniczą o prymat w biblijnym obrazie początków świata.

Zarysowana po krótkce perspektywa teoretyczna odnosząca się do symboliki światła, będzie dla nas punktem wyjścia dla refleksji o sposobach uobecniania się światła i jego zakresie semantycznym w poezji „Białowieża”. Z racji ograniczonych możliwości artykułu ograniczę się tu do twórczości trzech poetów, u których motyw ten odgrywa znaczącą rolę, a mianowicie do poezji Jana Czykwina, Alesia Barskiego i Nadziei Artymowicz. Zarówno w aspekcie formalnym, jak i tematycznym twórczość wymienionych poetów stanowi jakości różnorodne, jednakże w perspektywie interesującego nas zagadnienia daje się wyłonić pewne cechy wspólne, odnaleźć punkt styczny.

Twórczość „Białowieżan” dowodzi ze wszech miar, że bieg ludzkiego życia, począwszy od narodzin, okresu dzieciństwa i młodości, wieku dojrzałego i starości można przedstawić przy pomocy obrazów kształtujących się

³ A. Krajewska, *Światło jako metafora epistemologiczna*, [w:] tejże, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009, s. 196.

⁴ D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 2001, s. 92.

⁵ Tamże, s. 93.

⁶ M. Lurker, *Przełamanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2011, s. 140.

w oparciu o metaforykę świetlną. Poszczególnym okresom ludzkiego życia można by przyporządkować konkretne wyobrażenia związane z polem znaczeniowym światła. A zatem od światła, słońca, blasku, przez mroki, cienie, zmierzchy do światła, słońca, blasku. Ludzkie życie jest niczym innym, jak nieustannym dążeniem ku tej pierwotnej sile, która stała u podstaw kształtowania się świata. Jest bezgraniczną tęsknotą za blaskiem, ciepłem, jasnością, pewnością, którą ze sobą przynosi. W poetyckim ujęciu Jana Czykwina przyjmuje ono wyjątkowy kształt:

Усе мы
 выйшлі па-за брамы раю,
 цвярозым холадам павеяла
 і расступілася пазнанне –
 прэм наперад
 назад не аглядаючыся...
 Дый хто цяпер,
 з далечыні такой,
 у рай загляне.
 І толькі ў снах,
 дзіцячых ды старэчых,
 праз гушчару штодзённых клопатаў
 для нас
 святло ірдзее –
 і так, амаль, ужо адвечна –
 Ці ззаду нас,
 ці спераду агонь мільгае –
 Ніхто не ведае,
 хоць да яго мы цягнемся з надзеяй,
 упэўнены,
 што вяртаемся да раю⁷.

Doświadczana tu przez podmiot liryczny ciemność, utożsamiana z zagubieniem, zatraceniem pierwotnej wrażliwości, poprzedza nadejście światła. A zatem obszar ciemności poddany sile światła stopniowo ulega pomniejszeniu, wreszcie ustępuje. Motyw światła, symbolizujący dążność ku jedności wiecznego, idealnego, niezmiennego bytu odwołuje się tu do stanu onirycznego. Zaprezentowany utwór wskazuje na wpisane weń zjawisko gry semantycznej, a mianowicie, wyraz światło, a także jego synonimiczne określenia poeta wprowadza na różne aksjologiczne pola znaczeniowe. Można by zaryzykować stwierdzenie, że w poezji Czykwina zasada ta zmierza do

⁷ Я. Чыквін, ***Усе мы выйшлі..., [w:] tegoż, *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009, s. 59.

stworzenia pewnej jakości stylistycznej, u podstaw której leży intencja aksjologiczna. Świadczą o tym chociażby teksty ****Дзяцінства за мною...*, *Даспелае сонца*, ****Цяпер, калі разам*, ****Маладыя гадзіны*, ****Свет спахмурнеў*, w których nieodmiennie światło uwikłane jest w sieć zależności o charakterze wartościującym i tym samym odsłania aksjologiczne wnętrze rzeczywistości. Nie ulega wątpliwości, że aksjologiczne odczytanie owych tekstów jest możliwe tylko i wyłącznie poprzez zbadanie relacji między podmiotem mówiącym i autorem a rzeczywistością przedstawioną w dziele⁸. W bogactwie zjawisk Czykwin szuka głębszego znaczenia, chce rozszyfrować tajemnicę, odnaleźć pierwiastek duchowy ukryty w materii i będący przyczyną wszystkiego, co jest dostrzegalne zmysłami. Należy jednak pamiętać, że to, co jest wartością, nie da się opisać dokładnie, tak jak inne cechy poznawanych przedmiotów. Jak podkreśla Stefan Sawicki, język nie posiada dostatecznie czułych znaczeń, które mogłyby posłużyć jako orzeczniki, nadażyć za indywidualnym charakterem zjawisk. W związku z tym skazani jesteśmy w tej dziedzinie na przybliżenia oparte na intuicji⁹. Niemniej jednak w języku poezji może się uobecniać w różnorodny sposób:

Я маладая, я – ў цвіценні,
 Я прыгажэю з кожным днём.
 Ва мне гарыць агонь агнём,
 Начныя спеюць летуценні.
 Іду – прасветлена, жывая,
 Згартаючы красу ў букет,
 Каб пераліць усю сябе у свет.

І цвердзь калышацца зямная.
 І смерць хаваецца за небаскраем,—
 Калі вяртаюся у рай!¹⁰

W poezji Jana Czykwina bardzo wyraźnie pobrzmiewa motyw światła przeświecającego przez „szczeliny świata” (mistrzowsko wyzyskana choćby w malarstwie Friedricha). Przypomnijmy, że motyw ten ma już swoją długą tradycję poetycką. Po raz pierwszy, bodajże, został podjęty przez symbolistów i zastosowany dla opisu ich własnej estetyki. Jego naczelną zasadę Zenon Przesmycki ujmował tak:

⁸ Patrz na ten temat: S. Sawicki, *Problematyka aksjologiczna w badaniach literackich*, [w:] *Problematyka aksjologiczna w nauce o literaturze*, red. S. Sawicki, A. Tyszczyk, Lublin 1992, s. 95–110.

⁹ S. Sawicki, *Ku świadomej ocenie w badaniach literackich*, [w:] tegoż, *Wartość – sacrum – Norwid*, s. 57.

¹⁰ Я. Чыквін, *Вяртанне*, [w:] tegoż, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, s. 6.

jak w życiu nie mamy możliwości przyjrzeć się wewnętrznej, nieskończonej świata i człowieka istocie i musimy zadowolić się tymi oślepiającymi oko przebłyskami, które rozdzielają od czasu do czasu szare tło zmysłowej rzeczywistości, tak też i w poezji można tylko w ramy rzeczowych i odpowiednich szczegółów zmysłowych oprawiać perspektywy nieskończoności, specjalnymi dotknięciami pędzla poetyckiego markować te ostatnie, kazać się ich domyślać duchowi zdolnego do marzenia czytelnika i tu i ówdzie tylko fosforycznym błyskiem drogę ku głębiom ukrytym rozświetlać¹¹.

W poezji Czykwina światło staje się metaforą powszechnie aprobowanego procesu dochodzenia do prawdy na drodze rozumowej. Posiada też znaczenie głębsze, które może być odczytane przez pryzmat symboliki biblijnej:

Ноч у імгле і дзень у тумане –
ліхаманкавы вобраз падзей і мыслення,
пераблытаны лёсы, людзі і звенні
у кроплі жыцця, мне дараванай.

А наводдаль, здаецца, светлае кола быцця.
І па крузе тым светлым там ходзіць
сам Хрыстос – там два сонцы мігцяць.

Я іду ўсцяж жыцця нібы злодзей¹².

Niem mało interesujących przykładów realizacji motywu światła i słońca odnajdujemy w liryce Alesia Barskiego, czego dowodzą m.in.: ****Я промнем сонечным, ***У возеры белым, ***Адну толькі маю зямлю, ***Схавалася сонца ў травы, ***З табой ісці, ***Узнімаюся штодзень да сонца, ***Тут кожная сасна*. Rozległa przestrzeń interpretacyjna wspomnianych tekstów odwołuje się nie tylko do duchowego aspektu natury, a zatem do sfery makrokosmosu, otwiera się bowiem jednocześnie na indywidualną sferę spirytualną. W ujęciu Barskiego człowiek złączony jest z przyrodą za pomocą światła, a zatem wpisuje się w harmonię świata. Człowiek w poezji Alesia Barskiego nie opisuje urody świata tylko i wyłącznie przez zmysły, ale wywodzi je także z dobra i mądrości kultury. Poetycki świat Alesia Barskiego to rzeczywistość zbudowana na antynomii światła i ciemności, wyznaczającej dualistyczny obraz świata. Jak czytamy w „Mitologii Białorusinów”: *Гэты канфлікт меў яўнае касмаганічнае зна-*

¹¹ Z. Przesmycki, *Wstęp do „Wyboru pism dramatycznych” Maeterlincka*. W: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 4, oprac. J. Z. Jakubowski. Warszawa 1959, s. 56–57.

¹² Я. Чыквін, *Бемоль Сяднёва*, [w:] tegoż, *Адно жыццё*, s. 218.

чэнне, паколькі адзначаў пачатак дэструкцыі касмічнага – сакральнага ва ўсіх яго частках – светаладу, уваходжання Хаосу ў структуру Космасу. Так з'яўляюцца проціпастаўленні добрага і ліхога, святла і цемры, дня і ночы, сакральнага і прафанага ды інш¹³. Dualizm ontologiczny niemal zawsze współlistnieje w poezji Barskiego obok dualizmu antropologicznego, a zatem obrazowe metafory światła i cienia, będące odzwierciedleniem świata rzeczywistego odsyłają nas do świata ludzkiego, świata ludzkich uczuć, emocji, doznań. Ten emocjonalny opis świata, pejzażu daje obraz prywatnego stosunku do świata, poprzez wydobyćcie wrażeń, jakie miejsce wyzwała w podmiocie. Z miejsc, wobec których pojawia się formuła emocjonalna, człowiek układa własną geografę świata, mapę żywą dla podmiotu, kultury:

Я промнем сонечным
 Прыпаяны да глебы,
 І светлага і чорнага
 Ва мне пароўну.
 Няхай заўсёды
 Ў маім сэрцы
 Жыве неба,
 І хай зямля струменіцца
 Святлом чароўным¹⁴.

Symbolika światła i słońca w poezji Alesia Barskiego zwykle powiązana jest z refleksją antropologiczną dotyczącą sytuacji człowieka w świecie. Stąd różnorodne sposoby obrazowania przesycone są emblematami słonecznymi. Jednakże pomimo tego, że symbolika świetlna wyznacza w istocie kierunek interpretacji wielu motywów obrazowych i pojęciowych, w których przeważają aspekty pozytywne, to zwykle dopełniana jest ona przez symbolikę ciemności. Jednakże sugerowane przez nią aspekty negatywne nie zawsze pozostają ujemne, a raczej wydobywają nowy sens wizji ludzkiego bytu i losu. W tej wizji ciemność jest kontrastem dla pełnego blasku słońca:

Адкрыццяў больш
 І больш таёмнага на свеце,
 Святло і цемра
 У сужонстве вечным¹⁵.

¹³ *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка, Мінск 2011, s. 455.

¹⁴ А. Барскі, ****Я промнем сонечным*, [w:] tegoż, *Лірычны пульс*, Мінск 1987, s. 31.

¹⁵ А. Барскі, *Дзевяноста трэцяе*, [w:] tegoż, *Блізкасць далёкага*, Беласток 1983, s. 99.

Także poetycki świat wyobraźni Nadziei Artymowicz jest pełen światła, odbłasków, światłocieni. Jednakże w wielu tekstach poetka przekracza granicę *śłonecznej metafizyki* dla bardziej syntetycznego kształtu mistycznego doświadczenia ujętego w mroku. Oczywiście nie rezygnuje ze światła. Dąży jednakże do światła poprzez mrok. I dzięki temu „światło-noc” eliminuje pozorne sprzeczności. Autorka konsekwentnie ujawnia ich związek z poznawaniem świata, prowadząc do redukcji świata zewnętrznego, który nierzadko ujęty jest w kreowanej przestrzeni nadchodzącego końca świata. Charakterystyczna dla Artymowicz ambiwalencja, brak jednoznaczności w wykorzystaniu symboliki światła i nocy, słońca i mroku stwarza zupełnie nową jakość poetycką. Sensotwórcze zwątpienia nie pozwalają, co prawda, na osiągnięcie pełnej pewności, ale jednocześnie też nie przekreślają dążenia do niej. Światło prowadzi zwykle do duchowego przebudzenia, czy objawienia, posiada zatem jakość transcendentálną. Jego esencją jest prawdziwa iluminacja:

нечакана
 разнясецца рэха
 па даўно абмярцвелым лесе
 нечакана
 святло як бліскавіца
 аслепіць неба
 і раптам
 ты ўбачыш
 на халодным імху
 сярод звугленага карэння
 кветку
 што адважылася
 пазелянець
 абліспець
 і даспець...
 а дождж
 а бура
 накорміць толькі яе
 сокам
 і кветка выкупаецца
 у сонечных праменнях
 і кветка
 будзе жыць¹⁶

W poetyckim ujęciu Nadziei Artymowicz światło jest siłą ocalającą. Znamienne, że bezpośrednia ekspresja nastroju pociąga za sobą charaktery-

¹⁶ Н. Артымовіч, ****нечакана*, [w:] *tejże*, *Łagodny czas*, Lublin 1998, s. 20.

styczną analogię świata myśli i rzeczywistości zewnętrznej. Można by rzec, że ludzkie wnętrze, ukazane tu w metaforycznym ujęciu, przegląda się w obrazie rzeczywistości, a widzenie świata staje się kreacją wewnętrznego pejzażu duszy. Podmiot liryczny wierszy Nadziei Artymowicz trwa często uwięziony w nastroju i jednocześnie zatrzymany między dwoma odbijającymi się w sobie nawzajem światami. Poznawanie siebie prowadzi tu przez znaki wewnętrznego świata, czytanie świata to odnajdywanie w nim własnych myśli i nastrojów. Uwięzienie w nastroju, zamknięcie w świecie melancholijnego smutku, zatracanie się wartości oddaje autorka przez metaforyczny obraz śmierci słońca:

упаўшыя на зямлю без вачэй
адчуваюць боль пад жалезнай вопраткай
і паволі забываюць пра чыстыя бярозы
упаўшыя на зямлю не чакаюць хлебнаснай сенажаці
не разумеюць смерці сонца
не разумеюць доўгіх дажджоў
не разумеюць вострай цішыні¹⁷

W poezji Nadziei Artymowicz stosunkowo często ze światłem połączona jest biel. Jest ona, jak podkreśla poetka, jak milczenie, które może być nagle zrozumiane, jak nadzieja, która czeka na swoje spełnienie. Zanikanie światła oznacza zatracanie się tego, co naznaczone wartością. Brak światła oznacza śmierć.

Przytoczone tu przykłady różnorodnych realizacji motywu światła i słońca, przyjmujących zwykle funkcję poetyckiego symbolu, pozwalają stwierdzić, że w istocie żywe symbolotwórstwo faktycznie przekracza horyzont ustanowiony przez praktykę literacką. Symbol w samej swej istocie nie korzysta z pewności sensu, jaka przysługuje słowu czy wizerunkowi. Są to bowiem znaczenia powoływane w ramach dzieła, a ich sens kształtuje się w zderzeniu z konkretnym odbiorcą. Podsumowując należy podkreślić, że symbolika słoneczno-światlna w poezji „Białowieżan” zaanektowana została przez wszystko to, co duchowe i boskie. Światło pełni zatem funkcję puryfikacyjną. Osobiste przeżycia mieszają się tu z historią, filozofią, świat fizyczny wiąże się organicznie ze światem psychicznym. Obecna w poezji „Białowieżan” symbolika poetycka, mistyczna, religijna, otwiera dostęp do tej sfery, która nie jest dostępna żadnym innym formom poznania, a kształtowana dzięki niej wyobraźnia symboliczna jest tą władzą człowieka, który

¹⁷ Н. Артымовіч, ****упаўшы на зямлю*, [w:] *teje*, *Łagodny czas*, s. 26.

tworzy wszelki sens i znaczenia¹⁸. Wskazuje także na fakt nieustannego, uporczywego dążenia człowieka do uzyskania harmonii wewnętrznej i harmonii z otaczającym światem, do odnalezienia świata wartości transcendentnych:

О, як чароўна на Зямлі
Усходзіць велічнае сонца!
І лёгка на душы, калі
Душы адкрыецца бясконцаць,
Калі тваёй душы
На сонцы сыплюцца іскрынкі,
Калі так хораша ў цішы
І хочацца яе кранаць, як скрыпку.

І светлы дух у вышыні
Адзіны сцэле шлях абоім –
У тым свеце на Зямлі,
Дзе віяланчэль жыве з габоем¹⁹.

Р Э З Ю М Е

Дадзены артыкул прысвячаецца сімволіцы святла і сонца ў творчасці паэтаў Беларускага літаратурнага аб'яднання “Белавежа” – Алеся Барскага, Яна Чыквіна і Надзеі Артёмовіч. Ад тэарэтычных вывадаў, што адносяцца да сімволікі святла, аўтар артыкула пераходзіць да аналізу выбраных паэтычных твораў, на аснове якіх свярджае, што сонечна-светлая сімволіка ў паэзіі «белавежцаў» амаль заўсёды звязана з тым, што духоўнае і боскае. Асабістыя перажыванні пераплітаюцца звычайна з гісторыяй і філасофіяй, а фізічны свет арганічна звязаны са светам псіхічным.

Ключавыя словы: святло, сонца, паэзія, сімвал, чалавек, душа.

S U M M A R Y

THE SYMBOLISM OF THE LIGHT AND SUN IN THE POETRY OF BELARUSIAN LITERARY ASSOCIATION “BELAVEZHA”

This article is about the symbolism of the Light and Sun in the poetry of Aleś Barski, Jan Czykwin and Nadzjeja Artymowicz, who belong to the Belarusian Literary Association “Belavezha”. From theoretical arguments the author proceeds to the analysis of selected poems, and concludes that symbolism of the Light and Sun in this poetry is almost always associated with the spiritual and divine. Personal experience is linked with the history and philosophy whereas the physical world is connected with the spiritual world.

Key words: light, sun, poetry, symbol, man, soul.

¹⁸ Por.: G. Durand, *Wyobrażenia symboliczne*, przeł. C. Rowiński, Warszawa 1986, s. 74.

¹⁹ Я. Чыквін, *Вяртанне*, [w:] tegoż, *На беразе Дубіч Царкоўных*, s. 26.

Галіна Тварановіч

Беласток

**Творчасць “белавежцаў”
у польскіх літаратуразнаўчых даследаваннях
апошніх дзесяцігоддзяў**

У адным з апошніх выпускаў Літаратурнай старонкі “Белавежа”, што на працягу сарака гадоў з’яўлялася друкаваным органам беларускай пісьменніцкай арганізацыі ў тыднёвіку беларусаў Польшчы “Ніве”, тагачасны рэдактар Старонкі Сакрат Яновіч правёў інтэрв’ю са старшынёй Беларускага літаратурнага аб’яднання Янам Чыквіным. “Белавежа” якраз рыхтавалася да святкавання свайго 40-годдзя і сама гэта падзея схіляла да разваг, падвядзення вынікаў, акрэслення перспектывы. У шэрагу ж шматстайных актуальных пытанняў прагучала наступнае: *Не ведаю, як табе, але мне цалкам відавочнае тое, што выхад пісьменнікаў “Белавежы” да польскага і наогул еўрапейскага чытача, зацікаўленне імі ў Расіі і на Захадзе, дае ўжо падставы гаварыць пра Польшчу як краіну дзвюх літаратур: польскай, натуральна, і беларускай. Немагчыма, каб ты з гэтым не пагадзіўся! Хаця б ад звычайнага гонару за сваё асяроддзе творцаў*¹. І вось якое меркаванне было выказана ў адказ на гэта пытанне-развагу:

Тэза “пра Польшчу як краіну дзвюх літаратур”, на маю думку, усяго толькі тэза, хоць вельмі ж спакуслівая сваёй нібыта поўнай наяўнасцю, насычанасцю рэальным зместам. То праўда, што з нацыянальных мяньшын Польшчы адно беларусы маюць у галіне мастацкай літаратурнай творчасці найбольш апублікаваных кніг. Гэта факт неаспрэчны, і з беларусамі ў польскай прасторы да гэтага часу ніхто не можа канкураваць – ні

¹ *Рабіць сваё* (З Янам Чыквіным гутарыць Сакрат Яновіч), “Ніва” 1998, № 9, с. 5.

немцы і літоўцы, ні ўкраінцы, ні славакі. І таму ў нас саміх узнікае ахвота падушчацца з найбольшым літаратурным абшарам у Польшчы, польскай літаратурай. Аднак для нас карысней было б усё-такі, каб такое змаганне запрапанаваў нам, недзе паціху, польскі бок².

Так, якраз паэты беларускага літаратурнага аб'яднання “Белавежа” працягнулі традыцыі заходнебеларускай літаратуры і аказаліся пачынальнікамі прыгожага пісьменства на пасляваеннай Беласточчыне. Альманах “Рунь” (1959) стаў у свой час увогуле першай кніжнай паэтычнай ластаўкай на Падляшшы. Арганізатарамі Клубу польскіх пісьменнікаў у Беластоку таксама выступілі найперш “белавежцы”. Гэтыя факты сапраўды даюць падставы гаварыць тут, зразумела, не пра Польшчу, а пра Беласточчыну – як культурны рэгіён найперш дзвюх літаратур. Тым болей, што ў пасляслоўі да кнігі “Шлях па прамой часу”, падрыхтаванай да пяцідзясяцігоддзя беларускай пісьменніцкай арганізацыі ў Польшчы, яе рэдактар Я. Чыквін між іншага зазначыў: *Пісьменнікі “Белавежы”, сапраўды, шчыльна запоўнілі сваю этнічную прастору культурна-эстэтычным зместам. З поўным правам можна сказаць, што другая палова XX стагоддзя належыць у беластоцкім краі найперш “белавежцам”*³.

Несумненна, важным паказчыкам значнасці мастацка-эстэтычнай з’явы, стымулам для развіцця з’яўляецца яе асэнсаванне крытыкай. Цяпер, з дыстанцыі звыш пяцідзясяціпяцігадовага існавання “Белавежы”, можна з поўным правам канстатаваць, што добрабычлівая зацікаўленасць творчасцю беларускіх пісьменнікаў Польшчы, праяўленая ўжо да іхняга калектыўнага першынца, у пэўным сэнсе задала тон, аказалася вызначальнай у стварэнні нарэшце цэлага корпусу крытычнай літаратуры аб беларускім прыгожым пісьменстве ў Польшчы. Варта нагадаць, што на выхад “Руні” адазваліся як “Беластоцкая газета”, назваўшы кнігу *беларускім падарункам у агульнадзяржаўную скарбніцу культуры*, так і мінская “Літаратура і мастацтва”, украінская “Наша культура”, маскоўская “Літаратурная газета”, лодзінскі “Русский голос”, варшаўскія “Trybuna Literacka” і “Przyjaźń”⁴.

² Тамсама.

³ Я. Чыквін, *Пасляслоўе, (у:) Шлях па прамой часу. Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы, 1958–2008*, Беласток 2007, с. 317.

⁴ Я. Чыквін, *Беларускі літаратурны рух у Польшчы*, “Ніва” 1991, 16 снежня.

Пры тым гісторыя “Белавежы” дае падставы для своеасаблівай перыядызацыі крытычна-літаратуразнаўчай думкі аб пісьменніцкай арганізацыі. Так, па першым часе, што відавочна сведчыла аб культурным, творчым патэнцыяле самой “белавежскай” сябрыны, найаператыўная ацэнка творчасці рабілася самімі “белавежцамі” на “ніўскай” Літаратурнай старонцы “Белавежы”, гэтым яе “творчым варштаце”, як своеасаблівай літаратуразнаўча-крытычнай секцыі класічнага пісьменніцкага саюзу⁵. Аднак, вяртаючыся да ўзгаданага паперада “ніўскага” інтэрв’ю, належыць падкрэсліць, што творчасць беларускіх літаратараў Польшчы амаль ад самага пачатку існавання “Белавежы” прыцягнула ўвагу менавіта польскіх пісьменнікаў, перакладчыкаў, літаратуразнаўцаў. Гэта яны – Фларыян Няўважны, Ян Гушча, Мар’ян Юркоўскі, Яўгеніюш Кабатц, Ежы Літвінюк, Генрык Бэрэза, Анджэй Дравіч, Эдвін Крук, Януш Тэрмер, Вальдэмар Смашч, Эльжбэта Феліксяк, Ян Куровіцкі, Анна Сабэцка, Ян Леанчук і іншыя – спрычыніліся ў першыя “белавежскія” дзесяцігоддзі да папулярызацыі, асэнсавання на розных узроўнях літаратуры беларусаў Польшчы, што адбывалася ў значнай ступені ва ўнісон з асэнсаваннем сваёй творчасці самімі “белавежцамі”.

Здавалася б, парадаксальна, але ў Беларусі доўгі час творчасць беларускіх пісьменнікаў Польшчы прадстаўлялася толькі спарадычна, асобнымі імёнамі. І цікавасць да “Белавежы” актывізавалася ў метраполіі на пераломе 80–90-х гадоў мінулага стагоддзя ў кароткачасовую пару трэцяга беларускага Адраджэння. У 2000 годзе ў слынным “Беларускім кнігазборы” пабачыў свет салідны том “Беларускія пісьменнікі Польшчы” з грунтоўнай прадмовай Уладзіміра Конана. Друкаваліся рэцэнзіі, творчыя партрэты, аглядныя і канцэптуальныя артыкулы, разнастайныя рэфлексіі, абараняліся дысертацыі, ва ўніверсітэтах чыталіся спецыяльныя курсы па творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы. Паказальна, што, напрыклад, Міхась Скобла ў аўтарскай анталогіі беларускай паэзіі XX стагоддзя змясціў вершы дванаццаці “белавежцаў”⁶. Раздзел пра творчасць беларускіх пісьменнікаў Польшчы быў уключаны ў чатырохтомную акадэмічную “Гісторыю беларускай літаратуры”⁷. Пачалі актыўна выступаць аўтары з Беларусі

⁵ Г. Тварановіч, *Дынаміка развіцця “белавежскай” крытычнай думкі (1958–1998)*, (у:) *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб’яднанне “Белавежа”: станаўленне, праблемы, асобы*, Беласток 2012, с. 10–220.

⁶ М. Скобла, *Краса і сіла*. Анталогія беларускай паэзіі XX стагоддзя, Мінск 2003.

⁷ У. В. Гніламёдаў, *Літаратурнае жыццё на Беласточчыне*, (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 тамах, Мінск 2003, т. 4, кн. 2, с. 701–741.

і ў беластоцкіх беларусазнаўчых выданнях (“Ніва”, “Тэрмапілы”, “Białorutenistyka Białostocka”, “Literatury Wschodniosłowiańskie” і інш.).

Напрыканцы васьмідзесятых гадоў сігналізуе аб сабе таксама новы перыяд у рэцэпцы творчасці “белавежцаў” польскімі даследчыкамі, плёнам якога стане абарона толькі ў апошнія пятнаццацігоддзе дзвюх габлітацыйных (Тэрэса Занеўская [1998], Гэлена Дуць-Файфэр [2012]) і дзвюх доктарскіх (Бэата Сівэк [2001], Анна Саковіч [2007]) прац на “белавежскую” тэматыку ў розных навуковых асяродках Польшчы – Варшаве, Любліне, Беластоку, Кракаве.

Дэбют паланісткі Тэрэсы Занеўскай як крытыка беларускай літаратуры ў Польшчы адбыўся на старонках “Tygodnika Podlaskiego” ў 1988 годзе артыкулам “Przedjesienne mgnienie”, прысвечаным выхаду паэтычнай білінгвальнай кнігі Я. Чыквіна “Splot słoneczny” (Ольштын 1988). У 1989–1990 гадах матэрыялы Т. Занеўскай аб “Белавежы” і “белавежцах” не аднойчы змяшчаліся як у “Gazecie Współczesnej”, так і найчасцей у “Tygodniku Podlaskim”, таксама ў люблінскім квартальніку “Kresy”. Урэшце ў 1991 годзе артыкул Т. Занеўскай “У цішы выратаванне” аб паэзіі Надзеі Артымовіч распачаў сталае супрацоўніцтва крытыка з Літаратурнай старонкай “Белавежы” і вызначыў у значнай ступені змест Старонкі дзевяностых гадоў. Захапіўшыся паэзіяй “белавежцаў”, Т. Занеўская звязала з ёй на добрае дзесяцігоддзе свой даследчыцкі лёс, абараніўшы ў выніку габлітацыйную працу аб паэзіі “белавежцаў” (1998 г.).

Першая ж кніга Т. Занеўскай аб Беларускім літаратурным аб’яднанні пабачыла свет ужо ў 1992 годзе. Ва ўступе даследчыца адзначала: „*Podróż daremna*” stanowi ***pierwsze zwarte opracowanie dotyczące twórczości poetyckiej „Białowieżan” napisane po polsku*** (выдзелена – Г.Т.). *Jej autorka jest osobą spoza środowiska białoruskiego. Stąd zapewne bierze swe źródło odmienność spojrzenia odnoszącego się do wartościowania zjawisk literackich zachodzących wewnątrz tego ruchu. Staralam się uniknąć jakichkolwiek sugestii, dotychczasowych schematów, utartych kanonów, ocen i wartościowań*⁸. Адзначаючы, што ў кантэксце роздумаў, змешчаных у гэтай кнізе, аказаўся і аспект палітычны, *choć polityka nigdy nie była moją pasją*⁹, Т. Занеўская цытуе верш македонскага паэта Блажэ Канэскага “Успаміны праз гады”, які доўгі час спадарожнічаў яе развагам аб беларускай культуры і літаратуры, два радкі з якога

⁸ T. Zaniewska, *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*, Białystok 1992, s. 7.

⁹ Ibidem, s. 10.

яна знакава абрала эпіграфам да сваёй кнігі: *Krzyczy we mnie udręka/żem się w zdeptanym urodził plemieniu* (przet. Danuta Cirić-Straszyńska).

Сапраўды, гэты верш сына Бацькаўшчыны з колішняй слаўнай гісторыяй, але ж як прыніжанай у наступныя часы, на дзіва дакладна карэспандуе з падобнымі матывамі беларускага прыгожага пісьменства і ў Беларусі і па-за яе межамі. Натуральна, гістарычна-сацыяльныя абставіны абумоўліваюць тыпалагічныя сыходжанні мастацка-эстэтычных з’яў. Цікава, што англійская даследчыца Шырын Акінэр, зацікавіўшыся ў другой палове 70-х гадоў творчасцю беларускіх пісьменнікаў Польшчы, акрэсліваючы іх мастакоўскі набытак як літаратуру рэдкай разнастайнасці ды шчырага натхнення, таксама асобна звярнула ўвагу на сацыялагічнае значэнне існавання “Белавежы”. Той факт, што беларускі народ насуперак неспрыяльным гістарычным абставінам захоўвае пачуццё сваёй нацыянальнай годнасці, на яе думку, проста мяжуе з цудам¹⁰.

Аб даследчыцкіх назіральнасці і праніклінасці сведчаць далейшыя развагі Т. Занеўскай: *Te świadomość cierpienia – ale i nadziei – w różnych barwach, odcieniach i kształtach odnajdywałam także w twórczości poetyckiej „Białowieżan”. Nawet przez kolorowe okładki niektórych tomików przenikał smutek. Niewysłowiony smutek istnienia – podróż daremna w czasie i przestrzeni wśród pejzaży pamięci potagającej zrozumieć własny los*¹¹.

Пры тым Т. Занеўская ўсведамляе, што назва яе кнігі “Podróż daremna” гучыць па-свойму парадаксальна, бо найперш атаясамліваецца з песімістычнымі вынікамі падарожжа, але ж ва ўспрыняцці і інтэрпрэтацыі аўтара кніга пазбаўлена песімізму і назва яе шматзначная, сімвалічная і вельмі трапная:

„Podróż” symbolizuje życie, drogę życia i poszukiwania celów duchowych oraz psychicznych. (...) Podróż jest tu również zejściem do korzeni, do źródeł, kształtuje więc rozwój duchowy wędrowca zgodny z tokiem życia oraz losu zbiorowego. Ta wędrowka staje się sposobem i formą odślaniania przeszłości będącej zarazem prefiguracją losów przyszłych. Bohaterowie liryczni wierszy „Białowieża” podróżują w głąb własnej historii i tradycji, do centrum narodowości i tożsamości, do wnętrza własnej indywidualności oraz zbiorowej świadomości. ... podróżują w istocie swej daremnie, lecz realizują się jako wędrowcy egzystencjalni. Podróż pogłębia ich niepokój właściwy człowiekowi i stwarza szansę przemiany. Odślania nowe treści moralne, psychiczne i egzystencjalne. Dzielą specyficzny los dwudziestowiecznego Odysa zagrożonego nie przez złych i okrutnych bogów, lecz przez ludzi. Niosą w swym wnętrzu własną Itakę – mit

¹⁰ Ш. Акінэр, *Сучасныя беларускія пісьменнікі ў Польшчы*, Беласток 1982, с. 3.

¹¹ Т. Занiewska, *Podróż daremna. Szkice o poezji białoruskojęzycznej w Polsce*, s. 11.

domu rodzinnego – stron ojczystych, „małej ojczyzny”. Są one rajem w wyobraźni podróżujących tak długo, dopóki podróżują. Ziemia rodzinna wydaje się szczęściem bardziej jako cel dążenia niż jako spełnienie. I w tym kontekście tytułowa „daremność” jawi się jako pewna wartość decydująca o ładzie wewnętrznym, swoistej harmonii i sile moralnej, a podróż staje się formą wtajemniczenia w istotę życia, wskazując jego sens zawarty od wieków w dążeniu, które towarzyszy naturze ludzkiej tak długo, jak stary jest człowiek¹².

Такім чынам, ужо ва ўступе да першай кнігі выразна акрэсліваюцца даследчыцкія прыярытэты Т. Занеўскай. Адзначыўшы, што “белавежцы” маюць значныя дасягненні і ў прозе, яна сама засяроджваецца менавіта на паэзіі. Асобным нарысам, прысвечаным творчасці Надзеі Артымовіч, Александра Баршчэўскага, Яна Чыквіна, Уладзіміра Гайдука, Зосі Сачко, Міхася Шаховіча і Віктара Шведа, папярэдняе ў кнізе нарыс “Пейзажы памяці”, у якім даследчыца разглядае акалічнасці ўзнікнення арганізацыі, разважае аб агульных тэндэнцыях развіцця, матывах, уласцівых “белавежцам”. Паклапацілася Т. Занеўская і аб тым, каб польскі чытач меў магчымасць пазнаёміцца з выбранымі вершамі герояў кнігі, іх кароткімі біяграфічнымі нататкамі і фатаграфіямі.

У слове ад аўтара, якім адкрывалася наступная кніга Т. Занеўскай “A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie”, канстатавалася, што па першай задуме аўтара паперад мела з’явіцца менавіта гэта выданне, а не папярэдняе. Меркавалася, што ў кнізе будуць прадстаўлены найнавейшыя польска-беларускія літаратурныя сувязі. Аднак час унёс свае карэктывы, і падчас працы над “Podróżą daremną” даследчыца *coraz bardziej upewniałam się w potrzebie sięgnięcia do – dziś często stosowanej – interesującej formy popularyzacji dzieł i twórców, jaką jest wywiad. Rozmowy z literatami białoruskimi przybliżają ich sylwetki, wprowadzają nas w rejony często bardzo osobistych wypowiedzi i przeżyć, które w innych gatunkach literackich nie znajdują swoich ekwiwalentów*¹³. Інтэрв’ю з “белавежцамі” Я. Чыквіным, С. Яновічам, В. Шведам, Г. Валкавыцкім, У. Гайдуком, Н. Артымовіч, З. Сачко, М. Шаховічам узбагачалася і дапаўнялася размовамі з польскімі літаратарамі Тадэвушам Канвіцкім, Яўгеніюшам Кабатцам, Фларыянам Няўважным, Віктарам Варашыльскім, Ежы Літвінюком, Чэславам Сенюхам, Земоўітам Федэцкім, тым або іншым чынам звязаных з Беларуссю, з тэма-

¹² Ibidem, s. 11, 12.

¹³ T. Zaniewska, *A dusza jest na Wschodzie. Polsko-białoruskie związki literackie*, Białystok 1993, s. 7.

тыкай польска-беларускага памежжа, з беларускай літаратурай. Гэта менавіта словы выдатнага перакладчыка Ч. Сэнюха вызначылі назву кнігі. І цалкам невыпадкова, што адкрывае выданне інтэрв’ю з Т. Канвіцкім “Jestem szczęśliwą żywej Białorusi” – шчырая, зацікаўленая размова аб месцы Беларусі ў лёсе пісьменніка і аб яе ж лёсе на гістарычных шляхах. Зразумела, Т. Занеўская ўсведамляла, што прадстаўляюцца ёю выбраныя моманты польска-беларускіх узаемасувязей. Аднак спішная задача аўтара, згодна з якой кніга мусіла заахоціць чытачоў да далейшага знаёмства з беларускай літаратурай, безумоўна, была вырашана. Больш таго, кніга “A dusza jest na Wschodzie”, стаўшыся месцам сустрэчы неардынарных асоб, даносячы іх успаміны, рэфлексіі, меркаванні, застаецца глыбока актуальнай і праз шмат гадоў, пацвярджаючы сваю ўнікальнасць, непаўторнасць і сутнасную важкасць.

Цалкам арганічна шматгадовая актыўная зацікаўленасць Т. Занеўскай паэтычнай “Белавежай” перарасла ў габілітацыйнае даследаванне “Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956”. У першым раздзеле “Biografia zbiorowa grupy literackiej «Białowieża»” даследчыца стварае цэласную панараму ўзнікнення і развіцця Беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы, акцэнтуючыся на пытаннях перыядызацыі, акрэсліваючы функцыі, уласцівыя гэтай арганізацыі (*kreatywna, ekspansywna, towarzyska*). Відавочна, што сэнсавым цэнтрам у “Strażnicach pamięci” з’яўляецца другі раздзел “Motywy, symbole i mity w twórczości poetów Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego «Białowieża»”. Як найбольш характэрныя для “белавежцаў” даследчыца выдзяляе матывы дому, агароду, ваколіц дзяцінства і ў працэсе аналізу шматлікіх твораў прыходзіць да высновы: *Niewątpliwie Białowieżanie mają poczucie doniosłości własnego istnienia i odczuwają potrzebę metafizycznej refleksji nad tajemnicami egzystencji, własnego losu, o czym świadczą kulturowa symbolika domu, do której tak często się odwołują*¹⁴.

Цесна звязаны з матывам дому, падкрэслівае Т. Занеўская, матыў дарогі і вандроўніка, бо дом у творчасці “белавежцаў”, як месца прыездаў і ад’ездаў, сведчыць аб бясконцай чалавечай пілігрымцы па свеце. Выкарыстоўваючы матыў дарогі, паэты ствараюць вобраз Айчыны, замкнёны ў думцы, успамінах. *Wykreowany w ich świecie poetyckim wędrowiec to „homo viator” podróżujący w rozległej przestrzeni i czasie,*

¹⁴ T. Zaniewska, *Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956*, Białystok 1997, s. 89. Dalej cytaty z tego wydania opatrujemy w tekście numerem strony w nawiasach.

by poznać prawdę o swym pochodzeniu i zgłębić zagadkę ludzkiego bytowania w świecie (118). Адным з найістотных асноватворных момантаў, уласцівых паэзіі беларусаў Польшчы, Т. Занеўская лічыць магічнае і містычнае, сімвал і міф, што генеральна выяўляецца ў творчасці на двух узроўнях. Найперш сваё ўласнае, асабістае, атрыманае кожным чалавекам у спадчыну ад продкаў, на чым узрастае адрознасць індывідуальная і нацыянальная. І як наступны крок – усведамленне свайго законнага месца ў агульнай чалавечай культурнай прасторы, што яскрава выяўляецца і ў “белавежскай” лірыцы. Так, у прыватнасці, даследчыца адзначае: *Liczne odwołania do antyku, będącego wspólną ojczyzną kultury europejskiej, stanowią jeden z istotnych czynników nadających poezji Białowieżan walor i wymiar europejski, włączając ją w krąg dokonań literackich obszaru kultury śródziemnomorskiej* (145).

Безумоўна, не магла абысці Т. Занеўская ў сваім даследаванні амаль саракагадовай паэтычнай “Белавежы” пытанне традыцый, узаемаадносін яе з найбліжэйшымі літаратурамі, аб чым і сведчыць раздзел “Поeci «Białowieży» na tle literatury polskiej i białoruskiej”. На думку даследчыцы, “белавежцы” настала ўтрываліліся ў сучаснай польскай і беларускай літаратурах, так як яны не належаць да тых, хто друкуецца спарадычна, аказіянальна, са значнымі перапынкамі ці толькі ў пэўныя моманты сваёй біяграфіі, а на працягу ўжо сарака гадоў выступаюць у друку рэгулярна, сістэматычна. *Poeci Białowieży są typowymi twórcami pogranicza, któremu dają również świadectwo za sprawą swej liryki. Urodzili się i wychowali w granicach państwa polskiego na ziemiach etnicznie białoruskich, na styku trzech różnych kultur – polskiej, białoruskiej i rosyjskiej* (168–169), – асобна падкрэслівае Т. Занеўская. Якраз гэтыя моманты з’яўляюцца вельмі важнымі пры характарыстыцы лірыкі “белавежцаў” і вызначаюць узаемаадносіны яе з польскай і беларускай літаратурамі, існаванне ў кантэксце гэтых літаратур. Спрабуе Т. Занеўская акрэсліць кола падзей, аўтараў, якія паўплывалі на фарміраванне творчага вобліку “Белавежы”, звяртае ўвагу на тыпалагічныя ўзаемасувязі, сыходжанні і адрозненні паміж творамі асобных аўтараў (напрыклад, Т. Ружэвіч, Я. Чыквін, Н. Гілевіч). Ва ўнісон з беларускімі даследчыкамі (У. Калеснік, У. Конан) аўтарка “*Strażniczy ramieści*” сцвярджае: *Wielofunkcyjna i różnorodna poezja Białowieży jest dla współczesnej poezji białoruskiej żywym źródłem świeżości tematyki i bogactwa poetyk, przede wszystkim zaś odświeżania niezbadane i nieprzeniknione przestrzenie tzw. poezji czystej* (...) (199).

Вернымі, чуйнымі вартавымі гістарычнай памяці, нацыянальнай свядомасці, роднага абшару называе вобразна Т. Занеўская напры-

канцы свайго “піянерскага” (Т. Позыняк) даследавання “белавежцаў”. Кніга “Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956” стала важкім падарункам да саракагоддзя Беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы.

Грунтоўна, кампетэнтна працягнула гаворку пра “Белавежу” ў сваёй доктарскай працы Бэата Сівэк. Праз тры гады пасля абароны дысертацыя пабачыла свет у выдавецтве Люблінскага Каталіцкага Універсітэта¹⁵. Належыць асабліва падкрэсліць, што гэта кніга Б. Сівэк, якая ўжо ў 2012 годзе бліскуча абараніла габлітацыйную працу па беларускай драматургіі¹⁶, з’яўляецца пакуль першым і адзіным сістэматызаваным даследаваннем тэмы вялікай і малой Радзімы ў “белавежскай” паэзіі. Даследчыца звярнулася да разгляду праблематыкі, якой, безумоўна, належыць цэнтральнае месца ў творчасці “белавежцаў” розных пакаленняў. Аднак менавіта ў творах Я. Чыквіна, Н. Артымовіч, А. Барскага, М. Шаховіча, У. Гайдука, З. Сачко, В. Шведа, на думку Б. Сівэк, якраз дамінуюць і ў меру паддаюцца апісанню галоўныя параметры тэмы радзімы. Заяўленыя ва ўступе мэты засведчылі аб канцэптуальным падыходзе да рэалізацыі абранай тэматыкі: 1) *odkrycie rozumienia pojęcia „ojczyzna” w poezji Białowieżu*, 2) *ukazanie złożoności egzystencji ludności białoruskiej na Białostocczyźnie w sytuacji mniejszościowej*, 3) *określenie roli owej twórczości w rzeczywistości historyczno-literackiej* (13). Далей ва ўступе прадстаўлялася гісторыя “Белавежы”, а таксама звярталася ўвага на семантычнае поле паняцця “айчына”, яго шматаспектнасць і ўрэшце рабілася кароткая спроба разгляду прысутнасці паэзіі “белавежцаў” на польскім і беларускім грунце. Сцвярджаючы, што “белавежцы” добра ўпісаліся ў літаратурнае жыццё ўсходняй Беласточчыны, Б. Сівэк спасылалася на сведчанне В. Смашча, які ў артыкуле “Białostockie środowisko literackie” (1990) адзначыў, што беларускамоўным пісьменнікам належыць вядучая роля ў тутэйшым літаратурным працэсе, што іхняя творчасць варта асобнай глыбокай увагі. Аўтарка “Ojczyznu dużej i małej” упэўнена таксама, што літаратура беларусаў Польшчы, безумоўна, упісана ва ўласна беларускую літаратурную традыцыю, якую разнастаіць і працягвае.

¹⁵ B. Siwek, *Ojczyzna duża i mała. Poeci Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” wobec problematyki ojczyźnianej*, Lublin 2004. Dalej cytaty z tego wydania opatrujemy w tekście numerem strony w nawiasach.

¹⁶ B. Siwek, *Wolność ukrzyżowana. Rzecz o białoruskim dramacie i teatrze*, Lublin 2011.

Прысвяціўшы першы раздзел разгляду вялікай Радзімы ў творчасці “белавежцаў”, Б. Сівэк засяроджаецца на трох аспектах праблемы. Зыходным жа пунктам для пачатку разваг у першым падраздзеле “Raj i ojczyzna niebieska” даследчыца абірае *неба*, якое ў адпаведнасці з хрысціянскай дактрынай з’яўляецца першаснай айчынай кожнага чалавека, а жыццё чалавечае – існаванне выгнанніка, які імкнецца да сваёй вечнай айчыны (43, 44). Б. Сівэк канстатуе, што паэзія “белавежцаў” не дае зашмат прыкладаў твораў з матывам раю як месцам паходжання чалавека, як асвоенай і добра вядомай прасторы, аднак ёсць у “белавежскай” паэзіі творы, у якіх уздымаецца праблема раю і неба не тольмі ў рэлігійным вымярэнні, а і шырэй – у вымярэнні экзістэнцыянальным. І якраз часта матыў раю, нябеснай айчыны карэспандуе з матывам падарожжа, значна шырэйшым па тэматычным ахопе. Да аналізу ў тым ліку і топасу вандроўкі даследчыца спецыяльна звяртаецца ў другім раздзеле працы. Наступны падраздзел “Ojczyzna państwowa” распачынаецца са спіслага, але вельмі важнага для разумення псіхалогіі творчасці, сацыялагічна-гістарычнага экскурса. Паэзія ж “белавежцаў” разглядаецца тут у плане канкрэтызацыі адносін да *ojczyzny państwowej, ideologicznej*. Падсумоўваючы свае развагі, Б. Сівэк прыходзіць да высновы, што *w rzeczywistości Białowieżanie posiadają dwie duże ojczyzny, dwie ojczyzny państwowe, Polskę i Białoruś* (63). Разважаючы ж у заключным падраздзеле аб “Ojczyźnie narodowej”, Б. Сівэк не пагаджаецца з меркаваннем, напрыклад, сацыёлага Рышарда Радзіка, які сцвярджае, што сучасныя беларусы ствараюць этнічна-рэгіянальнае грамадства: *Liczne utwory, których fragmenty przytaczamy w tym rozdziale, zdają się mówić, iż białoruscy poeci piszący w Polsce nie zatrzymują się w swych rozważaniach na poziomie etnosu, ale idę dalej – widzą siebie jako członków określonej społeczności, narodowości o długiej tradycji, mającej swoją historię, literaturę i kulturę* (67).

Варта ўзгадаць, што Т. Занеўская ў кнізе “Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956” асобна аналізуе ў другім, можна сказаць цэнтральным, раздзеле сваёй працы побач з іншымі лініямі – матыў дарогі і вандроўніка. У сваю чаргу Б. Сівэк таксама ўсведамляе сутнасную важнасць гэтага тэматычнага поля пры асэнсаванні творчасці “белавежцаў”, якое бачыцца ёй асабліва цесна звязаным з тэмай радзімы. Таму ў “Ojczyźnie dużej i małej” важнае месца належыць раздзелу “Podróżowanie po drogach świata” (рэалізуецца ў падраздзеллах “Topos podróży i jego ewokacje” і “Powroty do stron ojczystych”), які своеасабліва ўводзіць у асэнсаванне ўжо тэмы малой радзімы.

Аб усведамленні аўтарам кнігі духоўнай, творчай значнасці для “белавежцаў” месца нараджэння, “роднага кута” сведчыць нават аб’ём і кампазіцыйная арганізацыя раздзела “Małe ojczyzny”. У адпаведнасці з пазіцыямі, акрэсленымі ў назве першага падраздзела “Przestrzeń oswojona (okolica, wieś, ojczysta przyroda)”, Б. Сівэк ідзе па шляху канкрэтызацыі тэмы радзімы ў творчасці асобных “белавежцаў”. Даследчыца лакалізуецца на іх радзіннай геаграфіі, аналізуючы, якое месца займаюць, як мастацка-эстэтычна асаджаюцца ў творчасці Н. Артымовіч – Бельск, А. Барскага – Бандары і Белавежа, В. Шведа – вёска Мора, Я. Чыквіна – Гайнаўшчына і Дубічы Царкоўныя, У. Гайдуга – “найбліжэйшая айчынная прастора”. У наступным падраздзеле “Ojczyzna rodzinno-domowa” ствараецца агульная карціна ўваабражэння “белавежцамі” вобразаў, вынесеныя з родных хат, панадворкаў. Зразумела, не магла абмінуць аўтарка. “Ojczyzny dużej i małej” узаемадачынненні ў беларускіх паэтаў з зямлёй (падраздзел “Kult ziemi-matki”), адзначыўшы багацце, рознапланавасць выяўлення гэтай тэматыкі – ад апісання непасрэдных стасункаў з роднай нівай у якасці аратага, касца да значэння метафарычнага, калі зямля *jest symbolem ojczystego języka, przywiązania do rodzimej tradycji, kultury, jest prapoczątkiem i końcem ludzkiego życia* (181).

Урэшце ў заключным, чацьвёртым раздзеле “Ojczyzna kulturowa” Б. Сівэк звяртаецца да вельмі істотных аспектаў у разуменні Радзімы, якія вызначаюць светапогляд, цэласнасць унутранага свету асобы, яго належнасць да пэўнага культурнага, нацыянальнага арэалу. Даследчыца ўпэўнена, што ўсіх “белавежцаў”, без выключэння, аб’ядноўвае вернасць гісторыі, традыцыі, культуры, бо гэтыя каштоўнасці закадаваны вельмі глыбока і не падлягаюць знішчэнню часам. Асобныя падраздзелы гэтай заключнай часткі кнігі прысвечаны разгляду ролі ў творчасці паэтаў “Белавежы” традыцыі і гісторыі, рэлігіі, а таксама мовы і літаратуры.

Падсумоўваючы вынікі свайго даследавання, Б. Сівэк сціпла адзначае, што праца яе, зразумела, не дае вычарпальнага адказу на многія пытанні. Аднак аўтарка кнігі “Ojczyzna duża i mała” аптымістычна глядзіць на далейшыя перспектывы даследавання творчасці “белавежцаў”, што садзейнічала б папулярнасці паэзіі “Белавежы”, чаго яна заслугоўвае ў поўную меру.

Відавочна, што зачакаўся свайго грунтоўнага сістэматызаванага асэнсавання праявілі наробак Беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы, хаця да разгляду асобных твораў, творчага партрэта пісьменнікаў спарадычна звярталіся і беларускія, і польскія, і заходнееўра-

пейскія даследчыкі. І вось у 2012 годзе ва ўніверсітэцкім выдавецтве ў Беластоку выходзіць кніга Анны Саковіч “Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы «белавежцаў»” (аснову манаграфіі склала абароненая ў 2007 годзе доктарская праца). Кампазіцыю працы слухна вызначыла жанравая спецыфіка “белавежскай” праявінай творчасці. Не прэтэндуючы на яе вычарпальнае комплекснае абмеркаванне, даследчыца засяроджваецца ў трох раздзелах на галоўных тэндэнцыях развіцця прозы беларускіх пісьменнікаў Польшчы.

Цалкам невыпадкова, што першы раздзел кнігі прысвечаны разгляду менавіта аўтабіяграфічнай прозы. У гэтым жанры ў той ці іншай меры сцвердзілі сябе амаль усе “белавежцы”. Кароткі, але важкі зарыс гісторыі развіцця аўтабіяграфічнага жанру ў беларускай літаратуры дае слухныя падставы А. Саковіч для таго, каб адзначыць, што актывізацыя аўтабіяграфічнага моманту, як адна з агульных тэндэнцый развіцця беларускай літаратуры другой паловы ХХ стагоддзя, знаходзіць сваё пацвярджэнне і ў прозе “белавежцаў”. Зразумела, што найперш у цэнтры ўвагі даследчыцы аказалася творчасць Георгія Валкавыцкага, роля якога ў беларускім культурна-грамадскім, літаратурным жыцці на Беласточчыне без перабольшання выключная. Аднак пакуль што, за выключэннем некалькіх увогуле глыбокіх артыкулаў, яго грамадская, творчая дзейнасць не атрымала належнай ацэнкі і тым большае значэнне маюць назіранні А. Саковіч. Найперш разгледжана жыццёвая-творчая біяграфія пісьменніка, а гэта ж менавіта грамадская значнасць зробленага Г. Валкавыцкім у вялікай ступені вызначыла і вартасны ўзровень, тэматычны абсяг яго творчасці, асабліва прозы. У “Беларускай літаратуры Польшчы ...” гэты тэзіс пацвярджаецца аналізам кніг “Віры. Нататкі рэдактара”, “Белая вязь”, “У каменным крузе”, “Ашчэпкі”. Пры гэтым слухна падкрэслівае А. Саковіч значнасць “Віроў”, іх своеасаблівую ўніверсальную вартасць, бо, зразумела, уяўляюць яны сабой жывую гісторыю штотыднёвіка “Ніва” і ўвогуле беларускага грамадскага і літаратурнага руху ў Польшчы. Аднак нягледзячы на выразна праяўленую ў “Вірах” аб’ектыўна-дакументальную манеру выкладання матэрыялу, кніга не стала проста дакументам часу, хронікай грамадска-асветніцкай дзейнасці “Нівы”, хоць і дае шматлікія падставы для праблемнага аналізу ў гэтым ракурсе. Ды ад першай да апошняй старонкі “Віроў” чытач мае дачыненні з нацыянальна свядомай асобай, яркай індывідуальнасцю. Падзейная канкрэтыка, адаптаваная вобразным мысленнем, выяўленым даверлівай інтанацыяй з нязменным пачуццём гумару, сталася эстэтычным

фактам, што пераканаўча даводзіць у працэсе аналізу А. Саковіч¹⁷.

Асаблівае месца займае ў прозе “белавежцаў” аўтабіяграфічная аповесць Янкі Жамойціна “З перажытага”, чалавека, пісьменніка з грамадска-значным, а таксама пакутніцкім жыццёвым шляхам. Яго, у 1943–1945 гадах кіраўніка Саюза Беларускай Моладзі, у снежні 1949 года арыштавалі ў Жэшаве і асудзілі ў Мінску на 25 гадоў лагернага зняволення. Я. Жамойцін быў апраўданы і вызвалены ў 1956 годзе. А. Саковіч упершыню праводзіць тыпалагічнае параўнанне аповесці Я. Жамойціна “З перажытага”, дзе распавядаецца пра заключную фазу сталінскіх рэпрэсій, з аўтабіяграфічнай аповесцю Францішка Аляхновіча “У капцюрах ГПУ”, дзе ў цэнтры ўвагі пісьменніка аказаўся – у адпаведнасці з яго драматычным вопытам – якраз пачатковы перыяд існавання карнай сістэмы. У выніку супастаўлення двух твораў пашыраецца даследчыцкая прастора, сацыяльна-гістарычны кантэкст, чым істотна ўзбагачаецца аналіз жанрава-стылёвых асаблівасцей аповесці Я. Жамойціна (65–76).

Аўтабіяграфічная проза беларускіх пісьменнікаў Польшчы, па трапным назіранні А. Саковіч, дае падставы для класіфікацыі яе па аб’ектыўным і суб’ектыўным характары. У творах Г. Валкавыцкага і Я. Жамойціна адначасова з уласнымі пачуццямі, вопытам адлюстроўваюцца важныя падзеі сацыяльна-палітычнага, грамадскага жыцця. У той час як Васіль Петручук у аповесці “Пожня” засяроджваецца выключна на ўспамінах аб сваім драматычным сіроцкім маленстве (77). Зразумела, лёс сіраты-пастушка разгортваецца ў кантэксте свайго часу і пакрысе ствараецца карціна жыцця беларускай вёскі ў перадваенны перыяд і ў час акупацыі. Даследчыкамі ўжо адзначалася тыпалагічная блізкасць “Пожні” В. Петручука з творамі аб заходнебеларускай вёсцы Янкі Брыля, Вячаслава Адамчыка і асабліва з аповесцю Максіма Гарэцкага “Ціхая плынь”.

Аўтабіяграфічная проза “белавежцаў” шчодро прадстаўлена і малой лірычнай прозай. У кнізе А. Саковіч разглядаецца цыкл праязічых мініяцюр Яна Чыквіна “Трохкрылыя птушкі”. Шкада, што па-за ўвагай даследчыцы засталіся мініяцюры Юркі Геніюша і Сакрата Яновіча, якога, між іншым, Арнольд Макмілін назваў *паэтам у прозе*, падкрэсліваючы, што, на яго думку, найбольшым творчым дасягненнем Яновіча з’яўляюцца менавіта ягоныя мініяцюры шасцідзсятых гадоў.

¹⁷ А. Саковіч, *Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы “белавежцаў”*, Беласток 2012, с. 39–52. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца старонкі.

Затое да аповесці “Сярэбраны яздок” С. Яновіча і апавяданняў Міколы Гайдука аўтар “Беларускай літаратуры Польшчы...” звяртаецца ў наступным раздзеле, прысвечаным разгляду гістарычнай прозы “белавежцаў”. Тыпалагічнае параўнанне на тэматычна-ідэйным узроўні твораў “белавежцаў” з апавяданнямі Уладзіміра Караткевіча выяўляе агульныя заканамернасці развіцця гістарычнага жанру ў беларускай літаратуры па абодва бакі мяжы, а таксама спецыфічнае і адрознае ў творчасці пісьменнікаў. Безумоўна, уласцівы гэтым майстрам слова патрыятычны пафас, імкненне асэнсаваць драматычна-трагічныя перыяды беларускай гісторыі. Пры гэтым М. Гайдук і С. Яновіч, зразумела, найперш лакалізуюцца на даўніне Падляшша, падзеях, якія адбываліся на гістарычных тэрыторыях Вялікага Княства Літоўскага і пазней увайшлі ў склад розных дзяржаў (103–130). Істотна, што “белавежцы”, як і У. Караткевіч, імкнуліся не проста стварыць мастацка-эстэтычныя палотны пэўных гістарычных перыядаў, а звярталіся да мінуўшчыны, каб раскрыць унутраную сутнасць сваіх герояў, апелюючы пры гэтым да сучаснасці, якая мае патрэбу ў напаміне аб слаўным мінулым, яго актуальнасці.

У трэцім раздзеле “Проза новага пакалення” разглядаюцца творы Міхася Андрасюка і Міры Лукшы, найбольш таленавітых прадстаўнікоў маладзейшай генерацыі беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы. Відавочна, што творчасць старэйшых калег па пяру не магла не аказаць уплыву на станаўленне іх творчай індывідуальнасці. Аднак спосаб стварэння мастацкай мадэлі рэчаіснасці М. Андрасюком і М. Лукшай значна адрозніваецца ад стылёва-эстэтычных пошукаў Г. Валкавыцкага, Я. Жамойціна, М. Гайдука, С. Яновіча. Істотна тое, што М. Андрасюк і М. Лукша ўваходзілі ў літаратуру на пераломе 90-х гадоў XX стагоддзя, падчас вялікіх сацыяльна-палітычных змен, пераацэнкі маральна-этычных каштоўнасцей. Між тым ва ўсіх сваіх аспектах паэтыка мастацкага твора заўсёды так або інакш карэніцца ў рэчаіснасці, што ўласна знаходзіць пацвярджэнне і ў творчасці новага пакалення “белавежцаў”.

Звярнуўшыся да твораў М. Андрасюка, прадстаўленых у яго кнігах “Фірма”, “Мясцовая гравітацыя”, “Белы конь”, А. Саковіч задаецца пытаннем адносна таго, якім чынам свежыя факты, падзеі рэчаіснасці набываюць тут мастацка-эстэтычны кшталт. Псіхалогія творчасці сведчыць аб тым, што ўзнаўленне жыццёвага матэрыялу па гарачых слядах звычайна даецца пісьменніку вельмі няпроста. Бо, знаходзячыся непасрэдна сярод падзей пад іх эмацыянальным уплывам, цяжка асягнуць рэчаіснасць цалкам і выдзеліць тыповае. Патрэбен

час, каб перажытае сталася фактам мастацка-эстэтычнага асэнсавання. Між тым асноўнаю тэмаю М. Андрасюка, пісьменніка з Гайнаўкі, з’яўляецца жыццё менавіта яго сучаснікаў, простых людзей-местачкоўцаў на польска-беларускім памежжы ў няпросты час змены сацыяльна-палітычных фармацый. А. Саковіч прыходзіць да высновы, што М. Андрасюку ўдаецца пераадолець непасрэдня пачуццёвыя адносіны да гарачых жыццёвых фактаў дзякуючы адначасовасці ўнутраных планаў. З аднаго боку, ён дыстанцыруецца ад стану непасрэднага ўдзельніка падзей, а з другога – адначасова з’яўляецца ўдзельнікам рэчаіснасці знутры яе, што забяспечваецца папярэднім жыццёвым вопытам пісьменніка: *Унутраныя далягляды пісьменніка, які ходзіць аднымі сцежкамі са сваімі героямі, ахінаюць усе часавыя пласты* (137). Слушна падкрэсліваецца ў кнізе, што М. Андрасюк па-свойму арыгінальна, на новым мастацка-эстэтычным узроўні развівае глыбокую гуманістычную традыцыю, якая трываліцца найперш верай у прыродную дабрыню чалавека. Невыпадкова ў рэцэнзіях на кнігі М. Андрасюка згадваліся імёны А. Мрыя, М. Стральцова, А. Платонава, А. дэ Сэнт-Экзюперы. Асноўная тэма М. Андрасюка рэалізуецца з пазіцыі ўдзельніка, добразычлівага назіральніка падзей і чалавечых лёсаў. Галоўным жа пафасам творчасці, вызначальнай унутранай пазіцыяй “белавежца” М. Андрасюка бачацца любоў, павага да чалавека, што і раскрывае ў працэсе свайго аналізу А. Саковіч.

Жанрава-стылявыя асаблівасці прозы пісьменніцы, паэтэсы, журналісткі М. Лукшы аналізуецца ў “Беларускай літаратуры Польшчы...” на матэрыяле кнігі “Бабскія гісторыі”. Пісьменніцу найперш цікавяць перыпетыі чалавечага лёсу на роднай зямлі. І галоўная тэма творчасці “белавяжанкі” – традыцыйная для ўсяго беларускага прыгожага пісьменства. Так званая вясковая проза поруч з ваеннай і гістарычнай тэматыкай дамінавала ў беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. Несумненна, М. Лукша працягвае досвед шэрагу беларускіх пісьменнікаў, ствараючы характар чалавека, што вырас на пушчанскіх прасторах. Пры тым А. Саковіч падкрэслівае, што нельга адназначна сцвердзіць, што “Бабскія гісторыі” належаць менавіта да плыні вясковай літаратуры. Хоць сялянскі свет добра вядомы пісьменніцы, якая нарадзілася ў пушчанскай вёсцы, але яна ўжо даўно гараджанка і дыстанцыя паміж аўтаркай “Бабскіх гісторыі” і вясковымі жанчынамі даволі адчувальная. Між тым якраз шчырая любоў, павага, спачуванне да чалавека, як і ў выпадку М. Андрасюка, арганізуюць эмацыянальна-этычную прастору зборніка апавяданняў у цэласную кнігу. Аналізуючы ўсе тры цыклы “Бабскіх гісторыі”, А. Саковіч звяртае ўвагу

на тое, што апавяданні, у якіх гаворыцца аб лёсах мужчын, у значнай ступені таксама падсвечваюць якраз гісторыі жанчын.

У 2012 годзе ў выдавецтве Ягелонскага Універсітэта ў Кракаве пабачыла свет габлітацыйная праца Гэлены Дуць-Файфэр “Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce”, паспяхова абароненая ў снежні таго ж года. Ужо адразу ва ўступе аўтарка выразна акрэсліла інтэрдысцыплінарны характар сваёй працы. Вызначаючы метадалагічную базу даследавання, Г. Дуць-Файфэр звяртае ўвагу на асаблівую важнасць для яе посткаланіяльнага падыходу, прац антрапалагічнага, этналагічнага, сацыялагічнага, паліталагічнага, філасофскага характару. На яе думку, зараз літаратура ўвогуле мусіць разглядацца найперш у ролі дыскурсіўнага ўніверсуму культуры. Літаратуры ж, якімі займаецца яна, *w wyższym stopniu, można przypuszczać, służą celom społecznym swoich wspólnot, niż koncentrują się na wartościach estetyczno-artystycznych*¹⁸. Такім чынам Г. Дуць-Файфэр адразу сігналізуе аб своеасаблівай службовай ролі твораў, да якіх будзе звяртацца. Такім чынам, генеральна, не ўяўляючы сабой мастацкай вартасці, яны мусяць пацвярджаць ужо выпрацаваную даследчыцай канцэпцыю сацыяльнага статусу, гістарычнага лёсу абраных ёй нацыянальных меншасцей у Польшчы. Пры тым даследчыца выказвае перакананне, што літаратурны тэкст, як і кожны іншы, у стане павесці слова так поліфанічна, што нічога не заглушыць і адначасова не выкажа нічога надмернага. Свой выбар літаратурнага дыскурсу Г. Дуць-Файфэр тлумачыць наступным чынам:

Postanowiłam zatem skoncentrować się na literaturze, jednakże nie wybrałam podejścia prezentacyjnego czy oglądowego, które miałyby przekazać informacje dotyczące całokształtu życia literackiego wybranych mniejszości w danym (powojennym) czasie w Polsce. Moim celem było symptomatyczne czytanie niektórych tekstów, wydobywające z nich te idee i usymboliznione wartości, które służyć mają wyrażaniu inności wobec zewnątrz i tożsamości wobec wnętrza wspólnotowego. Z tego względu podstawowymi kategoriami, które wyłoniły mi się w polu dyskursywnym, są etniczność, tożsamość, wspólnota, mniejszość, centrum, peryferie, pogranicze. One będą zarówno dostarczać kluczy i pojęć interpretacyjnych, jak i stanowić niezbędną płaszczyznę wnikań w kontekst społeczny, jaki generuje, formułuje i absorbuje teksty literackie. One też wpłynęły na kompozycje całej książki i zasady porządkujące jej rdzeń konstrukcyjny 12–13).

¹⁸ H. Duć-Fajfer, *Pomiędzy bukwą a literą. Współczesna literatura mniejszości białoruskiej, ukraińskiej i łemkowskiej w Polsce*, Kraków 2012, s. 11. Dalej cytaty z tego wydania opatrujemy w tekście numerem strony w nawiasach.

Заяўленыя ва ўступе мэты даследчыца імкнецца паслядоўна рэалізаваць у шасці раздзелах. Так, у першым з іх – “Redukcja Innego we wnętrzu i jego odzyskanie” – акрэсліваюцца сацыяльна-гістарычныя, культурныя варункі існавання беларусаў, украінцаў і лэмкаў, якія садзейнічалі ўзнікненню іх літаратур. Між іншым адзначаецца: *Potencjał twórczy niewysiedlonej i nierozproszonej mniejszości białoruskiej (a być może lepsze dostosowanie się do proponowanych strategii rozwoju kulturalnego) sprowadził, że jakość życia literackiego tej mniejszości od samego początku istnienia BTRK była znacznie wyższa niż mniejszości ukraińskiej* (24). Шкада аднак, што Г. Дуць-Файфэр не пацікавілася гісторыяй беларускага літаратурнага працэсу на Беласточчыне, цесна звязанага яшчэ з агульнабеларускай “нашаніўскай” традыцыяй пачатку мінулага стагоддзя, якая працягвалася, як ужо адзначалася, заходнебеларускімі літаратарамі ў міжваенны перыяд, а таксама падчас Другой сусветнай вайны і натуральнымі прадаўжальнікамі якой на новым этапе сталі “белавежцы”.

У наступным раздзеле падаецца тэарэтычнае асэнсаванне становішча разглядаемых літаратур у рэчышчы посткаланіяльнага падыходу. Г. Дуць-Файфэр упэўнена, што менавіта посткаланіяльны дыскурс адкрывае на дадзеным этапе новыя магчымасці для канцэптуальнага разумення, парадкавання самага разнастайнага матэрыялу. Перш чым перайсці ў 4–6 раздзелах да больш канкрэтнага аналізу некаторых аспектаў прыгожага пісьменства, даследчыца засяроджваецца на шматстайных параметрах памяці, яе ролі, функцыі, дачыненнях з мінулым, сувязі памяці і літаратуры, спецыфіцы культурнай традыцыі адносна форм памяці і інш.

Безумоўным эталонам пры разглядзе творчасці “белавежцаў” з’яўляецца для Г. Дуць-Файфэр манаграфія Т. Занеўскай “Strażnicy pamięci. Poezja białoruska w Polsce po roku 1956”. Больш таго, Г. Дуць-Файфэр у сваім параўнальным даследаванні аналізуе, напрыклад, як рэалізуюцца топасы дому, вандроўкі прадстаўнікамі ўсіх трох разглядаемых ёй літаратур. У апошніх раздзелах “Językowe istnienie poprzez tekst” і “Etnicyzacja sakrum i sakralizacja etniczności” звяртаецца ўвага на сапраўды сутнасныя моманты для існавання літаратуры кожнага народа. Паслядоўная ў спосабе вырашэння заяўленых мэт даследавання, Г. Дуць-Файфэр, як і ў папярэдніх частках сваёй працы, стварае на пачатку аб’ёмны праблемны кантэкст, канкрэтызуючы яго далей зваротам да твораў пісьменнікаў – прадстаўнікоў беларускай, украінскай і лэмкаўскай літаратур у Польшчы.

У выпадку “белавежцаў” найчасцей звяртаецца Г. Дуць-Файфэр

да творчасці С. Яновіча, Я. Чыквіна, А. Артымовіч, М. Шаховіча, З. Сачко, радзей – В. Шведа, А. Барскага, аказіянальна, раз або некалькі, узгадваюцца Я. Бурш, І. Баравік, М. Гайдук, У. Гайдук, Г. Валкавыцкі. Абмінаецца пры тым, напрыклад, М. Андрасюк, без аналізу прозы якога, здаецца, проста немагчыма адэкватна гаварыць аб тым, як выяўляюцца ў творчасці “белавежцаў” катэгорыі *etniczność, tożsamość, wspólnota, mniejszość, centrum, peryferie, pogranicze*. Відавочна, што *symptomatyczne czytanie niektórych tekstów* не забяспечвае Г. Дуць-Файфэр усебаковай інтэрпрэтацыі, цэласнага канцэптуальнага разгляду і ў выніку не раскрывае творчага патэнцыялу як асобных пісьменнікаў, так і творчага наробку ўсёй арганізацыі. І тут варта пагадзіцца з меркаваннем рэцэнзента кнігі “*Pomiędzy bukwą a literą*” Я. Чыквіным. На яго думку праблемным абшарам навуковых зацікаўленняў Г. Дуць-Файфэр *jest, mówiąc skrótowo, wyłącznie sprawa lemowska – lemowska historia, kultura, życie religijne, etniczność, etnografia, język, piśmiennictwo, literatura, szkolnictwo. (...) jej ustalenia, opinie, charakterystyki, sądy, przekonania, poglądy, oceny, uogólnienia i konkluzje z natury rzeczy są wszędzie zabarwione mniejszą lub większą subiektywnością, niezależną zresztą od Autorki i być może nawet przez nią nie uświadamianą*¹⁹. Рэцэнзент згадвае, што Г. Дуць-Файфэр з’яўляецца аўтарам выдадзенай у 2001 годзе чатырохсотстаронкавай манаграфіі “Лэмкаўская літаратура ў другой палове XIX і на пачатку XX стагоддзя” – своеасаблівай лэмкаўскай энцыклапедыі, адзінай у Польшчы кампетэнтнай крыніцы ведаў аб лэмках. І менавіта з лэмкоўскай пазіцыі аналізуюцца і інтэрпрэтуюцца беларуская і ўкраінская літаратуры ў кнізе “*Pomiędzy bukwą a literą*”: *Aby zaś „sprawa lemowska” na tle innych mniejszości narodowych została zauważona, aby zaistniała w świadomości odbiorcy, czytelnika, słuchacza, Autorka zapewne słusznie zaostrza granice pamięci, wartości przestrzennych, tożsamości etnicznej, językowej, religijnej (...)*²⁰.

На самым пачатку ўступу да кнігі “*Pomiędzy bukwą a literą ...*” Г. Дуць-Файфэр засведчыла, што яе праца паўстала з пераканання аўтара ў вельмі малым, нязначным удзеле дыскурсу нацыянальных меншасцей у польскай культуры, грамадскай свядомасці і асабліва ў літаратуры. Такі ж стан рэчаў, па словах даследчыцы, супярэчыць не толькі агульным культурным тэндэнцыям, але і характару традыцыі,

¹⁹ J. Czykwin, *Literatura Białorusinów polskich w kręgu nowych zainteresowań badawczych*, „Białorutenistyka Białostocka” 2012, t. 4, s. 390.

²⁰ Ibidem, s. 393.

якая кшталтуе тоеснасць шматкультуровай Рэчы Паспалітай і яе грамадзян на працягу многіх стагоддзяў. Несумненна, кніга Г. Дуць-Файфэр сапраўды сігналізуе аб важных грамадска-культурных момантах, уздымае, завастрае істотныя праблемы, запрашае да дыскусіі.

Трэба адзначыць, што ў дадзеным артыкуле не разглядаюцца два ўніверсітэцкія прафесарскія даследаванні, а менавіта кніга Я. Чыквіна “Далёкія і блізкія. Беларускае пісьменнікі замежжа” (Беласток), у якой аналізуецца творчасць як эміграцыйных беларускіх пісьменнікаў, так і шэрагу “белавежцаў”, а таксама кніга А. Баршчэўскага “Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы”²¹, дзе аўтар звярнуўся да творчасці трыццаць аднаго “белавежца”. Асэнсаванне самімі “белавежцамі” творчага наробку сваёй арганізацыі патрабуе асобнага літаратурназнаўчага падыходу.

STRESZCZENIE

TWÓRCZOŚĆ PISARZY

BIAŁORUSKIEGO STOWARZYSZENIA LITERACKIEGO „BIAŁOWIEŻA” W POLSKICH BADANIACH UNIwersYTECKICH OSTATNICH LAT

Na przestrzeni lat funkcjonowania w Polsce Białoruskiego Stowarzyszenia Literackiego „Białowieża” wydano ponad 230 książek reprezentujących różnorodność gatunkową. Naukowcy polscy, białoruscy i zachodnioeuropejscy badają cechy i tendencje rozwojowe białoruskiej literatury w Polsce, analizują twórczość poetów i prozaików. W ciągu ostatnich 15 lat napisano dwie rozprawy habilitacyjne (Teresa Zaniewska w 1998 r., Helena Duć-Fajfer w 2012 r.) i dwie dysertacje doktorskie (Beata Siwek w 2001 r., Anna Sakowicz w 2007 r.). Przedmiotem niniejszego artykułu są polskie badania uniwersyteckie prowadzone na przestrzeni ostatnich dwudziestu lat.

Słowa kluczowe: Białoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża”, pogranicze, tradycja, polsko-białoruski kontekst, poezja, proza, motyw domu, podróż, mała i duża ojczyzna.

²¹ Ян Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускае пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997; Аляксандр Баршчэўскі, *Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы*, Мінск 2001.

S U M M A R Y

“BYELOVYEZA” GROUP WRITERS’ WORKS
IN POLISH UNIVERSITY RESEARCH IN THE LAST TWENTY YEARS

More than 230 books have been published since 1958, the year when literary circle of “Byelovyeza” was founded. The books represent various literary genres. Polish, Belarusian and West European researchers investigate features and tendencies in the development of Belarusian literature in Poland, analyze poets’ and prose writers’ works. Within 15 years two postdoctoral dissertations (Teresa Zanievska’s in 1998, Helena Duts-Fayfer’s in 2012) and two PhD theses (Beata Sivek’s in 2001, Anna Sakovich’s in 2007) have been prepared. Polish university studies of the last twenty years are the subject of the article.

Key words: “Byelovyeza” Literary Association, border, tradition, Polish-Belarusian context, poetry, prose, the motif of home, journey, small and big homeland.

Людміла Сінькова

Мінск

Праблемы актуалізацыі беларускай традыцыі ў сусветным літаратурным кантэксце

Гэтыя праблемы пачынаюцца з пераасэнсавання статусу самога паняцця “нацыянальнае”. Яно моцна дэвальвуецца. Для ўсіх – найперш у сувязі з посткаланіяльным часам. І ў гэтым часе адбываецца, з аднаго боку, відавочнае размыванне нацыянальных ідэнтычнасцей, а з другога – актыўная нацыянальная экспансія пэўных этнічных груп.

У цэлым нацыянальнае моцна кампраметуецца, асабліва ў свядомасці абывацеля. Інфармацыйная прастора, масмедыя схіляюць абывацеля асацыяваць нацыянальнае найперш і па большасці – з небяспекай, з агрэсіяй, з архаікай (ледзь не з тэрарызмам, фашызмам і г.д. – нібыта ў супрацьвагу заходнім дэмакратыям, заходняму глабалізаванаму свету). У такой сітуацыі літаратуразнаўцы, якія маюць справу з гісторыяй нацыянальных літаратур, сутыкаюцца са спакусай таксама больш лёгка, без традыцыйнай піетэтнасці, абыходзіцца з нацыянальным. Аднак, калі ў падсвядомасці даследчыка, асабліва маладога, крытэрыі нацыянальнай маркіраванасці культурных з’яў дэвальваваны, калі ідэнтыфікацыя аб’ектаў даследавання па гэтым крытэрыі адсутнічае, то і гісторыка-культурнае, і параўнальнае вывучэнне літаратур дужа часта робіцца некарэктным.

Я тут не маю на ўвазе абавязкова навізаць кожнаму даследчыку акцэнт на нацыянальным – я маю на ўвазе менавіта кантэкстуальную кампетэнтнасць у нацыянальна-культурным полі. Або, іншымі словамі, звяртаю ўвагу на немагчымасць верыфікаваць вынікі тых даследаванняў, з якіх гэты крытэрыі элімінаваны. Праілюструю сказанае прыкладамі.

Самы актуальны – гэта акультурная рэакцыя часткі беларускіх блогераў на поспех Святланы Алексіевіч, яе намінацыю на Нобелеўскую прэмію 2013 года. З-за таго, што С. Алексіевіч піша па-руску, пра падзеі савецкай эпохі, з маніфэставаным агульначалавечым пафасам, не разважае ў беларусафільскім дыскурсе, хоць і з’яўляецца ў свеце прадстаўніцай Беларусі, мае афіцыйнае прызнанне ў асноўным за мяжой і жыве ў асноўным за мяжой, – з-за ўсяго гэтага частка беларусаў не ідэнтыфікуе яе як пісьменніцу, якая прэзентуе беларускую традыцыю, беларускую культуру і літаратуру. У каментарых да “нобелеўскага марафону” праскоквалі нават істэрычныя ноткі пра тое, што, маўляў, не трэба рускамоўнай спадарыні Святлане прэміі – гэта не ў інтарэсах Беларусі... Канешне, асноўная частка грамадскасці, нашы пісьменнікі і шараговыя блогеры, радаваліся – Г. Бураўкін, У. Някляеў, А. Фядута, іншыя зычылі поспеху Беларусі, поспеху С. Алексіевіч; яна – другая ў ХХІ стагоддзі, услед за Васілём Быкавым (які разам з Віславай Шымборскай намінаваўся на Нобеля ў 2000 г.), выйшла ў нобелеўскі фінал.

Дык вось, калі самі беларусы не ў стане разабрацца з нацыянальна-культурнай ідэнтыфікацыяй сваёй выдатнай пісьменніцы, калі мы, навукоўцы, не сцвердзілі гэты яе нацыянальна-культурны статус у нашым літаратурным полі, то і ў кампаратыўных, у параўнальных даследаваннях, якія грунтуюцца на глебе гісторыка-літаратурнай, нас, натуральна, могуць чакаць непрыемныя неспадзяванкі. І дзівіцца нявыхаванасці шырокай публікі ў гэтым плане проста не выпадае.

Між тым варта прыгадаць творчы радавод С. Алексіевіч і рэальныя сувязі пісьменніцы з беларускай літаратурнай традыцыяй савецкіх часоў. Можна пачаць з таго, што сам жанр, у якім працуе С. Алексіевіч, запачаткаваны беларускім класікам Максімам Гарэцкім, пра якога выдатную манаграфію напісаў Алесь Адамовіч (манаграфія называлася “Браму скарбаў сваіх адчыняю...”¹). Там А. Адамовіч і вылучыў канцэптuallyна гэты дакументальна-мастацкі жанр “эпапей-дзённіка” (або жанр “галасоў”, “народнага хору”...). Там жа і патлумачыў, якім чынам менавіта Гарэцкі ў час рэпрэсій канца 1920-х–30-х гг., спачатку вымушана, а потым свядома, перайшоў ад мастацкай вобразнасці да таго, што зараз называюць літаратурай non-fiction. Адамовіч патлумачыў, чаму і як Гарэцкі пачаў сістэмна выкарыстоўваць дакументальны запіс-факт – у функцыі мастацкага вобраза. У сваёй сістэм-

¹ А. Адамовіч, “Браму скарбаў сваіх адчыняю...”: Даследаванне жыцця і творчасці М. Гарэцкага, Мінск 1980.

насці гэта менавіта беларускае вынаходніцтва: каб сказаць праўду – праўду пра чалавечыя глыбіні на ўзроўні пафасу Дастаеўскага, тую праўду, якую падсавецкаму пісьменніку гаварыць не дазвалялі, нара-тар радыкальна саступае ў цень факта, дакумента. Ён менавіта праз факты і дакументы, успаміны і лёсы рэальных людзей рэалізуе сваю мастацкую ідэю².

Вопыт Максіма Гарэцкага Алесь Адамовіч і працягнуў, стварыўшы спачатку сусветны бестселер “Я з вогненнай вёскі...” – у ча-сы таксама яшчэ падцэнзурныя (1975), у суаўтарстве з Я. Брылём і Ул. Калеснікам (крыху пазней – фільм “Ідзі і глядзі” з Элемам Клі-мавым), а потым – аналагічную па жанры “Блакадную кнігу” (1982) у суаўтарстве з Даніілам Граніным. Такім чынам А. Адамовіч стварыў арыгінальную мадыфікацыю жанру “эпапеі-дзённіка” М. Гарэцкага – менавіта так званую “магнітафонную літаратуру”, літаратуру на мяжы ўласна-мастацкіх і журналістскіх наратыўных стратэгий³. І ме-навіта Алесь Адамовіч як Настаўніка (з вялікай літары) згадвала ў сваіх інтэрв’ю С. Алексіевіч. Яна расказвала, як А. Адамовіч даў ёй не толькі першыя адрасы жанчын-франтавічак, чые галасы яна за-пісала для сваёй першай паспяховай кнігі “У вайны не жаночае аблі-чча”. Алесь Адамовіч даў нават грошы дзяўчыне на першыя паезд-кі, калі маладая навучэнка журфака БДУ прыйшла па інтэрв’ю да выдатнага беларускага мастака і грамадскага дзеяча. Ён сам здолеў надзвычай шырока прэзентаваць нацыянальныя інтарэсы, нацыяналь-ную культуру Беларусі ў свеце, у які прыйшоў не толькі з уласным жыццёвым досведам, але і з імкненнем засвоіць, як ён пісаў, “наву-ку” Талстога і Дастаеўскага. І менавіта Святлана Алексіевіч не толькі колькасна, але і інтэлектуальна-якасна разгарнула і сцвердзіла пача-тае Адамовічам.

Рэч яшчэ і ў тым, што той канцэптуальны падмурак у асэнсаванні праблем “чалавек і вайна”, “чалавек савецкай эпохі і таталітарызм”, “гуманізм у варунках сацыяльнага абсурду”, што асабліва ўпарта, паслядоўна, неадступна, нястомна распрацоўвала менавіта беларус-кая ваенна-вясковая проза, пачынаючы з 1960-х гг. (якраз за гэтую

² А. Адамовіч, *Камароўская хроніка – творчая гісторыя, жанр*, [у:] Максім Гарэцкі, *Збор твораў: У 4-х тамах*, Мінск 1986, т. 4, с. 310–331.

³ Л. Д. Сінькова, рит “Магнітафонная літаратура”, або дакумент у ролі мастац-кага вобраза, [у:] *Журналістыка-2005: На скрыжаваннях часу і прасторы*, Мінск 2005, с. 150–152; А. И. Басова, Л. Д. Сінькова, *Становление документально-ху-дожественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич*, “Веснік БДУ” 2009, серыя IV, № 3, с. 93–96.

ўпартасць яе абвінавачваюць у стылёвым кансерватызме), і вызначыў у вялікай ступені творчую індывідуальнасць С. Алексіевіч: з яе кнігамі пра жанчын на вайне з нямецкім фашызмам, пра дзяцей у канцлагеры, пра “рассяляненых”, урбанізуемых вясковых дзяўчат у савецкіх мінскіх інтэрнатах, пра юнакоў на афганскай вайне і пасля яе, пра чалавека перад суіцыдам у ранні паслясавецкі час, пра Чарнобыль як гуманітарную катастрофу, урэшце, у апошняй, намінаванай на Нобеля кнізе, – пра тую ж гуманітарную катастрофу ў лёсе чалавека з савецкага мінулага.

Такім чынам, творчасць С. Алексіевіч – гэта плоць ад плоці не толькі агульнасавецкай або расійскай, але і менавіта беларускай літаратурнай традыцыі ў яе самых высокіх (хочацца сказаць – быкаўска-адамовічаўскіх) дасягненнях, з самым нізкім парогам для іншакультурнага ўспрыняцця⁴. Пазней гэты наратыў засвоілі ўкраінцы – пра што сведчыць народная кніга-мемарыял “33-ці. Голад”; пачалі за-свойваць расіяне – у кнігах пра вайну ў Чачні, пра што падрабязна пісаў Л. Анінскі⁵.

Аднак не ўласна жанр non-fiction сам па сабе гарантуе з’яўленне сусветнага бестселера. Такім гарантам, як і спрадвеку, застаецца перш за ўсё індывідуальна-аўтарскі крэатыўны патэнцыял, рэалізаваная ў тэксе аўтарская мастацкая канцэпцыя ды інтэнцыя⁶, што якраз і вылучыла ў свой час у сусветным кантэксце і “Я з вогненнай вёскі...”, і “Чарнобыльскую малітву”, і, у 2013 г., “Час сэканд-хэнд”.

Яшчэ раз падкрэслію агульнавядомае: савецкая літаратура не была безнацыянальнай, як гэта ад яе патрабавалася і вымагалася. Маргіналізацыя і паняцця, і тэрміна “нацыянальнае” на карысць “інтэрнацыянальнага” нават у савецкія часы далёка не ўсіх літаратуразнаўцаў уводзіла ў зман.

Гэтаксама і сучасная посткаланіяльная тэрміналогія з апеляцый да “безнацыянальнага”, “наднацыянальнага” і падобнага, па-моднаму перанесеная на глебу, гэтак “дарэчы” падрыхтаваную савецкай рэдукцыяй нацыянальнага, аніак не адмяняе патрэбы ў нацыянальнай ідэн-

⁴ В. Ю. Гарноўская, *Мастацкія формы беларускай літаратуры ў асэнсаванні чарнобыльскай тэмы*, “Беларускае літаратуразнаўства” 2007, Вып. 5, с. 48–54.

⁵ Л. Аннинский, *Мир, война, человек в русской прозе 90-х годов*, [в:] *Польско-российский литературный семинар: Варшава-Хлевиска, 13–16 марта 2002 г.*, Warszawa 2002, с. 51.

⁶ В. Ю. Гарноўская, *Гуманістычная ідэя і яе рэалізацыя ў кнізе С. Алексіевіч “У вайны не жаночае аблічча” (выданні 1983 і 2004 гг.)*, “Беларускае літаратуразнаўства” 2008, Вып. 6, с. 16–20.

тыфікацыі сучасных гетэрагенных (або, як яшчэ кажучь, кроскультурных, полікультурных) з'яў. Наадварот, такая патрэба якраз усё больш абстрааецца. Прывяду некалькі прыкладаў на гэтую тэму.

Маючы на ўвазе багацце самых розных генаў у радаводах беларускіх пісьменнікаў (у той жа Святланы Алексіевіч, напрыклад, бацька – беларус, а маці – украінка), згадаю Пушкіна. Як вядома, уздыму нацыянальнай рускай літаратуры аніяк не перашкодзілі заморскія нос, валасы і колер скуры паэта, экзатычнасць яго радні, а таксама тое, наколькі аддаленай ад рускай аказалася тая культурная глеба Еўропы, што легла – адным са складнікаў – у аснову яго творчасці. Важнейшым аказалася іншае. А іменна тое, што да Пушкіна вяршыннымі дасягненнямі рускай культуры былі лексікон і ўзровень мастацкага мыслення Дзяржавіна. А калі патрыётам Расіі зрабіўся Пушкін, Расія займела **вяршыні** развіцця рускай мовы, літаратуры, і, што найважней, **нацыянальнай ідэі** – а значыць, вяршыні ўсёй найперш рускай, а разам з ёю і сусветнай культуры. Такім жа класікам для Польшчы з'яўляецца Адам Міцкевіч (нягледзячы на тое, што нарадзіўся на Наваградчыне і моцна звязаны з беларускай глебай). Для Беларусі ж – нацыятворцам з'яўляецца менавіта Янка Купала, нягледзячы на ўсе свае глыбокія сувязі з культурай польскай і з тым, што пачынаў і пісаць, і друкавацца па-польску. (Мушу заўважыць, аднак, што сёння многія беларускія даследчыкі ўпарта называюць Міцкевіча менавіта ўласна беларускім паэтам. Затое Янку Купалу нястомна трэціруюць, ахвотна даючы трыбуну Радыё Свабода для абзывання Купалы, змуштраванага рэпрэсіямі 1930-х гадоў, Каянам Лупакам, – і за гэтую ж знявагу прысуджаецца літаратурная прэмія імя Ежы Гедройца за 2012 г.)

Такім чынам, першаступенную важнасць мае менавіта нацыянальна-дзяржаўная ідэя, якая натхняе і вызначае творцу. Гэтая ісціна добра ілюструецца таксама размаітасцю ацэнак плёну Васіля Быкава. Заўважым: калі б Васіль Быкаў у сваёй творчасці не рэалізаваў беларускую нацыянальную ідэю не проста імпліцытна, але нават і маніфестацыйна, калі б ён не засяродзіўся на праблемах не толькі савецкай, а больш шырокай гістарычнай эпохі ў лёсе беларуса, то і па сённяшні дзень, нягледзячы на выразна беларускую быкаўскую ментальнасць, не састарэлі б – у вачах паслясавецкага абывацеля – тыя расійскія падручнікі па літаратуры XX і XXI стст., у якіх проза Быкава вывучаецца як плён не толькі савецкай, але якраз рускай літаратуры. Высноўвалася ж тая расійскасць Быкава на выключна фармальных падставах. А іменна: на тым, што Быкаў – білінгв. Многія свае творы сам перакладаў – “перапісваў” па-руску. (Маўляў, не важна, што ніколі не лічыў

сябе знаўцам рускай мовы, любіў цытаваць словы Буніна пра немагчымасць ведаць чужую мову гэтаксама як родную, што спецыяльна выказваўся пра вымушанасць самаперакладаў і не лічыў іх менавіта першатворчасцю.) Рускамоўныя варыянты быкаўскіх тэкстаў маглі нават першымі з'явіцца ў друку. (Спачатку – у А. Т. Твардоўскага ў “Новым міры”, і толькі пазней – у беларускіх часопісах ды выдавецтвах.) Праблематыка ж шасцідзсятнікаў, ідэі знакамітай савецкай лейтэнанцкай прозы таксама распрацоўваліся ў рэчышчы найперш рускай культуры. Нават рэцэпцыя экзістэнцыйных ідэй, захапленне Сартрам і Камю, а таксама набыткамі “страчанага пакалення”, Рэмарка і Хемінгуэя, адбываліся ў Быкава праз пасрэдніцтва той жа агульнасаюзнай рускамоўнай прасторы з яе “Иностранной литературой”, “Вопросами литературы”, “Литературным обозрением”, інш.

Дык паводле падобнай логікі застаецца толькі фармальнае выставіць паперадзе сутнаскага, і вось ужо творчасць Быкава (стваральніка новага ўзроўню беларускай нацыянальнай свядомасці і беларускамоўнага мастацкага мыслення ў XX і XXI стагоддзях) разглядаюць выключна як аналаг прозе Валянціна Распуціна. І хто, акрамя беларусаў, і яшчэ акрамя знаўцаў рэальнай быкаўскай біяграфіі ды найперш рэальных быкаўскіх тэкстаў, заўважыць тут скасаванне цэлай сям'я-сферы са сваімі вертыкальнымі кантэкстамі, звязанай з прэзентацыяй беларускай нацыі ў творчасці Быкава, і значыць – яўнае заніжэнне маштабаў гэтага мастака ў сучаснай еўрапейскай і сусветнай культурнай прасторы?

Такім чынам тое, што Быкаў па ўсёй сутнасці сваёй (па крыві, мове, тэмпераменце, па заяўленай грамадзянскай пазіцыі і публічна сцверджанай нацыянальнай ідэйнасці) найбеларускі пісьменнік – гэта абсалютна відавочна. Аднак трохкі дэмагогіі, трохкі сафістыкі – і калі ласка, усё магчыма.

З другога боку, у апошнія дзесяцігоддзі ў школах Беларусі ў курс менавіта беларускай літаратуры ўключылі творчасць шэрагу тых сучасных рускамоўных пісьменнікаў, якія ні сном, ні духам не мелі на ўвазе аніякіх беларускіх ідэй, а з беларускага маюць хіба што прапіску (рэгістрацыю). Я ні ў якім разе не хачу прынізіць вартасці твораў, напрыклад, выдатнай пісьменніцы Алёны Паповай. Я проста не магу не бачыць іх прынцыповага адрознення – па культурных інтэнцыях (прадстаўніцы рускай і рускамоўнай літаратуры Беларусі) – ад твораў, скажам, таго ж Алёся Адамовіча (класіка беларускай літаратуры, які шмат пісаў па-руску). Дык чаго ж нам дзівіцца, што ў свядомасці звычайнага школьніка, ды і школьнага настаўніка, паступова сці-

раецца прынцыповая розніца – у плане культурна-нацыянальнай ідэнтыфікацыі – паміж паэзіяй Рыгора Барадуліна і Анатоля Аўруціна...

Складанасці з адэкватнай атрыбуцый беларускай традыцыі вельмі прыкметныя не толькі ў гарачай сучаснасці, але таксама і ў літаратуры старажытнай. Рэч у тым, што менавіта на Беларусі цягам стагоддзяў асабліва прэзентатыўна развівалася культура і літаратура гетэрагенная, шматмоўная⁷.

І калі ў 1991 г. пачаўся новы віток інтэнсіўнага развіцця сённяшняй беларускай дзяржаўнасці, то гэта, канешне, яшчэ не азначала календарнага надыходу нацыянальнай ідыліі ў быцці беларусаў. Аднак абноўлены дзяржаўны статус краіны, Рэспублікі Беларусь, моцна паспрыяў вылучэнню новых ідэй для самасцвярджэння беларушчыны. Адной з такіх ідэй была актуалізацыя нашай каштоўнай – старажытнай – **гетэрагеннай** (разнароднай па паходжанні і складніках) літаратурнай спадчыны.

З гэтай ідэяй беларускае літаратуразнаўства сапраўды рушыла наперад. Але неафіты, якія падхопліваюць і пераносяць новыя ідэі ва ўласныя кантэксты, вельмі часта іх прафануюць, таму што новае пачынае прапагандавацца настолькі проста лінейна і спрошчана, што жыццядайная навацыя нярэдка ператвараецца ў сваю процілегласць. І вось як гэта адбываецца.

Адной з аксіём у славістыцы з’яўляецца прызнанне таго факту, што літаратура нацыянальнага Адраджэння славян, якім даводзілася бываць і вольнымі, і паднявольнымі, мае выразныя прыкметы дыскрэтнасці (перарывістасці), бо тая няволя перапыняла развіццё не толькі літаратур, але і саміх этнасаў. У выніку ў гісторыі такіх літаратур на пэўных этапах выразна выяўляюцца рысы ўзмоцненага камплементарнага ўплыву іншанацыянальных, найперш суседскіх, літаратурных традыцый; а таксама відавочным робіцца змяшэнне метадаў і стыляў, рэдукцыя або ўвогуле адсутнасць асобных вядомых перыядаў эстэтычнай эвалюцыі. Напрыклад, расійскі прафесар-славіст С. В. Нікольскі, поруч з акадэмікам Конрадам і іншымі, маючы на ўвазе пачатак славянскага Адраджэння (XVIII – перш. пал. XIX стст.), адзначаў у балгарскай, чэшскай, польскай, сербскай, харвацкай, славенскай, славацкай, сербалужыцкай літаратурах такую прыкмету, як асабліва

⁷ С. Ковалев, *Полилингвизм как особенность “малых” литератур (на примере развития белорусской литературы в XVI веке)*, [в:] *Белорусская литература как модель развития “малых” (славянских) литератур: Материалы к тематическому блоку на XV съезде славистов (Минск, 20–27.08.2013 г.)*, Минск 2013, с. 91–114.

інтэнсіўнае спалучэнне і рамантыка-асветніцкіх, і рэнесансных, і рэалістычна-аналітычных матываў якраз у вышэйпазначаныя часы⁸. Гэта значыць, што балгарская, напрыклад, літаратура пад час турэцкага панавання безумоўна перапыняла сваё нармальнае, размаітае па этыкетных мастацкіх формах развіццё (звязанае з імёнамі яшчэ Кірылы і Мяфодзія!), якое змагла аднавіць як уласна-эвалюцыйнае толькі пасля вызвалення ад туркаў. Але сляды “зачыстак”, сляды вымушанага *колькаснага спаду і стыльовага звужэння, сінкрэтызму мастацкіх форм* у балгарскай літаратуры засталіся – менавіта *як сведчанне перажытых часоў яе няволі* (што падрабязна даведзена перадусім у працах Г. Д. Гачава⁹). Падобным чынам, з гвалтоўнымі перапынкамі (пасля часоў Скарыны) развівалася і літаратура беларуская, што сцвердзіў (на матэрыяле XIX – пач. XX ст.) адзін з маіх настаўнікаў, акадэмік В. А. Каваленка¹⁰.

Аднак сёння маладзейшыя даследчыкі ўзяліся вельмі патрыятычна і ўсур’ез сцвярджаць, што беларуская літаратура развіваецца без перапынкаў, без катастрафічных спадаў і звужэнняў. Каб абгрунтаваць такую выснову, трэба было прафанаваць важную ідэю яшчэ аднаго майго настаўніка – прафесара, члена-карэспандэнта НАН Беларусі А. А. Лойкі¹¹.

Гэта якраз і была названая вышэй ідэя распрацоўкі гетэрагеннай літаратурнай спадчыны. А. А. Лойка ў сваіх падручніках па літаратуры старажытнай і XIX стагоддзя пачаў акцэнтаваць беларускі (ліцвінскі, як казаў Алег Антонавіч) складнік у пісьменстве Вялікага Княства Літоўскага, Рэчы Паспалітай і Расійскай імперыі. Але, у адрозненне ад А. А. Лойкі, уводзячы ў актыўны ўжытак беларускай навукі самае рознае полікультурнае, гетэрагеннае пісьменства, рашучыя даследчы-

⁸ С. В. Никольский, *Славянские литературы эпохи национального Возрождения*, [в:] *Славянские культуры в эпоху формирования и развития славянских наций XVIII–XIX в.в.: Материалы международной конференции ЮНЕСКО*, Москва 1978, с. 201 и далее.

⁹ Г. Д. Гачев, *Ускоренное развитие литературы [На материале болгар. литературы перв. пол. XIX в.]*, Москва 1964.

¹⁰ В. А. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць. Развіццё беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў*, Мінск 1975, с. 32, 33, інш.

¹¹ А. А. Лойка, *Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд: У 2 ч., Падруч. для філал. факульт. ВДУ, 2-е выд., дапрац. і дап.*, Мінск 1989; А. А. Лойка, *Старабеларуская літаратура*, Мінск 2001; А. А. Лойка, *Дрэва жыцця: Кніга аднаго лёсу*, Слонім 2004, с. 169. Гл. аналітычны агляд гэтых кніг і інш. айчынных падручнікаў па старажытнай літаратуры [у:] С. В. Кавалёў, *Сціплае характэро жанра аўтарскага падручніка*, “Беларускае літаратуразнаўства” 2006, Вып. 2, с. 16–18.

кі новай генерацыі пачынаюць маркіраваць яго як адназначна беларускае.

Зразумела, што ў нас, у параўнанні з часамі Алега Антонавіча, з'явіліся новыя, выдатныя магчымасці знаходзіць рэальную протабеларускую прысутнасць у тых жа самых мастацкіх суплётах “Слова пра паход Ігаравы”, лацінамоўнай і польскамоўнай літаратуры часоў ВКЛ, у кітабах, у спадчыне Рэчы Паспалітай, Расійскай Імперыі, іншых краін свету. **І гэта выдатна, жыццядайна, неабходна, перспектыўна.** Дык як тут, здавалася б, можна сапсаваць свята, калі трэба толькі радавацца актуалізацыі і спасціжэнню родных нам артэфактаў, якія то назапашваліся, то гвалтоўна раскідаліся ў вялізных абсягах... аж да таго часу, пакуль не ўзнік нарэшце прынцыповы якасны зрух – нацыянальная ідэя, з якой і паўстала беларуская нацыянальная літаратура, а таксама нацыя і дзяржава?

Аказалася – можна, бо гетэрагеннасць абсалютызуецца. Гэты плён паступовага сталення этнасу або, наадварот, рэгрэсій, дыскрэтнасці ў яго развіцці, падаецца якраз як вынік нашай эвалюцыі, як максімум, найвышэйшая каштоўнасць і ледзь не генетычная рыса нібыта непараўна безнацыянальнай – спрадвеку і да скону гетэрагеннай! – беларускай культуры.

Логіка “наватараў” прыкладна такая. Маўляў, беларускі этнас нікуды з часоў Полацкага княства не выпарыўся. Няхай сабе мяняліся дзяржаўныя межы і ўлады, дзяржаўныя мовы і ідэі (рабіліся найперш польскімі ды расійскімі). Але ж ва ўсе часы тутэйшы (няхай сабе асіміляваны) народ жыў і тварыў: з сентыментам да сваіх локусаў. Сёння ж нам варта толькі прасачыць за ўсімі адгалінаваннямі айчынных радаводных дрэваў – і тым самым адновіцца не менш як непарыўная, поўная ўсіх прыўкрасных стыляў і формаў (няхай сабе не толькі іншамоўных, але выразна іншанацыянальных па сацыяльных і эстэтычных ідэях), менавіта ўласна беларуская культурная і літаратурная традыцыя... А што да беларускай нацыянальнай ідэі, якая ў любой дзяржаве такі ёсць, то ці ж не прыемна яе **цалкам** атаясаміць з дзяржаўным мысленнем Радзівілаў! (гэта, так бы мовіць, – паводле Заходняга вучонага з Купалавых “Тутэйшых”; але, відавочна, магчымы варыянт і ад вучонага Ўсходняга, бо беларускі складнік можна адшукаць, а затым аналагічна ўзбуйніць, абсалютызаваць у радаводзе многіх расійскіх саноўнікаў і ўладароў, з Іванам Грозным уключна).

І калі ў нашых суседзяў у некаторых падобных “гіперпатрыятычных” пісаннях усё гетэрагеннае ўжо даўно маркіруецца як сваё (адназначна літоўскае, украінскае, польскае – з той толькі “маленькай”

розніцай, што там ніхто не сумняваецца ў рэальнасці сваіх нацый і дзяржаў), то чаму ж у нас гэта не кансалідуе насельніцтва?

Пісаў жа Уладзімір Караткевіч: *Дзе мой край? Там, дзе людзі ніколі не будуць рабамі, / Што за поліўку носяць ярмо ў безнадзейнай турме, / Дзе асілкі-хляпцы маладымі ўрастаюць дубамі, / А мужчыны – як скалы – ударыш, і зломіцца меч. // «...» Там звіняць нейміручыя песні на поўныя грудзі, / Там спрадвеку гучыць мая мова, булатны клінок...*¹² І тут няважная літаральная адпаведнасць рэальнасці; няважна, што ў краі ёсць рабы і мова не гучыць на поўныя грудзі. Тут важна, што ёсць сам Караткевіч, і што гарачая караткевічаўская рамантызацыя, міфалагізацыя рэчаіснасці натхняе беларусаў, асабліва юных, любіць сваю Айчыну так, як ён любіў. Якраз не рэальная, а мастацкая праўда Караткевіча дапамагае рэабілітоўваць гэтак доўга замбіраваны і траўмаваны беларускі нацыянальны менталітэт. Важна, што яна дапамагае “звычайнаму”, далёкаму ад спецыяльных інтэлектуальных штудый земляку натуральна пазбаўляцца комплексу нацыянальнай непаўнаважнасці. За гэта мы справядліва шануем Караткевіча як свайго класіка, як нацыятворцу. Дык чаму вучонаму не рабіць тое ж, што мастаку?

І вучоныя пачалі гэтак рабіць. Маўляў, патрыятызму замнога не бывае – асабліва для беларуса, у беларускай сітуацыі...

Такім чынам караткевічаўскі дыскурс пачаў распаўсюджвацца са сферы мастацкай у навуковую. Літаратуразнаўства пачало працаваць як прыгожае пісьменства: не столькі дзеля ісціны, колькі дзеля пафаснага і, здавалася б, патрыятычнага самасцвярджэння. Наша размаітае гісторыка-культурнае мінулае пачало падавацца менавіта не адэкватна, а рамантызавана, міфалагізавана – і ўжо комплексам нацыянальнай непаўнаважнасці пачала называцца элементарная навуковая этыка, якая патрабуе як мага больш дэталёвага асэнсавання аб'екта вывучэння: незалежна ад таго, будуць ці не будуць тыя дэталі сімпатычнымі даследчыку і наколькі выніковая мадэль рэчаіснасці будзе адпавядаць кан'юнктуры (няхай сабе і патрыятычнай).

У гэтым папулісцкім дыскурсе нашага “новага” літаратуразнаўства зрабілася недастатковым казаць пра беларускае, протабеларускае ў Гедымінавічаў і Ягелонаў, Яна Вісліцкага, Уршулі Радзівіл, Саламеі Пільштыновай і Адама Міцкевіча, многіх творцаў з непараўнальна сціплейшымі імёнамі. Менавіта недастатковым. А зрабілася добрым

¹² У. Караткевіч, *Беларуская песня*, [у:] *Святло слова*, Мінск 2002, с. 9.

тонам абавязкова казаць пра ўсіх наўпрост: беларускія. Дапушчальны сінонім з канатацыйяй тоеснасці – айчынныя. Паўтаруся: калі падобныя безагаворачныя сцверджанні варта называць літаратуразнаўствам, то – канешне папулісцкім.

Зрэшты, ад таго, што ў наш час расхістання і скасавання, прынцыповай дэвальвацыі ўсякіх ідэнтычнасцей нехта назаве Яна Вісліцкага або Фёдара Дастаеўскага толькі беларускімі творцамі, ці Сімяона Полацкага – толькі рускім, Аляксандра Пушкіна – толькі афрыканскім, – ад гэтага табель аб рангах акадэмічнай гісторыі славянскіх літаратур многа не зварухнецца.

Прыкрасць выклікае іншае. А іменна тое, што з падобнага прыўлашчвання беларускія даследчыкі, канешне, робяць наступны лагічны крок: робяць высновы пра *непарыўнае* – нармальнае! – развіццё беларускай літаратуры са старажытнасці да нашых дзён¹³.

Так і атрымліваецца ідылічная карцінка: раз няма ніякай дыскрэтнасці, то няма і ніякай паланізацыі, русіфікацыі; толькі мірная, самадастатковая пераемнасць пакаленняў, жанрава-стылёвых форм. Часы бездзяржаўнага існавання малююцца ледзь не ідэальнымі для развіцця беларушчыны: найперш не асіміляцыя і генацыд пасля зваяванняў, а культурная пратэкцыя. Не руйнаванне – у пэўныя перыяды – традыцый беларускага пісьменства, запачаткаваных яшчэ Скарынам, а іх найлепшы, пастаянны, раскошны працяг у багатым полікультурным дыскурсе. Вось жа беларуская нацыянальная культура квітнее, а мы гэтага чамусьці не заўважаем!

Канешне, у філасофскім сэнсе, у грандыёзных маштабах – дык развіццё ўсяго на свеце бадай бесперапыннае. Аднак, калі так размахнуцца, то не менш лагічна і спадчыну індаеўрапейскую назваць беларускай, тоеснай беларускаму...

У гэтых варунках даводзіцца згадваць элементарнае: якасныя змены ў літаратурным працэсе, яго падзел на важнейшыя этапы ў навуцы немагчыма ігнараваць; гетэрагеннае не тоеснае свядома беларускаму, беларусамі на Беларусі і па-беларуску напісанаму.

Я не бачу патрэбы маляваць ідылію бесперапыннага развіцця такой літаратурнай традыцыі, з якой максімальна, экстрэмальна элімінуецца ўсякая розніца паміж першым (гетэрагенным) і другім (свядома беларускім). Хіба што заўтра прычакаем, што другое ізноў цалкам

¹³ Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая, *Лацінамоўны ліра-эпас у полілінгвістычнай літаратуры Беларусі XVI – першай паловы XVII ст.: традыцыя, гісторыка-эстэтычная эвалюцыя: аўтарэф. ... дыс. докт. філал. навук*, Мінск 2012, с. 5, 27, 31–32.

знікне. Вось тады і настане поўны трыумф канцэпцыі непарыўнага літаратурнага развіцця...

Варта яшчэ раз вярнуцца да акадэміка В. А. Каваленкі, які вельмі падрабязна і яскрава патлумачыў, што беларускія эліты пасля перыядаў дэнацыяналізацыі мусілі не вяртацца да мінулых уласных традыцый, а пакідаць іх. Мусілі ўсё пачынаць нібы спачатку – і само кнігадрукаванне, і літаратурны працэс, і ўласна мастацкія дыскурсы. Прынцыповы алгарытм развіцця беларускай літаратуры мае на ўвазе адмаўленне ад няхай сабе ўласных, сваіх ідэй, але састарэлых па эстэтыцы; адмаўленне ад тых сваіх традыцый, што **перарываліся-перайначваліся іншакультурнай асіміляцыяй** у часы, калі нашыя землі і насельніцтва знаходзіліся ў тытульна, ідэалагічна небеларускіх дзяржавах. Адмаўляцца – на карысць больш новых, сучасных новым аўтарам іншакультурных ідэй, якія штотраз айчыннымі творцамі прыўлашчваюцца – і развіваюцца ўжо як нацыянальныя.

Напрыклад, калі б Янка Купала сапраўды ў сваім ліра-эпасе, у паэмах “Курган”, “Магіла льва”, “Адвечная песня”, “Сон на кургане” і іншых “патрыятычна” арыентаваўся на лацінамоўны або польскамоўны класіцызм часоў ВКЛ і Рэчы Паспалітай, а затым – на “Энеіду на выварат” і “Тараса на Парнасе”¹⁴, то з такога шанавання традыцый, з такога “патрыятычнага” засваення класіцызму і нараджалася б адно кволае эпігонства. Рух наперад беларускай літаратуры, якая не мела магчымасці своечасова развіць класіцызм у суплёце з ідэяй нацыянальна-беларускай дзяржаўнасці, быў звязаны ўжо з наступнай парадыгмай – з рамантызмам. Гэты жыццядайны для беларускай нацыянальнай літаратуры рамантызм еўрапейскага кшталту паўстаў у творчасці менавіта Янкі Купалы. Як і купалаўскі пэўна-беларускі неарамантызм, і сімвалізм, ён паўстаў з Купалавай арыентацыі на польскі мадэрнізм, нарвежскую новую драму, расійскі сімвалізм – і толькі перадаваў сучасныя ідэі, як эстэтычныя, так і сацыяльныя (перадусім – глабальная агульнаеўрапейская ідэя нацыянальнага адраджэння) **на ўласнай міфапэтычнай беларускай глебе** ізноў адрадзілі і ўзнялі нашу нацыю і нашу культуру.

¹⁴ Рэцэптыўна-эстэтычны падыход да разумення літаратурнага працэсу дазваляе рабіць нават больш аддаленыя супастаўленні і бачыць сляды ўплыву даўняй ліра-эпічнай традыцыі ў творчасці класікаў новай беларускай літаратуры Янкі Купалы і Якуба Коласа. У такім выпадку мы можам гаварыць пра шматузроўневыя кантактныя сувязі, што сведчыць пра цэласнасць літаратурнай традыцыі (Ж. В. Некрашэвіч-Кароткая, *Лацінамоўны ліра-эпас у поліінгвістычнай літаратуры Беларусі XVI – першай паловы XVII ст.*, с. 27).

Такім чынам, актуалізацыя беларускай традыцыі ў сусветным кантэксце патрабуе абавязковай кампетэнтнасці даследчыка ў пытаннях нацыянальна-культурнай ідэнтыфікацыі літаратурных з’яў. Набыццё такой кампетэнтнасці ўскладнена тым фактам, што беларуская культура працягла часы развівалася як гетэрагенная. Вызначальным крытэрыем для ідэнтыфікацыі протанацыянальных, гетэрагенных і нацыянальна-пэўных мастацкіх феноменаў з’яўляецца наяўнасць той нацыянальна-дзяржаўнай ідэі, якая натхняе і вызначае творцу-мастака.

STRESZCZENIE

PROBLEM AKTUALIZACJI BIAŁORUSKIEJ TRADYCYJ W KONTEKŚCIE LITERATURY ŚWIATOWEJ

Aktualizacja białoruskiej tradycji w kontekście literatury światowej wymaga kompetencji badacza dotyczących narodowo-kulturowej identyfikacji zjawisk literackich. Uzyskanie takich kompetencji jest zadaniem złożonym ze względu na fakt, że rozwój kultury białoruskiej przez długi czas miał charakter heterogeniczny. Decydującym kryterium w identyfikacji protonarodowych, heterogenicznych i narodowych zjawisk artystycznych jest obecność idei narodowo-państwowej, która staje się natchnieniem dla twórcy-artysty.

Słowa kluczowe: białoruska tradycja literacka, idea narodowa, literatura “magnetofonowa”, identyfikacja kulturowo-narodowa, heterogeniczna spuścizna literacka, dyskretność, asymilacja, etyka naukowa, idea narodowa–państwa.

SUMMARY

THE PROBLEM OF UPDATING OF THE BELARUSIAN TRADITION IN THE WORLD LITERATURE CONTEXT

Updating of the Belarusian tradition in the world literature context requires researcher’s competence in the field of national and cultural identification of literary phenomena. The acquisition of this competence is a complicated task considering the fact that the development of Belarusian culture has had heterogeneous character for a long time. The decisive criterion for the identification of national, heterogeneous and nation specific artistic phenomena is the existence of the nation-state idea that inspires and defines the creator.

Key words: Belarusian literary tradition, national idea, “recorded” literature, cultural-national identification, heterogeneous literary heritage, discreetness, assimilation, scientific ethics.

Алесь Макарэвіч

Магілёў

**Сацыяльныя прадказанні ці канстатацыя фактаў
рэчаіснасці?
(Беларуская проза 20–30-х гадоў)**

Беларуская літаратура паслякастрычніцкага перыяду напоўнена такімі мастацкімі фактамі, якія сёння неадназначна ўспрымаюцца прадстаўнікамі розных рэцэпцыйных колаў. Найперш гэта тычыцца твораў пра паслярэвалюцыйныя пераўладкаванні ў грамадстве, а таксама такіх мастацкіх з’яў, як мастацкая дэталі, літаратурны герой, мастацкі кантэкст, асаблівасці сэнсаўтварэння. У сувязі з гэтым у літаратуразнаўчых даследаваннях адносна аднаго і таго ж твора ці перыяду творчасці пісьменніка дастаткова часта з’яўляюцца супярэчлівыя, а то і палярныя каментарыі, ацэнкі, высновы. На такую з’яву аўтар гэтага артыкула ўжо звяртаў увагу ў сувязі з гістарычнай рухомасцю твораў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага і інш. пісьменнікаў¹. Падобны кантэкст разважанняў, характарыстык і высноў у сувязі з лірыкай Янкі Купалы 1926-га года знойдзем у Вячаслава Рагойшы².

¹ А. М. Макарэвіч, “Няскончаная драма” Ф. Аляхновіча: узвышэнне ці зніжэнне сацыяльнага тыпа і літаратурнага вобраза, [у:] Куляшоўскія чытанні: Матэрыялы Міжнар. навук. канф. *Творчасць А. Куляшова і адукацыйна-асветніцкія праблемы сучаснасці*, Магілёў 2002, с. 54–57; А. М. Макарэвіч, *Свядомаснае поле літаратурных вобразаў “Раскіданага гнязда” ў кантэксце сэнсавых асаблівасцей спадчыны Янкі Купалы*, “Studia Wschodniosłowiańskie”, Białystok 2003, т. 3, с. 7–24; А. М. Макарэвіч, “Ляўкоўскі цыкл” Янкі Купалы ў кантэксце гістарычнай рухомасці твораў, “Białorutenistyka Białostocka”, Białystok 2010, т. 2, с. 21–35. А. М. Макарэвіч, *Гісторыя беларускай літаратуры першай трэці XX ст. Данаможнік: У 2 ч.*, Магілёў 2013, ч. 1, с. 76–115.

² В. П. Рагойша, *На ўздыме: 1926 год у жыцці і творчасці Янкі Купалы*, [у:] *Мова – літаратура – культура: VII Міжнар. навук. канф., прысвеч. 130-годдзю з дня нараджэння Янкі Купалы і Якуба Коласа*, Мінск 2012, с. 3–10.

У дадзеным выпадку, не паўтараючы прыведзеныя ў папярэдніх публікацыях тэарэтычныя высновы, звернемся да характарыстыкі мастацкіх з’яў некаторых твораў М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, С. Баранавых, А. Мрыя ў кантэксте іх гістарычнай рухомасці. Пры гэтым заўважым, што прыведзеныя ніжэй высновы не прэтэндуюць на абсалютную аб’ектыўнасць (зрэшты, у дачыненні да інтэрпрэтацыі твора мастацтва яе і не можа быць). У той жа час, думаецца, прапанаваныя тут назіранні над мастацкай фактуальнасцю адпаведных твораў дазваляюць вызначыць, як сацыяльныя падзеі, памкненні грамадскіх лідэраў новага часу ў працэсе перанясення іх у мастацкі свет твора ўплываюць на стварэнне ў ім такога кантэксту, які ў адных выпадках мае асуджальны пафас (“Дзве душы” М. Гарэцкага, “Камандзір”, “Запіскі Самсона Самасуя” А. Мрыя, “Ні госць ні гаспадар” Л. Калюгі), у другіх дваіны сэнс: нібыта ўсхваленне і нібыта асуджэнне, быццам бы прыманне і быццам бы адхіленне фактаў, з’яў, герояў і антыгерояў прататыпнай рэчаіснасці (“Віленскія камунары” М. Гарэцкага, “Сцежкі-дарожкі” М. Зарэцкага, “Межы”, “Новая дарога” С. Баранавых).

Звяртаючыся да характарыстыкі асаблівасцей адлюстравання названымі пісьменнікамі паслярэвалюцыйнай супярэчлівай рэчаіснасці, варта ўлічваць наступныя перадумовы яе мастацкага асэнсавання. Па-першае, грамадзянскую пазіцыю пісьменніка, якая, з’яўляючыся вынікам грамадска-палітычных назіранняў у кантэксте яго сацыяльнай дзейнасці, знаходзіла адлюстраванне ў адпаведных творах. Па-другое, узровень (ступень велічыні развіцця: групавы, калектыўны, міжкалектыўны), сілу (ступень праяўлення: нарастаючая, падыходзячая да апагею, абсалютная), маштабы (ступень размаху: лакальны, мясцовы, паўсюдны) сацыяльна-палітычнага ўплыву на свядомасць, грамадзянскую пазіцыю і літаратурную дзейнасць пісьменніка.

Творчасць М. Гарэцкага, у якога да часу стварэння аповесці “Дзве душы” (1919) за плячыма быў значны пісьменніцкі вопыт, трывалыя мастацкія ідэйна-эстэтычныя і псіхалагічныя набыткі, не адчула на сабе выразнага адбітку паслякастрычніцкіх рэвалюцыйных ідэй на ўзроўні іх усхвалення. Пісьменнік на момант стварэння гэтай аповесці не ўдзельнічаў у працы палітычных і дзяржаўных арганізацый новага часу, статус якіх вымагаў бы пазітыўнага адлюстравання ў яго творах ідэй бальшавіцкага кшталту. Грамадзянская пазіцыя М. Гарэцкага як пісьменніка (першая з вызначаных вышэй перадумоў мастацкага асэнсавання супярэчлівых паслярэвалюцыйных падзей) пры гэтым яшчэ не была абумоўлена накіраваным уплывам другой з вызначаных вышэй перадумоў адлюстравання паслякастрыч-

ніцкіх падзей. Адзначанае дае падставы сцвярджаць, што асаблівасці сэнсаўтварэння ў аповесці “Дзве душы” аказаліся больш выразнымі і катэгарычнымі ў параўнанні, напрыклад, з раманам “Віленскія камунары” (1931–1932).

Паміж названымі вышэй аповесцю і раманам у М. Гарэцкага былі *абразкі мінулага жыцця* “Чырвоныя ружы” (1922), у якіх пісьменнік падышоў да тэмы сацыяльнай помсты ў новым – паслярэвалюцыйным – часе. Даўшы ў аповесці “Дзве душы” выразную ацэнку выроўлівай сутнасці некаторых праяў бальшавіцкага руху, у “Чырвоных ружах” М. Гарэцкі падводзіць да асэнсавання антычалавечай стыхійнасці гэтага руху. У рамане “Віленскія камунары”, паводле вызначэння М. Мушынскага, М. Гарэцкі *застаўся, на сутнасці, на тых жа пазіцыях, што і ў аповесці “Дзве душы” (...)* *Толькі выказаны погляды – у адрозненне ад аповесці – не так адкрыта, не праз разгорнутыя разважанні герояў, а апасродкавана, логікай сюжэтнага развіцця, праз структуру твора і яго падтэкст*³.

Аповесць “Дзве душы” не ўпісвалася ў літаратуру новага часу пра класавую барацьбу. Яна “выпірала” з яе, накіроўваючы чытача да нестандартнага асэнсавання падзей паслярэвалюцыйнага часу. Існанне і ўсведамленне яе праблематыкі было непажаданым для грамадства новага тыпу з ідэалагічнай зададзенасцю функцыянавання сацыяльнай думкі ў ім. А таму гэты твор, як і Купалавых “Тутэйшых”, не друкавалі ні асобнымі выданнямі, ні ў зборы твораў у савецкі час. Доўгім аказаўся яго шлях да свайго чытача. Варта звярнуць увагу і на такі факт.

Па вяртанні ў Савецкую Беларусь з Вільні, М. Гарэцкі, па ўсім відаць, свядома ўстрымліваўся ад таго, каб аповесць стала прадметам шырокага абмеркавання ў друку, не рабіў практычных захадаў ні да яе перапрацоўкі, хоць такія намеры і мелі месца, ні да перавыдання. І гэта зразумела: пісьменнік бачыў, як шырокім фронтам разгортваецца барацьба супраць так званай нацдэмаўскай ідэалогіі і яе носбітаў (...)⁴.

Тым не меней, М. Гарэцкі планаваў істотна дапрацаваць аповесць “Дзве душы”. Пра гэта сведчыць запіс у “Плане мае творчасці”, датаваны 24 ліпеня 1928 г.⁵ Пісьменнік меў намер далучыць да

³ М. Мушынскі, *Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі: жыццёвы і творчы шлях Максіма Гарэцкага*, Мінск 2008, с. 418.

⁴ Тамсама, с. 189–190.

⁵ М. Гарэцкі, *Творы*, Мінск 1990, с. 528. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

твора, напрыклад, такія апавяданні, як “У 1920 годзе”, “Апостал”, “[Незадача]” (усе 1921), “Усебеларускі з’езд 1917-га года” (1922) і інш. У гэтых творах, пазнейшых па часе стварэння ад аповесці “Дзве душы”, скразнымі з’яўляюцца праблемы нацыянальнага руху ва ўмовах бальшавіцкай улады, яго дваістасці і неаднароднасці, праблема шчырасці і прыстасавальніцтва кіраўнікоў з народа ў паслярэвалюцыйным грамадскім жыцці. Падыход аўтара да характарыстыкі і раскрыцця гэтых праблем з апавяданняў у параўнанні з аповесцю не змяніўся. Мастацкія факты названых твораў узмацняюць сэнсавае гучанне некаторых вобразаў і праблем аповесці. У той жа час яны даюць падставы сцвярджаць, што М. Гарэцкі ў “Дзвюх душах” імкнуўся стварыць паказальныя вобразы дзвюх асноўных частак кіраўнікоў з народа ў іх супрацьпастаўленні. Наогул супрацьпастаўленне і супастаўленне – асноўныя і вызначальныя кампазіцыйныя і стылёвыя рысы аповесці.

Вобразу Карпавіча супрацьпастаўлены вобраз Васіля, грамадскім арыентацыям Ігната Абдзіраловіча – перакананні князя Гальшанскага і капітана Гарэцкі. Назіраем таксама супастаўленні паміж характарамі і грамадзянскімі пазіцыямі прадстаўнікоў нацыянальнага руху з адпаведнымі выніковасці іх дзеянняў прозвішчамі: настаўніка Канцавога і *гарэцкага нязграбнага вучня* Сухавея. Урэшце рэшт у апасродкаваным супрацьпастаўленні пададзены вобразы дачкі *міліёншчыка* Алі Макасеевай і земскай настаўніцы Іры Сакавічанкі – паненак, загаханых у Ігната Абдзіраловіча. Падобныя супастаўленні і супрацьпастаўленні прысутнічаюць і ў названых раней апавяданнях: паміж прадстаўнікамі нацыянальнага руху і бальшавіцкай улады.

Вобраз бальшавіка Івана Карпавіча Гаршка прадстаўлены не столькі ў яго развіцці і псіхалагічнай матываванасці яго характару, рэвалюцыйнай дзейнасці, колькі праз абгрунтаваную рэтраспекцыйным планам доказную мастацкую канстатацыю сутнасці гэтага характару. Селянін Гаршчок, не жадаючы працаваць на зямлі, жыць здабыткам, заробленым шчыраю працай, у той жа час імкнецца да сыцейшага лёгкага жыцця. Але і ў манастве, якое дало яму гэтае жаданае трутневае існаванне, Гаршчок бачыць магчымасць яшчэ больш паспяховай рэалізацыі сваіх плоцкіх патрэб. У *сытага і абутага, у гонары і з грашамі* Гаршка праяўляецца горшае ў яго характары: крыважэрнасць – рыса, якая раней драмала, не выяўляла сябе напоўніцу. Ён, які падсвядома арыентаваўся на яе рэалізацыю, знаходзіў тыя ўмовы, што дазвалялі яму атрымліваць жаданыя ад гэтага вынікі. Патэнцыйна гэта тып асобы разбуральнага кшталту. Небяспечнасць такога чалавека ў тым, што ён у відавочна неспрыяльных для яго ўмовах імкнецца

ца выдаваць сябе за барацьбіта з несправядлівасцю, аб'ектыўна такім не з'яўляючыся. Архімандрэт, службовую нядобрасумленнасць якога імкнуўся выкрыць гэты манах-прапойца і злодзей, змог, натуральна, абараніць сябе. Несправядлівасць, за спінай якой была духоўная ўлада, перамагла. І тое стала пэўнаю навукаю для Гаршка. Каб быць заўсёды правым (і нават у вінаватасці сваёй (!)), трэба мець дачыненне да ўлады моцных.

М. Гарэцкі звяртае ўвагу на патэнцыйную магчымасць дваення душы гэтага літаратурнага героя. Адзін толькі раз у святомасці Гаршка ўзнікла сумненне: ці справядлівым будзе яго прыход на братавы харчы перад зімой. Пры гэтым горшы голас душы перамог у святомасці Гаршка. А лепшы, годны голас, больш ужо не падаваў знака ў душы *з малку на ўсё здатнага і здольнага* селяніна, які свядома выракся сваёй здатнасці.

Патэнцыйную дваістасць характару Карпавіча заўважалі і таварышы па рэвалюцыйнай барацьбе. Сутнасць гэтай з'явы пісьменнік вельмі ёмка вызначыў наступным чынам.

Але правадыры-інтэлігенты з іх характэрнай інстынктыўнай цямнасцю не мелі да яго асаблівай прыхільнасці. Чулі ў Карпавічу той гатунак людзей-самавукаў, каторыя хоць і вялікай высакосці даходзяць у мастацтве, палітыцы ці абы-якой навуцы, але назаўсёды застаюцца з нейкай хібаю ў самым грунтоўным, а дзеля таго неўспадзеўкі і страшна лёгка зваліваюцца часам на самы дол чалавечай думкі. Яны, гэтакія, нейкім дзівам сумяшчаюць у душы сваёй найлепшы, здаецца, гуманізм і найгоршае, акажацца, чалавекалюбства, хімію і алхімію, марксізм і хірамантыю і з аднолькавай шчырасцю веруюць у тое і другое. Багі іхныя любяць завадзіць сварку, скідаюць адзін аднаго з пасаду і робяць у галаве свайго паклонніка незвычайны сумбур. Багоў гэных зазвычай надта многа, але бываюць часіны, што і няма нічога, вось тады людзі такога гатунку і вырабляюць розныя неспадзеўныя штучкі (46).

Адчуўшы ж у бальшавізме *нешта блізкае, роднае і любое*, гэты *дзядок* становіцца з часам рэвалюцыйным лідэрам мясцовага маштабу. *Сячы трэба да карэння* (46), – любіў ён паўтараць свае адносіны да палітычных апанентаў. І калі класавая барацьба давала яму гэтае права, ён з поспехам і задавальненнем (!) яго выкарыстоўваў. Сам жа да непрыстойнасці *нісклявым галаском* рэагаваў – “*ваніў*”, “*млеў*” у небяспечных сітуацыях. Парадаксальным і паказальным з'яўляецца тое, што беларус, селянін – Гаршчок – разам з капітанам царскага войска Гарэшкам-Гарэлікам *без міласэрддзя парасцрэлівалі зусім невінаватых людзей, цёмных сялян*, якія змагаліся за сваё права на

людскае жыццё. Крыху ўзвысіўшыся над уласнай амаральнасцю, Карпавіч пры гэтым рашуча сігае ў злачынную антычалавечую бездань. М. Гарэцкі фактуальна падкрэслівае, што сацыяльны прырэварэцень у вобразе бальшавіка Карпавіча – факт не адзінкавы. Паказальным пры гэтым з’яўляецца тое, што пісьменнік не дае супярэчлівым з’явам непасрэдных аўтарскіх ацэнак. Яны прапаноўваюцца як меркаванні праціўнікаў той ці іншай ідэі або з’явы ці факта. Так, напрыклад, ацэнка бальшавіцкіх кіраўнікоў на Беларусі адбываецца пры дапамозе канстатацыі адносін да гэтых кіраўнікоў прыхільніка нацыянальнага руху, настаўніка Міколы Канцавога. *Міколе, як і ўсім адраджэнцам, было дужа цяжка знасіць тое, што на тэрыторыі Беларусі ў бальшавізме, апрача чужынцаў, ачынуліся і ўзяліся кіраваць беларускім сялянствам якраз найгоршыя на іх погляд беларускія людзі (...)* (69).

Найбольш ёмка характарызуе бальшавіцкі рух на вёсцы Васіль. У дадзеным выпадку адбываецца ацэнка з’явы знутры яе: прыхільнікам рэвалюцыйнага руху.

(...) Сяло беднае, дык усе маладыя йшлі раней у свет, у гарады, а цяпер паварочаліся дамоў гультаямі, бандытамі і пад штандарам бальшавізму здзекуюцца над усімі сялянамі. Жывуць паразітамі, паўлезлі ў камітэт беднаты, і ніхто іх не зачапі. Старшыня камбеда – яшчэ даволі малады блазнюк, быў засуджаны ў Маскве за ўбіўства, сёлета ўлетку так пабіў граблямі сваю братоўку, жонку брата-земляроба, што тая памучылася колькі дзён і памёрла, брата ўсадзіў у “чразвычайку”, бышчам за контррэвалюцыю, а бацьку штодня лупіць чым пападзя, па галаве, ганяець старога на работу, а сам п’янствуе ды гуляець з сваёю бандаю... (87).

Параўнаем гэтыя ацэнкі з вывадамі селяніна Кузьмы – дэлегата Усебеларускага з’езда 1917-га года: – *А як на вас глядзяць бальшавікі вашае воласці? – А хай сабе глядзяць як хочучь, я іх не баюся! Якія там бальшавікі – гора адно. Я добрых бальшавікоў яшчэ не відзеў* (“Усебеларускі з’езд 1917-га года”, (130)).

Нават такое кароткае супастаўленне сведчыць, што М. Гарэцкі прадчуваў хуткую прыхільнасць сялянства да *народных*, нацыянальнага руху, бо ў ім вяскоўцы будуць бачыць альтэрнатыву бальшавізму. Тут можна правесці паралель з сучаснай літаратурай: апавяданнем В. Быкава “На чорных лядах”. Мяцельскі, адседзеўшы ў *чразвычайцы* за прыхільнае стаўленне да Усебеларускага кангрэса і, адпаведна, за характарыстыку бальшавікоў як *крывавых мяснікоў*, так матывуе сваё рашэнне адмежавацца ад бальшавікоў і іх парадкаў: (...) «*Не! – сказаў ён сабе. – З гэтымі людзьмі не жыць. Не дадуць*». (...) [І калі. – А.М.]

*выбухнула гэта пайстанне за незалежнасць, падаўся ў Слуцк, затым у Семежава, уступіў у Грозяўскі полк*⁶.

Сэнсавае гучанне гэтых мастацкіх фактаў і вобразаў у дадзеных творах М. Гарэцкага і В. Быкава падобнае. Творы двух вялікіх мастакоў слова пачатку і канца XX ст., узаемадапаўняючы адзін аднаго, выпраўляюць у некаторых выпадках тэндэнцыйнае і сацыяльна зададзенае асвятленне адпаведных падзей гістарычнай навукай. Літаратурныя творы ў дадзеным выпадку, акрамя сваіх мастацка-эстэтычных функцый, апасродкавана выконваюць функцыю гістарычнай крыніцы аб праўдзе жыцця мінулага.

М. Гарэцкі адным з першых у беларускай літаратуры загаварыў пра відавочнае раздваенне бальшавізму як сацыяльнай з’явы. Письменнік паказваў гэты рух у яго неаднароднасці і ў той жа час перспектыўнасці і трагічнай наканаванасці. Своеасабліваць такога адлюстравання супярэчнасцей новага часу ў тым, што яны пададзены ў спалучэнні самараскрыцця, апасродкаванай самахарактарыстыкі антыгерояў і прынцыповых ацэнак іх з боку апанентаў. Аўтарскае “я” тут знаходзіцца збоку: непасрэдня аўтарскія ацэнкі адсутнічаюць. У той жа час рух мастацкай думкі ў творы і яе доказнасць сведчаць пра грамадзянскую пазіцыю пісьменніка. У тых, хто перамог, ён не прымае відавочную антыгуманнасць пэўных іх прадстаўнікоў і формы іх барацьбы. Бязвінная кроў і ахвяры сялянства перакрэсліваюць, робяць для герояў аповесці бессэнсоўнымі самыя прыгожыя ідэі бальшавікоў.

Плануючы дапрацоўку аповесці “Дзве душы”, М. Гарэцкі меркаваў, па ўсёй верагоднасці, зрабіць мастацкае ўдакладненне вобразаў бальшавікоў пры дапамозе літаратурных фактаў, якія ўтрымліваюцца ў апавяданнях “Апостал” і “[Незадача]”.

У першым з гэтых твораў прадстаўлены вобраз *гарачага камуніста, а даўнейшага прыхільніка беларускага руху таварыша Курапы*. Ён перакананы ў неабходнасці *ўсведамляць вёску*. З гэтым лепшым намерам ён і накіроўваецца туды. Сутнасць гэтага характару аўтар раскрывае двума эскізнымі, але важнымі ў сэнсавых адносінах эпізодамі. Пратэстуючы ў душы супраць буржуазных парадкаў: *спосабу расаджвання фурмана і падарожнага*, Курапа, здавалася б, нават у дробязях не дапускае арыентацыі на панкасць. Такое анекдатычна вольгарнае разуменне чалавечых узаемаадносін сведчыць пра сляпое следаванне Жабіна банальнаму асэнсаванню формаў пострэвалюцый-

⁶ В. Быкаў, *Збор твораў*: У 6 т., Мінск 1994, т. 6, с. 278, 279.

ных узаемаадносін паміж людзьмі: (...) *Ён* [фурман. – А.М.], *як быццам якое ніжэйшае стварэнне, сядзіць спераду, а я, камуніст, быццам які пан, сяджу адзаду...* (121).

У той жа час такія разважанні аб раўнапраўі, ранейшыя перакананні ў неабходнасці *ўсведамлення вёскі* разбурваюцца, як толькі знікаюць спрыяльныя ўмовы следавання ўсяму гэтаму. *Убачыўшы конніка, які паімчаўся да лесу, каб папярэдзіць аднавяскоўцаў, хаваўшых оней ад “учоту” ў лесе*, (...) *камуніст інстынктыўна сханіўся за пуху рэвальвера*. (...) – *Вязі на дарогу, я ім пакажу!* – *крыкнуў раззлаваны Жабін* (...) (124).

Рэвалюцыйная гуманнасць, якая разумеецца банальна гэтым камуністам-змагаром, заканчваецца там, дзе пачынаецца права іншага чалавека на жыццё без прымусу. Змагар з прыгнятальнікамі сам становіцца паслугачом у новых прыгнятальнікаў: аканомам у новай вопратцы і з новым *бізуном* у руцэ. Не з’яўляецца таму дзіўнай рэакцыя дзеда-селяніна на заўвагу фурмана пра тое, што Курапа гаворыць *напросту: Каб не пазналі, падлу, – злаяўся дзед* (124). І ў гэтай фразе ўтрымліваецца характарыстычная ацэнка адносін селяніна да новага ўладара: прыстасаванец.

Як і ў аповесці “Дзве душы”, у апавяданні “Апостал” назіраем дваенне яшчэ аднаго характару: Жабіна. Шчырая вера ў роўнасць, братэрства, справядлівасць, абвешчаныя рэвалюцыяй, перараджаюцца, з аднаго боку, у няроўнасць у праве на выбар асобаю формаў уласнай самаабароны, з другога боку, – у нявер’е ў так прыгожа дэклараваныя правы. Супярэчлівая ўсеагульная з’ява – рэвалюцыя – нараджае дваістыя адносіны да сябе.

Калі *таварыш Курапа* імкнецца прадэманстраваць у бытавых адносінах сваю прымітыўную нязгоду з *панскімі* парадкамі ў адносінах паміж людзьмі, то таварыш з сутнаска для гэтага кантэксту гаворачым прозвішчам – Батрачкаў – імкнецца падкрэсліць сваю бальшавіцкую панскасць (“[Незадача]”). Начальнік *чразвычайкі*, былы падпасак Арцёмка, жадае паказаць аднавяскоўцам, што ён, прыехаўшы на бацькаўшчыну на службовай машыне, не горшы за былога земскага начальніка Шальновіча – першага, хто праехаў на аўтамабілі ў раёне Батрацкіх Дваркоў.

У фінале аповесці “Дзве душы” трагічнае ўзмацняецца, гучыць поўным голасам, падкрэсліваючы наканаванасць, трэба думаць, не смерці для кожнага чалавека, а наканаванасць для грамадзян новай дзяржавы *хайтурнага маршу і чорнага мурашніка людзей з чырвонымі штандарамі*, якія ідуць пад яго гукі ў пострэвалюцыйнай Беларусі.

Працэсія ўжо кранулась ад кватэры нябожчыка [Івана Гаршка. – А.М.]. Абдзіраловіч адчыніў вакно і пачуў засмучона-паважныя і прыгожыя гукі хаўтурнага марша.

Чорны мурашнік людзей з чырвонымі штандарамі, з грознымі напісамі рынуў па вуліцы. Далёка там плыла адчыненая труна з нябожчыкам – на плячах у работнікаў, а следам гутаўся катафалк. Гукі марша ўсё дужэлі і бальней хапалі за душу засмучона-паважным, наканованым (105–106).

Сацыяльны хаос перамагае...

У сувязі з адзначаным вышэй варта прыгадаць наступную выснову А. Рагулі:

У аповесці “Дзве душы” і рамане “Віленскія камунары” пісьменнік папярэджаў аб тым, што змагары за светлую будучыню народа яшчэ толькі выйшлі на “ростані” эпох, што нельга недаацэньваць пагрозы з боку спустошанага чалавека з яго парадаксальнай логікай – рыцара смерці, было б вялікай памылкай лічыць, што народныя масы не могуць трапіць пад яго ўладу⁷.

Аповесць “Дзве душы” ўяўляе сабой, акрамя іншага, вынік імкнення пісьменніка ў мастацкай форме асэнсаваць супярэчлівую рэчаіснасць у згодзе і нязгодзе з ёю яе герояў і антыгерояў, якія сацыяльна дзейнічаюць, выступаюць па-рознаму і па розных прычынах “за” і “супраць”. Ды і сама аўтарская пазіцыя ў цэлым уяўляе сабой сведчанне неадназначных адносін пісьменніка як да пэўных грамадскіх з’яў, так і да пэўных характараў у іх.

У параўнанні з усеагульным маўчаннем у згодзе ці нязгодзе, у параўнанні з актыўным грамадскім ухваленнем новай рэчаіснасці аповесць М. Гарэцкага “Дзве душы” была адным з нямногіх прыкладаў грамадзянскага аспрэчвання адназначнасці ў вырашэнні гістарычных пытанняў. Палітычна ж наспявала сацыяльна прадвызначаная неабходнасць адназначнага адлюстравання паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці – з аднаго боку, з другога – грамадскага маўчання.

Праблема *наканованага* ў кантэксце паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці гучыць не толькі ў “Дзвюх душах”, а і ў “Чырвоных ружах”, у апавяданні “Чалавек у кароне” (1930) М. Гарэцкага.

“Чырвоныя ружы”, як і “Атрута”, “Антон”, адлюстроўваюць выршальныя моманты ў драме чалавечага духу герояў гэтых твораў і іх жыцця. Кульмінацыя канфлікту і яго развязка знаходзяцца побач, суіснуюць, утвараючы эпіцэнтр трагедыі ў лёсе асобы. Гэтае суіснаванне

⁷ А. Рагуля, *Пафас станаўлення: Літ.-крытыч. арт.*, Мінск 1991, с. 95.

якраз і стварае абразы трагедыі чалавечага духу. Застылыя жалобныя абразы, як шматлікія абразы-іконы, павінны нагадваць рэцыпіенту штодзённа і штохвілінна пра яго мізэрнасць перад трагедыяй жыцця і ў той жа час – пра магчымасць прадухіліць яе. І тут М. Гарэцкі выконваў задачу, якую ставіў перад беларускімі пісьменнікамі: *Шукайце брату свайму дарогу да праўды* (...) (“Наш тэатр”, с. 178). Пошук гэты ў пісьменніка пакуль азмрочаны да безвыходнасці; гэта – выразны і характэрны стогн душы М. Гарэцкага дзеля ачышчэння сэрца чытача і глядача.

У “Чырвоных ружах” маральныя праблемы – грэх чалавека і пакаранне за яго – аналітычна прасочваюцца ў гістарычным плане на прыкладзе жыцця чатырох пакаленняў: а) пана і яго прыгонных, б) Нявольскага – аканомы і арандатара – і залежных ад яго сялян, в) сына Нявольскага-аканомы: садавода *пад адным з большых гарадоў Беларусі*, г) дзяцей Нявольскага-садавода і нашчадкаў былых прыгонных. У гэтым творы вырашэнне знешняга і ўнутранага канфлікту адбываецца на шырокім фоне, мае сацыяльную абумоўленасць і разгортваецца пад уплывам сацыяльных супярэчнасцей эпохі. За хабарніцтва, жорсткасць, крыважэрнасць паноў мінулага даводзіцца ўжо адказваць іх відавочна невінаватым нашчадкамі. Эпоха выхавала сына і ўнукаў Нявольскага чулымі людзьмі, якія імкнуцца да прыгажосці і суладдзя ў жыцці. І тая ж самая эпоха нарадзіла ў сялян, якія сталі стыхійнымі бунтарамі-рэвалюцыянерамі, нянавісць да панства, заможнасці, далікатнасці і памяркоўнасці – усяго, што было прыкметай панскага жыцця: *О, кара лёсу! Цяпер пахаванае, глухое смела выйшла з вёскі наверх... (...) Выйшла наверх і з прагавітасцю шукае спосаб памшчэння. Час расплаты наступіў... Скрозь павіс страшны дух помсты за ўсе нашы вольныя і нявольныя грахі, скрозь шукае ён крывавай стравы*⁸, – трагічна канстатуе Нявольскі.

Не цвярозы сэнс кіруе сялянамі, што прыйшлі да садавода Нявольскага па гарэлку, а стыхійны рух. Тут можна правесці параўнанне гэтай стыхійнасці, яе неадназначнасці і складанасці з сабачым, кодлава-стыхійным жаданнем бальшавіцкага блазна, недарэкі-камандзіра, расправіцца з панам і яго дачкой у апавяданні А. Мрыя “Камандзір”. Гэта – помста нікчэмнасці за аб’ектыўна неасэнсаваную сваю нікчэмнасць. Стыхійнай неўсвядомленай помстай кіруецца ў сваім грамадзянскім выбары Казак з апавядання В. Быкава “На чорных лядах”:

⁸ М. Гарэцкі, *Збор твораў*: У 4 тамах, Мінск 1985, т. 2, с. 339.

Галоўным правілам яго [Казака. – А.М.] у жыцці было: як усе. (...) І на пайстанне пайшоў таму, што пайшлі парабкоўцы з маёнтка – усе шасцёра. Калі б яны пайшлі да бальшавікоў, мусі бы, да бальшавікоў пайшоў бы і Казак⁹.

У той жа час душа Мяцельскага з “Чорных лядаў” поўніцца свядамай, асэнсаванай і пераканальнай, помстай-пратэстам¹⁰.

Літаратура, такім чынам, расстаўляе неабходныя аб’ектыўныя акцэнтны ў спрэчных пытаннях гісторыі. Дзеля пацвярджэння апошняга вываду варта прыгадаць мастацкія факты з аповесці М. Сяднёва “І той дзень надышоў”: вобразы кіраўнікоў калгаснага руху, дзейнасць партызан¹¹, паставіўшы ўсё гэта ў кантэкст згаданых вышэй твораў М. Гарэцкага, аповесцей В. Быкава “Знак бяды”, “У тумане”, “Аблава”, “Сцюжа”, “Пакахай мяне, салдацік” і інш.

Гіне Казя Нявольскі ў “Чырвоных ружах”, *бараніўшы Расію ад ворага*. На мяжы страшнага нервовага зрыву псіхіка Марыні і яе бацькі. Страх перад стыхій разбурэння ў душы садавода Нявольскага і яго дачкі – таксама *спосаб памшчэння эпохі*. З аднаго боку – стыхія і натоўп. З другога – расчараванне і невыказны страх. Але ж і натоўп выступае за справядлівасць у сваім яе разуменні:

Мацьяйчук. Усё народнае. Бяры, Ванька! Бяры, Санька! Я тутэйшы! Я дазваляю! (...)

Ванька. Напіліся буржуі нашай кровушкі! Праклятыя!

Санька. Мы ў акапах без хлебадохнем, вошы кормім, а яны тут... А, буржуі! Дабраліся да вас!...¹²

Кожны з бакоў ведае *сваю* праўду. І гэтая двухбаковая праўда ёсць стыхійнай расплатай і заканамерна абсурдным пакараннем для сям’і Нявольскіх за грахі яе бацькі і дзедз, па віне якога паміралі на будаўніцтве чыгункі няшчасныя ў сваёй даверлівасці сацыяльныя немаўляты – сяляне. І зноў жа, як і ў “Атруце”, “Антоне”, вінаватымі становяцца відавочна нявінныя; знак пакарання кладзецца на нягрэшных. У маналогі садавода Нявольскага (“Навошта кроў?”) утрымліваецца падагульненне наступнай праблемы: *наканаванае ахвярапрынашэнне дзеля пакарання праз папярэджанне*. *Нявольскі. (...) Тады я*

⁹ В. Быкаў, *Збор твораў*: У 6 т., Мінск 1994, т. 6, с. 284.

¹⁰ Тамсама, с. 278–279.

¹¹ М. Седнев, *И тот день пришел*, [в] «Неман» 1991, № 11, с. 47, 54, 59, 63, 74, 79.

¹² М. Гарэцкі, *Збор твораў*: У 4 т., Мінск 1985, т. 2, с. 341.

*ліў кроў на грунт [пад ружы, каб яны станавіліся пышнымі і сакавітымі. – А.М.], не думуючы аб зарэзанай жывёле, з якой яна выцекла. А цяпер, цяпер я – тая нешчаслівая, невядомая рэвалюцыі жывёла. Я ўжо стары, я ўжо магу пайсці добром на грунт, але і мой дух здрыгаецца ад жудасці, не хоча смерці. А яны ж, дзеткі мае мілыя, яны ні ў чым не вінаваты*¹³.

Праблема крыві ахвяр паслякастрычніцкага часу як выніку сацыяльнай барацьбы і пакарання ў метафарычным кантэксце ставіцца ў апавяданні М. Гарэцкага “Чалавек у кароне”:

Калі ўжо выхадзіць з-пад павеці, з гэтага гумна, – даганяе мяне гэты здаравенны, у чырвоных штанах, і на галаве ў яго – вялікая, медзяная, але гладкая карона з крыжыкам, і ў руках стрэльба, і дзірачка рулі глядзіць проста мне ў грудзі...

Канец мне, бо ён не хоча, каб я вынес адгэтуль яго тайну.

Я хачу прасіць, умаўляць не забіваць мяне, хоць і амаль што няма надзеі на ратунак: гэтыя людзі жорсткі і разумна-бязлітасны¹⁴.

М. Мушынскі вызначае гэтую частку апавядання як *трапную ацэнку грамадска-псіхалагічнай атмасферы пачатку 30-х гадоў*¹⁵. І працягвае: “Чалавек у кароне”, *ваяўнічы ўладальнік “чырвоных штапоў” і стрэльбы, – гэта сімвал жорсткай, бязлітаснай улады, гатовай расквітацца з кожным, што паспрабуе раскрыць яе таямніцы*¹⁶.

Грунтоўную ацэнку рамана “Віленскія камунары” М. Гарэцкага прапанаваў М. Мушынскі ў кантэксце параўнальных літаратуразнаўчых даследаванняў Д. Бугаёва, А. Адамовіча, І. Чыгрына. Заслугоўваюць увагі высновы даследчыка пра асаблівасці выбару галоўнага героя і формы апавядання, што *прад'яктованы імкненнем аўтара замаскіраваць ад пільнага цензурскага вока свой уласны пункт гледжання, у тым ліку і ўласнае разуменне рэвалюцыі, схавацца за героя-апавядальніка*¹⁷. Сярод доказаў, якія пацвярджаюць такую выснову, цікавымі з'яўляюцца наступныя: непрыманне Мацеем Мышкам бацькавага запрашэння пераехаць з акупаванай палякамі Вільні ў савецкі Мінск, а таксама мастацкі падтэкст твора¹⁸. У прыватнасці: (...) *аўтар “Віленскіх камунараў” не лічыў, што Кастрычнік завяршыўся перамогай*

¹³ Тамсама, с. 338.

¹⁴ М. Гарэцкі, *Збор твораў: У 4 т.*, Мінск 1984, т. 1, с. 397.

¹⁵ М. Мушынскі, *Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі...*, с. 412.

¹⁶ Тамсама, с. 412.

¹⁷ Тамсама, с. 425.

¹⁸ Тамсама, с. 455–456.

*і што рэвалюцыя быццам бы сцвердзіла ідэю народаўладдзя і прынесла сацыяльную свабоду і нацыянальную незалежнасць народам былой царскай імперыі*¹⁹.

Якую ж ідэю сцвярджалі змагары за ідэалы рэвалюцыі і што яна несла ў творах іншых пісьменнікаў першай трэці XX ст.? У сувязі з гэтым звернемся да мастацкіх фактаў з твораў пісьменнікаў, якія пазней за М. Гарэцкага прыйшлі ў літаратуру, у той ці іншай меры займалі актыўную грамадзянскую пазіцыю ў адносінах да пераўладкавання рэчаіснасці ў адпаведнасці з сацыяльна-палітычнымі ідэямі новага часу, – рамана М. Зарэцкага “Сцежкі-дарожкі” (першае асобнае выданне – 1928), аповесці Л. Калюгі “Ні госць, ні гаспадар” (апублікавана ў 1928), аповесцей С. Баранавых “Межы” (1929), “Новая дарога” (1931–32), рамана А. Мрыя “Запіскі Самсона Самасуя”.

Грунтоўную ацэнку рамана М. Зарэцкага “Сцежкі-дарожкі” ў кантэксце праблемы гістарычнай рухомасці твора даў М. Мушынскі²⁰. Ён, у прыватнасці, доказна характарызуе высновы А. Адамовіча, В. Каваленкі, І. Чыгрына А. Майсеенкі, Д. Бугаёва і іншых даследчыкаў у адносінах да герояў і праблематыкі гэтага рамана, адзначаючы, што *многія калізій твора ўвогуле застаюцца непрачытанымі альбо ацэненымі павярхоўна, спрошчана*²¹. У сувязі з гэтым М. Мушынскі актуалізуе характарыстыку вобразаў Нікадзіма Славіна, Матруніна, Халімы, Андрэя, паненкі Раісы і іншых герояў твора. Пры гэтым звяртаецца ўвага на тое, што *пісьменнік ішоў ад непасрэдных уражанняў, ад асабістага і перажытага і што трэба абавязкова прымаць пад увагу час напісання твора, здольнасць пісьменніка прадбачыць будучыню*²².

Якімі ж былі гэтыя *непасрэдныя ўражання і прадбачанні будучыні* М. Зарэцкім у “Сцежках-дарожках”? Як выглядае ў гэтым творы мастацкая і грамадзянская пазіцыя пісьменніка ў адносінах да некаторых герояў і антыгерояў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці?

Галоўны герой рамана – Васіль Лясніцкі – вельмі доўгі час знаходзіцца ў стане раздваення яго меркаванняў, памкненняў, урэшце – раздваення душы (прыгадаем у сувязі з гэтым псіхалагічны аспект

¹⁹ Тамсама, с. 456.

²⁰ М. Мушынскі, *Праўдзівая гісторыя жыцця і творчасці Міхася Зарэцкага*, Мінск 2005, с. 63–100.

²¹ Тамсама, с. 69.

²² Тамсама, с. 70, 77.

“Дзвюх душ” М. Гарэцкага). Для гэтага вобраза ўласцівыя зменлівасць настрою, сімпатыі і антыпатыі да аднаго і таго ж чалавека (Ніны, Андрэя, паненкі Раісы, Халімы і інш.). Урэшце нічога дзіўнага ў гэтым няма: назапашванне сацыяльнага і асобаснага вопыту заўсёды спрыяе такім зменам. Лясніцкі даволі хутка захапляецца новымі ідэямі, аддаецца ім. Пры гэтым ён схільны да дэструктыўнасці, помсты і ў той жа час не прымае такіх з’явы. Прыгадаем у сувязі з гэтым наступныя факты: жаданне Лясніцкага помсціць яўрэям (пры гэтым у свядомасці героя не ўзнікае пытанне “за што?” – і гэта таксама паказчык часу грамадзянскай барацьбы), Раісе Янавай, а таксама яго пратэст супраць падбухторвання Андрэем сялян на гвалтоўны падзел панскай маёмасці і помсты сям’і Раісы Янавай. Распальванне ў сабе варожай нянавісці:

Лясніцкі (...) Адчуваў сябе поўным героем. (...) Ён прымае ўдзел у цэлай змове, будзе кіраваць палітычным выступленнем, яго могуць забіць, і ён можа забіць каго-небудзь...

О, ён заб’е... Толькі дайце яму дабрацца да якога пархатага... У, як ён іх ненавідзіць!..

І, каб сапраўды распаліць у сабе нянавіць, Лясніцкі стараўся ўявіць самага злоснага, самага атрутнага яўрэя – крывого Пейсіка, у якога ён купляе табаку. Пейсіка ўявіць яму ўдалося лёгка, але нянавісці чамусьці не было да яго аніякай. Гэта яго *неравала, і ён пачынаў злавацца. Тады гэту беспспрадметную злосць ён накіраваў на Пейсіка і лічыў, што ўсёт-кі і ён, не менш за іншых, ненавідзеў яўрэяў (...)*

І ўсцяж цэлую ноч Лясніцкі ўяўляў сабе беднага Пейсіка, правяраючы на ім сваю нянавіць, падбіраючы ў думках яму самую страшэнную крываваю расправу²³.

Шалёная гарэзлівасць-помста Раісе Янавай:

Ён быў рад, што так абышоўся з паненкай, ён быў зусім давольны сабой. Хацелася толькі яшчэ падвесці нейкі сталы грунт пад гэту мімавольную сварку, знайсці ёй нейкае апраўданне. Гэта было нятрудна зрабіць. У яго быццё было два выпадкі, калі ён быў пакрыўджаны ў яе прысутнасці і нават пры яе ўдзеце. І вось ён цяпер памсціўся. Яна, вядома, не помніць тых выпадкаў. Яна зусім і не знае яго (123).

Намеры Лясніцкага не дапусціць сялян да непарадкаў:

²³ М. Зарэцкі, *Збор твораў: У 4 т.*, Мінск 1990, т. 2, с. 73, 74. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка. Там, дзе адпаведныя факты твора толькі згадваюцца, для пацвярджэння прыводзяцца таксама адсылкі на гэта выданне ў дужках.

Лясніцкі з трывогай зірнуў на Андрэя.

– Слухай, Андрэй. Я буду ўсё рабіць, каб не даць сялянам дайсці да якога-небудзь непарадку. Я спадзяюся, што і ты мне паможаш.

Андрэй засмяяўся:

– Ха-ха-ха!.. Чым горш – тым лепш!.. (154)

Ён [Лясніцкі. – А.М.] павінен быў нешта зрабіць, гэта быў яго грамадзянскі абавязак. (...)

– А во што гэта... Сягоння мы забяром у пана луку, а заўтра мы ўбачым, што ў Нялліяна ёсць добры кавалак пахаты, – забяром гэты кавалак, а тады ўбачым, што ў Ляксандры карова лішняя, – тож забяром, а тады пойдзем па засеках мацаць... Га? Вы пра гэта падумалі?

Гэтыя апошнія словы [Лясніцкага. – А.М.] зрабілі нечаканы ўплыў. У гомане, які за ім узняўся, не чуваць было ўжо дружнага аднадумства – пайшло па натоўпе блытанае замяшанне (157).

Лясніцкі выступае супраць разбуральнасці, абьякавасці сялян да панскага гора на пажары, выяўляючы *пачуццё жывога чалавечага пратэсту супроць дзікай стыхіі, супроць зварынае жорсткасці* (194–196). У гутарцы з Андрэем, калі той вяртаўся ў горад пасля наведвання вёскі (агітаваў за класавую помсту), Васіль пратэстуе супраць такой помсты, якая *разбудзіць дзікія інстынкты*. Пры гэтым ён бачыць наступнае выйсце: *трэба неяк стрымліваць [сацыяльную разбуральнасць. – А.М.], шукаць іншых спосабаў, іншага шляху...* (201). У той жа час галоўны герой рамана “Спежкі-дарожкі” эмацыйна далучаецца да рэвалюцыйнай істэрыі народа; ён, як і гэты народ, прагне расправы з генералам Духоніным: Лясніцкі *разам з усімі быў памкнуўся наперад, гатовы ўпіцца ў бяссільнае акрываўленае цела* (248–249). Звернем увагу на той факт, што ў гэтай частцы рамана пытанне пра ахвяры рэвалюцыйнага змагання гучыць як трагічнае прадказанне: *Ідучы ад крывавага месца, ён [Лясніцкі. – А.М.] не мог зірнуць у твар сустрэчным – яму здавалася, што яшчэ не сцёрлася тая грываса, што яшчэ чакаюць нечага, што жорстка стаіць ва ўсіх майклівае запытанне: – Хто наступны?* (248–249).

Гэтае пытанне ў кантэксце грамадзянскіх выбараў Лясніцкага можа мець свой працяг, удакладненне. *Хто наступны* сярод відавочных ворагаў рэвалюцыі? Пацвярджэннем гэтаму могуць быць наступныя факты: прыліў *агнёвай нянавісці*, калі Васіль расказваў Андрэю аб *чорных зварынствах* польскіх легіянераў (309), канчатковае перакананне Лясніцкага ў тым, што трэба ісці са сваімі *дамагацца волі і шчасця* (311). У той жа час такое пытанне можна спраецываць і на перыяд змагання з ворагамі савецкай улады ў канцы 1920–1930-х гадоў. У такім выпадку ў кантэксце згаданых вышэй і ніжэй фактаў (адносі-

ны Лясніцкага да разбуральнай дзейнасці Андрэя, сутнасць гэтай дзейнасці) можам прыйсці да высновы пра прыкметы сацыяльнага прадбачання М. Зарэцкага-пісьменніка: прадказанне сацыяльнай трагедыі паслярэвалюцыйнага часу.

Пацвярджэннем прыведзенай вышэй выснове, акрамя іншага, могуць быць наступныя факты. Лясніцкі *адчуваў рост найкола чорнай трывогі*, паветра грамадзянскага змагання прадказвала яму, *што нешта ідзе, набліжаецца, што гатоў зашумець бурлівы, можа, крывавы баль* (185). Галоўны герой рамана прадчувае набліжэнне *непрагляднай сцяны цёмнага і жудаснага, перад якім у яго нараджаецца страх* (ліст да Нікадзіма Славіна пасля развітання Васіля з Андрэем, Макрынай і паненкай Раісай на станцыі (205)), жаданне *уцячы ад самога сябе* (252). У працэсе свайго грамадзянскага выпявання Лясніцкі прыходзіць да апраўдання класавай барацьбы; у той жа час ён разумее і ў некаторай ступені апраўдвае перакананасць кожнага з бакоў, якія ваююць, у правільнасці, справядлівасці іх барацьбы:

Ты бачыш, што робіцца ў жыцці? А ці бачыў ты [Халіма – А.М.], як сяляне палілі маёнткі, як выходзілі яны з віламі, з тапарамі і гналі к чортавай матары сваіх спрадвечных ворагаў – памешчыкаў? Ці бачыў ты, як гэтыя памешчыкі, вярнуўшыся за штыкамі польскіх жандараў і з іх дапамогай палілі і руйнавалі гэтыя вёскі, сотнямі секлі сялян, забівалі, мучылі... ты гэта бачыў? А ці бачыў ты, як стыхійна збіралася ў партызанскія атрады сялянская моладзь, каб даць адпор ашалеламу панству? Што гэта? Бунт? Хто бунтаваў тут – сяляне ці памешчыкі, га?.. Хто шукаў жыцця, а хто баяўся яго?.. Ці заўважыў ты, што ў гэтым “бунце” былі два рэзка акрэсленыя станы і што абодва біліся за жыццё – жорстка біліся, да самазабыцця, да самаахвярнасці... (374–375)

Праблема бунту, яго сутнасці і выніковасці – адна з галоўных у раманае “Сцежкі-дарожкі”. Пацвярджэннем таму могуць быць перакананні, довады і ўчынкi Халімы. Маючы, паводле вызначэння Андрэя, *у крыві нейкія дрожджы паганья* (219), гэты літаратурны герой *не адчуваў пэўнае сімпатыі ні да старога ладу, ні да рэвалюцыі* (62); *крышыць, ламаць* (97), бунтаваць, *ваяваць, буяніць, калаціць “задрыпаны свет”* (276) – вось галоўнае жыццёвае крэда Халімы. Тым не меней, у вусны гэтага антыгероя М. Зарэцкі ўкладвае такія канстатацыі, якія ўскосна аспрэчваюць большавіцкую дыктатуру ў адносінах да права асобнага чалавека на волю.

– Я баюся, ды не так. У мяне страх перад смерцю, а ў вас перад жыццём. Вы жыцця поўнага баіцеся. Вам трэба цадачкі, а не жыццё (276).

– Я асоба! Я – чалавек! Разумееш? Які вам клопат да мяне! Хто даў вам права ўціскаць мяне ў песны мундзір, калі я ў сарочцы хачу... голы хачу хадзіць... га?... Хто даў вам права лезці ў жыццё маё, дыктаваць законы і правілы?... У мяне ёсць закон – мая воля... Я вольным хачу быць. Я – чалавек і хачу быць чалавекам... Што вам трэба, чаго вы лезеце?...” (374)

Менавіта такім тыпам чалавека, якому трэба пераўладкаваць свет (*дыктаваць законы і правілы*) у адпаведнасці з яго – правільнымі – перакананнямі, з’яўляецца Андрэй – адзін з кіраўнікоў паслярэвалюцыйнага грамадзянскага змагання.

Характарыстыкі гэтага літаратурнага героя насцярожваюць ужо ў самым пачатку твора: *Ніхто ніколі не бачыў, каб ён хоць трохкі ўзрушыўся. Ніхто ніколі не бачыў, каб змяніўся яго твар, заўсёды аднакава цёплы і ветлы, заўсёды нейкай мяккай сілы* (63).

Такія характарыстыкі выклікаюць сумненні ў шчырасці і пастаўнасце *цеплыні, ветлівасці і мяккасці* Андрэевага твару, адсутнасці ўзрушэння на ім. Кантэкст жа дадзенай характарыстыкі (трэба заўважыць – характарыстыкі хутчэй Васілёвай, а не аб’ектыўнай аўтарскай) у праекцыі яго на далейшыя ўчынкi і ўвогуле грамадзянскую пазіцыю Андрэя падкрэслівае, што бурлівая дзейнасць гэтага літаратурнага героя, абсалютная яго перакананасць у правільнасці ўласных грамадскіх і жыццёвых выбараў – гэта не што іншае, як чарговая гульня ў карты. Згадаем папярэдні кантэкст прыведзенай вышэй знешняй характарыстыкі Андрэя: *прыгожа гуляе Андрэй у карты*.

Мінае некалькі эпизодаў рамана – і характарыстыкі знешнасці Андрэя ўжо змяняюцца: (...) *Трудна яго зразумець. Неяк заўсёды тавае ён шчырасць сваю за гэтым мяккім выразам буйнога твару, за хітраватай усмешкай* (63).

Гэты *малатісьменны* грамадскі актывіст *ведае ўсё і, самае галоўнае, мае нешта сваё, сваю пэўную думку, свой інтарэс* (69). Такія характарыстыкі героя ў пачатку твора таксама насцярожваюць, выклікаюць антыпатыю ў адносінах да яго. Аднак жа антыпатыя, як і сімпатыя, – гэта з’явы ў некаторай ступені суб’ектыўныя. Прасочым, разбурваецца ці захоўваецца такая суб’ектыўнасць у кантэксце іншых эпизодаў твора.

Дужая фігура Андрэя, яго буйны, выразна і разам з тым мякка акрэслены твар (152), схільнасць да дэмагогіі (162) спрыяюць дасягненню грамадскіх памкненняў гэтага літаратурнага героя: *ён умее весці за сабой людзей, умее граць на самых тонкіх струнах іх псіхікі. Ён нейкі д’ябал, чорны геній руйнавання* (162).

Страшны ён чалавек, гэты Андрэй. І няўжо гэта ўсе такія бальшавікі? Чаго яны хочуць, чаго дамагаюцца?

(...) Андрэй чаруе сваёй прастатой, прастатой праграмы свае, сваіх дамаганняў. А Лясніцкі таму і баіцца ўсяго гэтага, што яно занадта проста – да дзікасці проста, да недарэчнасці. Лясніцкаму прастата гэта здаецца дэмагогіяй, ён ёй не верыць, ён чуе тут нейкі ліхамысны падкоп (162).

Ліхамысны падкоп гэтага *маланісьменнага* і пры тым самаўпэўненага бальшавіцкага актывіста – гэта паказальны факт паслякастрычніцкага часу. Сімвалічнай з’явай бачыцца пажар у панскім маёнтку, на які падбіў сялян Андрэй. Прычым заўважым наступнае: Андрэй у гэтай мясцовасці чужы (нібыта за харчамі прыехаў у Васілёву вёску); ён ведае пра адносіны сялян з панам і ацэньвае іх толькі з пазіцыі класавай барацьбы; іншыя аспекты такіх адносін яго не цікавяць, над імі ён нават не задумваецца. Андрэй у час і пасля пажару, які ўчынілі сяляне ў панскім маёнтку ў выніку іх падбухторвання гэтым агітатарам, ва ўспрыманні Васіля паўстае як страшны злачынца з *пустой халоднай усмешкай*: – Ты... гэта зварынства... гэта дзікая крыва-жэрнасць... ты – разбойнік...

Андрэй спакойна глядзеў на яго [Васіля. – А.М.], не крануўся нават, толькі ўсмішка стала пустой, халоднай (197).

У гэтай, як і іншых сітуацыях, Васіль выступае як носьбіт аўтарскай ідэі грамадскай цвярозасці і разважлівасці пры вырашэнні класавых супярэчнасцей і здзяйсненні класавай барацьбы. У той жа час М. Зарэцкі пераадрасоўвае свайму літаратурнаму герою – Васілю Лясніцкаму – непасрэдныя ацэнкі некаторых прадстаўнікоў бальшавіцкага асяроддзя (да яго належыць і Андрэй) як той часткі грамадства, якая вядзе яго да сацыяльнай варожасці, разбурэння гуманных адносін паміж яго прадстаўнікамі. Тут назіраем наступную літаратурна-мастацкую з’яву: вонкавае дыстанцыраванне аўтара ад свайго героя: маўляў, не я, а герой блукае па сцежках-дарожках супярэчлівага часу і робіць пры гэтым такія катэгарычныя высновы ў адносінах да асобнага актывіста грамадскага змагання.

У той жа час М. Зарэцкі характарызуе дэструкцыйнасць грамадскага змагання ў паслярэвалюцыйны час пры дапамозе непасрэдных выказванняў бальшавіка Андрэя, гэтым самым узмацняючы прадказальны пафас свайго твора. Андрэй рашучы і перакананы ў справядлівасці анархічнай і рэвалюцыйнай помсты. Ён упэўнены, што барацьбу можна весці толькі з дапамогай разбурэнняў і руйнавання, фанатычна верыць у гэта і пераканвае ў сваёй веры астатніх. Пра гэта асабліва яскрава сведчыць яго выказванне ў час вяртання ў горад пасля пажару

ў панскім маёнтку і рабавання панскіх свірнаў у Васілёвай мясцовасці.

А сапраўдны агонь яшчэ будзе, ён выбухне разам, і гэтыя іскрачкі растуць у ім, увальюцца ў яго. Ён ідзе, гэты агонь, набліжаецца. Гэты агонь будзе страшны – у ім будуць і стогны, і кроў, у ім будзе чорная смерць, у ім будзе вялікае руйнаванне. Ён таму і будзе жыватворчы, гэты агонь, што скалане ўсё магутным ударам свайго зніштажэння, разбудзіць свежыя сокі зямлі, дасць балючы, але патрэбны штуршок застыгламу ў аледзянелых формах жыццю... Пажар набліжаецца... (...) Пажар будзе не такі, які ты [Васіль – А.М.] бачыў сёння, гэта толькі прэлюдыя, толькі падрыхтоўка... Ужо відаць зарыва, ружавее на ўкрытым чорнымі хмарамі небе. (...)

Ён фанатычна верыў ў тое, што гаварыў (202).

Небяспечнасць такога тыпу змагароў у тым, што яны здольныя запаліць уласным фанатызмам іншых і павесці на здзяйсненне разбурэнняў і руйнавання пры дапамозе *страшнага агню*. Прыгадаем у сувязі з адзначаным наступную характарыстыку гэтага рабочага-бальшавіка, які прыехаў у незнаёмую для яго мясцовасць, каб наладзіць там змаганне за сацыяльную справядлівасць: *Добра ўмеў гаварыць Андрэй, знаў, як дадзець да нутра. І напаследак ён так заўладаў усім нашым, што, здаецца, каб узняў ён голас ды крыкнуў – гайда на пана! – дык бы і рынуліся ўсе як адзін. Як кончыў ён гаварыць, зноў у грамадзе была дружная згода, зноў была адна воля, адно імкненне* (159).

Грамада, якая схільная пайсці за андрэямі-бальшавікамі, у пераважнай большасці не разумее, што рэвалюцыйная напорыстасць падобных кіраўнікоў можа быць скіравана супраць гэтай самай грамады. Толькі ўжо ў іншы час і пры адпаведных умовах... Калі Андрэй агітаваў сялян на барацьбу супраць пана, толькі адзін з прысутных (*чырвоны ўвесь, з сцюдзёнымі вачмі* (158)) выказаў меркаванне пра тое, што і супраць *свайх* некалі можа быць скіраваны рэвалюцыйны перацел, барацьба за сацыяльную справядлівасць: – *Ага... Значыць – бяры, хапай, дзе толькі можна... Значыць – і ў свайх тож можна... Іш ты які...*

Андрэй зусім спакойна адказаў: – Калі ў свайх задужа [зямлі. – А.М.], *дык чаму ж не, можна і свайх абрэзаць...* (158).

І ў гэтым выказванні чужынца-бальшавіка, калі ўлічыць яго рэвалюцыйную апантанасць, гучыць сацыяльнае прадказанне: *абразанне* абавязкова адбудзецца. Толькі яно, гэтае *абразанне*, будзе больш балючым, бо накіравана будзе супраць *свайх*. Гісторыя пацвердзіла такое прадказанне, зрабіўшы трагічнае ўдакладненне: абразанне думкі, жыццёвага выбару, зямлі, волі, жыцця. Пацвярджэнне гэтаму знаходзім у аповесці С. Баранавых “Новая дарога” (пра гэта – ніжэй).

У апошняй частцы рамана “Спежкі-дарожкі” перакананасць Андрэя ў тым, што барацьба павінна быць крывавай, гучыць, адначасова і як канстатацыя пашыранай у грамадстве ідэалагічнай высновы-аксіёмы і як кантэкстуальнае прызнанне таго, што іншага шляху быць не можа: *Андрэй ледзь-ледзь усміхнуўся (...): – (...) Агонь і кроў – гэта сімвал нашага часу. (...) А цяпер усё загарэлася. І кроў палілася – многа будзе крыві, яшчэ будзе ліцца, можа, доўга яшчэ... Што ж, братка, трэба змагацца, здабываць жыццё – што ж захоча без бою загінуць!* (308)

Цёплая даверлівасць, якая з’явілася ў Андрэя да Лясніцкага пасля такога выказвання яго сябра па рэвалюцыйнай барацьбе, падмацавана далей сцверджаннем пра тое, што Лясніцкі таксама *не хаваў гэтай нянавісці, не саромеўся жорсткай зголенасці сваіх пачуццяў* (309), калі апавядаў пра *кывавыя чорныя звярынствы* (309) ворагаў. Магчыма, такім кантэкстам М. Зарэцкі, адчуваючы крывавае подых гэтай барацьбы і ў адносінах да яго, імкнуўся сцвердзіць, што ён свой, што ён з тымі, хто кіруе змаганнем за светлае будучае жыццё.

Адзначанае вышэй раздваенне асобы галоўнага героя рамана “Спежкі-дарожкі” з’яўляецца паказчыкам і вынікам такога працэсу, як уплыў дэструкцыйнай рэчаіснасці і яе падзей на свядомасць і жыццёвыя пазіцыі, учынкі герояў і антыгерояў гэтай рэчаіснасці. Гэтыя пазіцыі і ўчынкі ўспрымаюцца вачыма і адзеньваюцца свядомасцю найперш Лясніцкага. У той жа час, уводзячы ў раман маналогі іншых герояў (Матруніна, Андрэя, Халімы) па праблемах класавай барацьбы, адпаведныя ўчынкі герояў, М. Зарэцкі стварае такі мастацкі свет, у якім прадстаўлена палярнасць грамадзянскіх пазіцый і жыццёвых выбараў. І ў гэтым таксама назіраем своеасаблівае дыстанцыраванне пісьменніка ад выразнай аўтарскай палітычнай пазіцыі. Пры гэтым, думаецца, права вызначэння эстэтычна каштоўнага і антыкаштоўнага ў кантэксце мастацкага свету твора М. Зарэцкі перадае рэцыпіентам яго твора.

Праблема змагання і змагароў за новае жыццё ў мясцовым (лакальным) маштабе адлюстравана ў аповесці Л. Калюгі “Ні госць ні гаспадар”. Аўтар гэтага твора на першы план грамадскага жыцця ў вёсках Зыждрыца, Хатніца выводзіць маладых людзей, якія праводзяць арганізацыйную работу па наладжванні дзейнасці камсамольскай ячэйкі. Пераважная большасць актывістаў гэтага твора – гэта свае, мясцовыя хлопцы, якія па розных прычынах далучаюцца і ўдзельнічаюць у грамадскім руху.

Сярод такіх герояў новага часу – Бладзік Мотуз – *адзін камсамо-*

лец на ўсю Жыздрыцу²⁴. Набраўшыся палітграматы на двухтыднёвых курсах камсамольскага актыву, Мотуз натхніўся на стварэнне мясцовай камсамольскай ячэйкі. Пры гэтым аўтар звяртае ўвагу не на стваральнае ў грамадскіх арыентацыях мясцовага актывіста (іх фактычна няма), а на разбуральныя, на праяўленне ў яго актывісцкіх памкненнях дыктатарскіх рысаў: наладзіць усё па-свойму (*свайго я на вецер не пускаю* (62)), а з нязгоднымі расправіцца *пад мятлу: І жыў не буду, калі сваю ячэйку не налюдыяю. А што мала-веля што закуражыўся, дык, браце, у парадку камсамольскай дысцыпліны – айрус вон! Яны, я ведаю, каюцца, што тады на курсы выправілі, але цяпер – позна, я ўжо парадкі ўвазнаў. Палавіну ячэйкі трэ будзе пад мятлу (...)* А што спрацівіцца, і таго вон, каб і шныру не было. Я, брат, калі чаго наважу, дык здохні, а дайду, і па-мойму выйдзе (62).

Тут варта заўважыць, што Л. Калюга гэтыя Бладзікавы заліхвацкія самахарактарыстыкі суправаджае такімі эпізодамі рэальных яго дзеянняў, якія характарызуюць гэтага мясцовага актывіста як чалавека своекарыслівага, няшчырага, двурушнага, для якога кар’ера *нізавога таварыша* – гэта найперш магчымасць самасцвердзіцца (прыгадаем: з *сельсавету сцібіў* “Беларускую вёску” на цыгаркі (57); *каецца*, што *цалюткі вечар у Хатніках праседзеў на нейкім камсамольскім сходзе* і з-за гэтага ў сваёй вёсцы *гульнію прапусціў* (59), крадзе ў школе, вартаваць якую настаўнік даверыў актывістам, *самую грубейшую кніжку* (“Гісторыя грамадзянскай вайны ў Францыі” Карла Маркса) для грамадскай *чытальні*; пры гэтым апраўдвае сябе наступным чынам: *Хай будзе. А тамака б усё роўна нехта спёр* (65, 72); праяўляе панаскасць у адносінах да маці: не так, не своєчасова падала вячэру, а сам пры гэтым мае нядбайныя адносіны да бацькавай гаспадаркі (89–90)). Паказальным мастацкім фактам з’яўляецца тое, што мясцовы актывіст Бладзік Мотуз цураецца таго, на чым трымаецца вясковае жыццё, – працы на гаспадарцы. Пра гэта выразна сведчыць заўвага Мотуза-бацькі: *А дзеля цябе ніхто гаршкоў асобных ставіць не будзе, не захоча дроў дарма паліць. Многа ты іх навазіў?* (90)

Яшчэ адзін актывіст з мясцовых у аповесці “Ні госьць ні гаспадар” – Арсей Анцішэўшчык, які запісаўся ў камсамол пасля доўгіх адмоў тады, калі зацікавілі яго *Бладзікавы апавяданні пра мноства выгад ад камсамолу* (172): *Жыздрыцкія камсамольцы высока сябе несці пачалі.*

²⁴ Л. Калюга, *Творы: Раман, аповесці, лісты*, Мінск 1992, с. 59. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Яны ні абы-што – актыў ячэйкі. (...). Бладзіка прадстаўніком у сельсавет Корабач парайў выбраць (...) Арсей гэтаксама “чына” зарабіў: эканамічна-прававы працаўнік ён цяпер (182).

Арсей, які ўзбіўся на эканамічна-прававога працаўніка, таксама, як і Бладзік, не мае пашаны да падмурка сялянскага дабрабыту (працы на гаспадарцы), пра што сведчыць заўвага яго бацькі: *Гаспадары! Ці было за мною так? Дровы мокнуць. Салому вецер разносіць па дварэ (176)*. Паказальнымі з’яўляюцца зняважлівыя адносіны да бацькі і гэтага актывіста: *натура ў хлапца паганая (...) ніхто не возьме над ім вяршэнства ні сілаю, ні ласачкаю (176)*, а састарэлы бацька імкнецца падвучыць, павярнуць да паважлівых адносін да гаспадаркі.

Л. Калюга ў аповесці “Ні госць ні гаспадар” стварае вобраз з сіндромам Паўліка Марозава. Змітра Алевіч – першы сакратар камсамольскай ячэйкі ў Жыздрыцы – выкрывае бацьку-самагоншчыка, які заквасіў бражку зусім выпадкова, з гаспадарскіх меркаванняў: каб не сапсавалася саладушная мука, што *завалялася ў гаспадарцы*. Прычым адбываецца такое выкрыццё не толькі з выкананнем “следчай” працэдуры (сын *узяў з сельсавета старшыню й двух панятых (128)*), а і з публічнай дэманстрацыяй грамадзянскай дбайнасці і шчырасці сакратара камсамольскай ячэйкі: – *Бяры, татка, панясём. (...) Так і пайшла ўся працэсія цераз вуліцу ў савет. Збоку глядзець – любата! Бацька з сынам наперадзе цэбар [з бражкай. – А.М.] нясуць. Куртаты Змітрук ды шчэ прыгінаецца; сын і высшы крыху, але роўна йдзе, барада аж залішне паднята. Панятыя ўслед за імі ўсці паспяваюць. Людзі на двары павыходзілі – сцішна пасмейваюцца (128)*.

У сувязі з характарыстыкай гэтага літаратурнага героя варта звярнуць увагу на такі паказальны факт: у пераважнай большасці выпадкаў у творы ён называецца не іначай, як *сакратар (127, 148, 149 і інш.)*. Гэта чалавек без імені, чалавек пасады – выпадковы механізм свайго часу. Калі ж яго пазбаўляюць сакратарства, то да яго вяртаецца людская прыкмета: імя і прозвішча: *Даўнейшаму сакратару цяпер хэнць да камсамолу адпала. (...) Раней быў «сакратар», а цяпер – проста Змітра Алевіч. Праз яго даўнейшае сакратарства, хлапцы былі траха яго імя й прозвішча не забыліся (154)*.

Л. Калюга ў аповесці “Ні госць ні гаспадар”, як і А. Мрый у “Запісках Самсона Самасуя” стварае тып кіраўніка-чужынца мясцовага маштабу. Яська Корабач – гэта наброда, як называлі такіх людзей у народзе. Гэты *дутаваты з вуграмі на мардатых шчоках хлапец (134)* імкнецца заняць першыństwo сярод зыждрыцкай і хатніцкай моладзі. У той жа час аўтар пры дапамозе апасродкаваных рэтрас-

пекцыйных характарыстык гэтага літаратурнага героя падводзіць да наступнага ўскоснага сцвярджэння: Корабач не мае ніякага маральнага права на ідэалагічнае лідэрства. У дадзеным выпадку ў кантэксце грамадскай дзейнасці ахарактарызаваных лідэраў мясцовага значэння паўстае праблема, уласцівая не толькі гэтаму твору, а і творам іншых пісьменнікаў (А. Мрый, С. Баранавых), – праблема грамадзянскай амаральнасці кіраўнікоў мясцовага маштабу. Тут варта параўнаць рэтраспекцыйныя і рэальныя факты з кар’ернай біяграфіі Яські Корабача і Самсона Самасуя.

Вёска *ўправілася аддаліцца* (136) ад Яські Корабача, бо шэсць год ён вучыўся ў горадзе. На летніх канікулах замест таго, каб дапамагчы бацькам па гаспадарцы, ён днямі *спіць у пасцелі да паўдня*” (136), чытае кніжкі, купаецца на рэчцы ў кампаніі чарады малых, бо *большым хлопцам, яго аднагодкам, няма калі будным днём купацца йсці* (136). Яго адносіны да працы на сямейнай гаспадарцы такія: *Айчымава зямля – рабі айчым* (136). У той жа час айчым мае самыя спагадлівыя адносіны да пасынка: харчы ў Мінск яму возіць, кватэру наймае, кніжкі набывае, імкнецца справіць для Яські новую вопратку. Яська ж адмаўляецца ад такой прапановы не толькі таму, што *агідны былі строі, спраўленыя за айчымаў кошт* (137), а найперш таму, што яны б перашкодзілі здзяйсненню стратэгічных кар’эрных планаў Корабача, які *ўмеў змалку цвёрда на сваём стаяць, дабівацца сабе выгады*. “*Бяда прыперла – наўчыўся пішчаць, прасіцца*” (137). Добрая вопратка, спраўленая айчымам, сведчыла б пра тое, што Корабач *багата жыве: Няма горшага пудзіла за гэтыя словы ў наш час. Вялікая ганьба – багацце. Тым болей таму, хто дома сядзець не думае, хоча чалавекам быць, як кажучь*.

Паглядзелі ў Цэка на яго зрыжэлую жакетку, на штаны з фрэнзлямі ўнізе. Шкада хлопца стала. Узямі дыў выпатрабавалі дарэмны білет на дарогу (137), папярэдне прызначыўшы Корабача сакратаром Хатніцкай ячэйкі па прапанове райкама.

Так пачыналася Яськава дарога ў Віцебскі ветэрынарны інстытут, дзеля паступлення ў які трэба было набыць *камандзіроўку*, казыраючы вопытам *грамадскай працы*, якую можна будзе ў *анкету ўпісаць*. Такім чынам у Хатніцы з’яўляецца новы ідэалагічны кіраўнік мясцовага значэння, але ўжо з прышлых (чужых). Вельмі трашна аказалася характарыстыка Мотузам-бацькам не толькі гэтага актывіста, а і астатніх вясковых камсамольскіх лідэраў: *Гультай каторы ўдасца, дык і камсамалец (...)* У сваёй хаце нават маю гада аднаго: *жыць не дае* (143, 144).

Яська Корабач, для якога *сялянскія інтарэсы былі даўно чужыя* (147), пры гэтым праяўляе выключную двурушнасць у адносінах да гэтых *сялянскіх інтарэсаў: прабірае* на пасяджэнні бюро мясцовай камсамольскай ячэйкі сакратара за *арышт бацькі з самагонкаю*, даводзіць, што неабходна шанаваць бацькоў, што *нельга (...) не рабіць работы толькі затым, што ты камсамалец* (150). Ён, як і Бладзік Могуз, арыентуецца на прынцып *трэба выкінуць няўгодных*. Пры гэтым Яська *не хоча па зубях зарабіць* (193): *Боем браць свайго вяршэнства не думае. Лепш ён гэта зробіць дакладам, пратаколамі* (193).

Такім чынам, Л. Калюга эскізна акрэслівае, як знізу (не зверху, не па палітычнай раскладцы) грамадства паступова набліжаецца пры дапамозе сваіх кіраўнікоў мясцовага маштабу да адкрытых сацыяльных даносаў, абвінавачванняў дзеля расправы з няўгоднымі.

Своеасаблівым сабратам (таварышам па грамадскай дзейнасці) Яські Корабача з аповесці Л. Калюгі “Ні госць ні гаспадар” з’яўляецца Самсон Самасуй з сатырычнага рамана Андрэя Мрыя “Запіскі Самсона Самасуя”. Гэтыя літаратурныя героі – ідэалагічныя кіраўнікі мясцовага маштабу, сацыяльныя прыстасаванцы, грамадскія двурушнікі і прайдзісветы з сіндромам выкрыцця ворагаў, найперш тых, хто замянае іх дзейнасці. У той жа час такія і да іх падобныя грамадскія тыпы самі з’яўляюцца ворагамі цвярозага і мэтазгодна ўладкаванага жыцця.

У пачатку 1920-х гадоў Самсон Самасуй пасля таго, як яго кар’ера прадагента *была сапсавана* недарэчным арыштам з-за няўдалага жарту ў анкетах аб сацыяльна-эканамічным статусе сям’і, знаходзіць сабе месца, якое *адпавядала* [яго. – А.М.] *здольнасцям: у райвыканкоме ў сваіх руках трымае важныя спружыны культуры*. З’яўляючыся загадчыкам культаддзела, Самасуй мае багата іншых пасадаў і абавязкаў, якімі надта ганарыцца і якія дазваляюць яму адчуваць сваю значнасць, патрэбнасць і – самае галоўнае – упэўненасць у важнасці яго асобы:

Я – сябра РВК, старшыня дзіцячай камісіі, старшыня т-ва «Прэч несвядомасць», т-ва «Няхай гадуецца дзетка». Я – сябра праўлення т-ва прыхільнікаў «здахаты на буржуазею». Я – раённы інспектар працы і павінен бараніць служачых ад эксплуатацыйных замахаў загадчыкаў устаноў.

Я – сябра жаночай камісіі РВК (...) Я – райліт і райахова здароўя, райМОПР, райхім. А самае дзіўнае для мяне гэта тое, што я сябра раённай абортнай камісіі²⁵.

²⁵ А. Мрый, *Творы: Раман. Апавяданні, нататкі*, Мінск 1993, с. 59. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Дзейнасць Самасуя ў параўнанні з вясковай актывісцкай працай Корабача больш маштабная, шырокая і ўплывовая. Гэтае “больш” у спалучэнні з іншымі спрыяльнымі абставінамі (падтрымка Самасуя спачатку кіраўнікамі раённага выканаўчага камітэта, а потым акружным начальствам, урэшце – маўклівая, за рэдкім выключэннем, рэакцыя мясцовага насельніцтва на выкрутасы Самасуя і яго папличнікаў) дазваляе разгортвацца і квітнець сацыяльнаму абсурду. У сувязі з гэтым прыгадаем некаторыя факты твора.

Бадай самым яркім прыкладам бязглуздай дзейнасці Самасуя і Мамона была так званая *сонечная кампанія* (87–90), мэта якой – *даць фізкультуру масам* і здзейсніць такім чынам *фізкультурнае выхаванне, аздараўленне шапялёўскіх мас* праз арганізацыю салярыя на сялянскіх сенажацях каля Сіняй рэчкі. Абсурднымі выглядаюць не столькі лозунгі гэтай кампаніі (*Мы павінны спачатку быць здаровымі, а пасля будзем мець права быць разумнымі* (87), *Без пралетарскай культуры цела не можа быць сацыялізму* (90)), колькі яе вынікі: замест таго, каб у самыя гарачыя для сялянскай гаспадаркі дні працаваць, моладзь днямі валялася на сенажацях каля рэчкі, бязлітасна іх знішчаючы. На сялянскім мітынг-пратэсце Ахрэм Руды вельмі трапна характарызуе такое фізічнае аздараўленне мас: *сусветнае глупства*. Паказальнымі і прадказальнымі з’яўляюцца наступныя факты. Замест таго, каб пакаяцца перад сялянамі за стаптаных сенажаці, дапамагчы ім у іх працы, кіраўнікі *фізкультурнага выхавання* наладжваюць у Шапялёўцы (зноў жа – у самы гарачы час) *алімпіяду ва ўсіх галінах алімпійскіх гульняў* (91). Сяляне падалі на ШАЧ (*Шапялёўская асацыяцыя чырванаскурых*) у суд. Але Самасуя гэта не пужае (*Дудкі я ім заплачу!* (91), бо за яго спінай моладзь – тыя, каго ён атлуміў і разбэсціў).

Іншыя факты з дзейнасці Самасуя і яго папличнікаў: арганізацыя *аблавы на сабак* (72–75), разнастайныя нарады, сходы і рэзалюцыі па іх (напрыклад, *Прызнаць, што кітайскі народ давяршыць пачатую справу* (102), выхаванне мас праз лозунгі (напрыклад, *Не будзем хварэць! Даём слова павялічыць жорсткую працоўную дысцыпліну на 14 проц.* (103); *Абвясцім бязлітасную барацьбу з мяккім целам. Няхай жыве сталёвасць ва ўсім* (104)), *выкрышце ідэалагічных хістанняў Торбы* (113–117) і інш.

Сярод названых вышэй і іншых фактаў дзейнасці Самасуя і яго кампаніі самымі небяспечнымі і прадказальнымі ў сацыяльным плане былі такія, як перайменаванне вуліц і пад гэтую марку ўзвядзванне імёнаў мясцовых кіраўнікоў (прапанова Самасуя перайменаваць Баль-

нічную вуліцу ў Шапялёўцы і самую яе адпаведна ў вуліцу т. Сома (Сом – старшыня РВК) і Сомск), замаўленне бюстаў (помнікаў жывым) старшыні РВК і сакратара райкама (107), цэнзура ў насценнай газеце, арганізаваная Самасуем (113), ідэалагічны *таварыскі суд* над Торбам (113–117), падставай для якога была дырэктыва з райкама, бо *дырэктыва вышэй за ўсё* (113).

Паказальным і прадказальным з’яўляецца і той факт, што ў фінале твора Самасуя пераводзяць (пасля спробы пакарання за *нэтактоўныя паводзіны*) у *акругу на больш адказную працу* – самасуеўшчына ўмацоўваецца.

Сацыяльны абсурд, арганізаваны самасуямі, мамонамі, сомамі і інш. (і не толькі ў Шапялёўцы, калі выйдзем за межы рамана “Запіскі Самсона Самасуя”), перакрэслівае самую магчымасць наладжвання здаровых сацыяльных адносін.

Самсон Самасуі, Яська Корабач – начлежнікі, якія (прыгадаем Купалаў верш “Вечарынка”) *закаціліся з разбегу ў сялянскую хату і імкнуцца паставіць усіх у шарэнгу*. Гэтыя чужынцы не маюць маральнага права здзяйсняць сацыяльныя пераўтварэнні, бо яны (такія кіраўнікі) – асобы разбуральнага кшталту, не прымаюць, адваргаюць той грунт, на якім павінны здзяйсняцца гэтыя змены. Прыгадаем у сувязі з гэтым прыведзеныя вышэй факты адносін Корабача да працы на айчымавай гаспадарцы, а таксама пагардлівае стаўленне Самасуя да сялянскай працы на зямлі: *Буду калупацца ў пясочку вашым? (...) Бачыўшы цывілізацыю, які разумны чалавек пачне рабіць гэта калупайства ваша? Які сэнс у вашай [бацькавай і маткі. – А.М.] крацінай працы?* (31)

Самасуі свядома выракаецца працы на бацькавай зямлі, гэтым самым выказваючы пагарду да таго, што з’яўляецца падмуркам сялянскага жыцця. У той жа час ён бярэ на сябе абавязкі кіраваць вясковым побытам.

Жанравая форма рамана “Запіскі Самсона Самасуя” – апавядальная гісторыя ў запісках – спрыяе самавыкрыццю галоўнага героя твора. Працэс самавыкрыцця ўзмацняецца яшчэ і тым, што Самасуі упэўнены ў закрытасці яго запісак: яны для ўласнага карыстання. Гэта дазволіла аўтару максімальна распрануць Самасуевы намеры і памкненні, выявіць іх абсурдную сутнасць пры дапамозе відавочнага, выразна падкрэсленага гратэску, што ў сваю чаргу стварыла эфект сацыяльнага выбуху сатырычнага зместу гэтага твора.

Яшчэ адзін тып вясковага кіраўніка прадстаўлены ў аповесці Сымона Баранавых “Межы”: вобраз Аніся-агітатара – актывіста мясцова-

га руху за калектыўную гаспадарку: Убачыўшы “чырвань” рэвалюцыі, Анісь-вайсковец “кінуўся напралом” у яе.

*Нутром нешта адчуў у гэтым сымбалі. Роднае нешта, сваё ўбачыў. Адчуў братнюю кроў... усё прасмоктанае кроўю. Роднаю кроўю такіх, як сам. (...) Адразу ўзлюбіў чырвоныя штандары. (...) Ты толькі прыслухайся і ўспомні... Успомні, і ўбачыш... кожны крок прошлага ў крывавай расе*²⁶.

Вярнуўся з войска Анісь на запушчелую гаспадарку. Аднаўляць яе ўзяўся з новым уздымам, з новым запалам (138). Калі распачаўся рух за калектыўную гаспадарку, прыгадаў словы палітрука пра тое, што *супраць гарту нішто на свеце не ўстаіць* (138); пачаў агітаваць бродаўцаў за калектыў, хоць тыя не разумелі яго з ідэяй гурта, *на смех паднялі* (139). Аднак Анісь, *трапяткі і ліпкі*, дамагаўся свайго: *Калі прыстане, прычэпіцца да чаго – не адкараскаешся, пакуль не паставіць на сваім* (188). Пакідаючы па-за ўвагай працэс і сутнасць Анісевой агітацыі за калектыў, рэагаванне на такую агітацыю сялян (132, 135, 167–169), звернемся да паказальнага факта, які характарызуе Аніся як вясковага пана новага тыпу. Яўген Бурцелік частку сваёй гаспадаркі далучае да заняпалай Анісевой, паддаўшыся ўгаворам апошняга. Пры гэтым заўважым наступнае. Яўген нібыта вясковы актывіст. Аднак жа ён быў абраны *членам сельсавета* толькі таму, што сяляне такім чынам жадалі *дапярчы* заможным Бурцелікавым: хай і яны ақуноўца ў грамадскую каламуць. Яўген далучае сваю частку гаспадаркі да Анісевой не таму, што ён перакананы ў карыснасці калектыўнага гаспадарання, а таму, што жадаў *дапярчы* не толькі бацьку, што круціўся з яго жонкай, а і Карпусю, Ярэму, Аўласу (150), якія былі супраць калектыву: (...) *Мы першымі будзем. І не толькі на спіску, – казаў Анісь, – а і на справе. Так што няхай далучаюцца, што хоча* (149).

Тут бы Анісю напружыцца, аддаць усе сілы новай – узбуўненай, калектыўнай (у такім яе выглядзе) – гаспадарцы. Аднак замест гэтага ён з яшчэ большым імпэтам аддаецца грамадскай працы. А на “калектыўнай” гаспадарцы ў гэты час працуе Яўген. “Дабрахвотнік”, гэты *спакойны гаспадарскі хлопец* (107) з часткай моцнай бацькавай гаспадаркі аказваецца парабкам у гультая. Паказальнай паводле сутнасці такога тыпу кіравання і кіраўніка з’яўляецца характарыстыка Аніся, агучаная Юстынай: абібок узбіваецца на *карамеўства*:

²⁶ С. Баранавых, *Новая дарога: Апавяданні, аповесці, раманы, лісты*, Мінск 1989, с. 138. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

– Учора араў [Яўген. – А.М.]. Аж да самага цямночку. А сам [Анісь. – А.М.] – нябось не пайшоў на поле. Цэлы дзень то на прыгуменні, то каля заплоцця абпіраўся. (...)

– А днём ужо, калі на прыгуменні (...) ляжаў, дык яна, гэтая самая Наталлечка [Анісева жонка. – А.М.], выйшла на ганак ды: “Анісь, Анісь, ідзі палуднаваць!” Той [Яўген. – А.М.] нябось на полі без полудня, а яны ўдваіх – гарачая, сабе, страва (...). Дык вось, ты, мая любая, яны якія мяркуюцца аляктывы. (...)

– Прыклеіў [Анісь. – А.М.] на шуле нейкую паперу. Ведайце, што ён ужо нейкі рыцар! (...) ні цэ ні бэ, а на каралеўства прэ! (170–171)

Такім чынам пачалі спраўджвацца Карпусевы прадказанні адносна працы і камандзірства ў калектыве: *якраз палавіна будзе камандзіраў* (135), бо багата такіх, што не хочучь працаваць.

Анісь у час агітацыі за перацзел межаў *хоць сёння рад гуртавой рабоце* (135), *бо ўсё гэта вельмі добра цяміць*. Такую цямнасць ён набыў і набывае ад чужых: *у службе* – ад палітрука, у вёсцы – ад прыезджых агітатараў. У сувязі з апошнім звернем увагу на ролю мастацкіх дэталей у аповесці “Межы”; яны спрыяюць выяўленню сутнасці прамой агітатараў: тое, за што яны агітуюць, чужое для сялян, як чужыя і самі гэтыя прамойцы.

Агітатары за калектыв у аповесці “Межы” не маюць імёнаў: *“прыезджы для выбірання” “ў члены сельсавета”* (109); чалавек – *“мусіць, аж з акругі” “з залатым зубам”* і *“зачэсанымі назад”* (131) валасамі, які агітаваў супраць межаў; *незнаёмы ў сівой накідцы чалавек (Анісь зваў яго шэфам), чалавек у абручастых вялікіх акулярах* (200) – яны прыехалі на перацзел, на *выразку зямлі тым, хто не ідзе ў калектыв* (200). Спачатку камісар на *службе*, а потым гэтыя *шэфы* ўмацоўваюць Анісеву веру ў жыццёвую трываласць *калектыву*. Чужое тут выходзіць на паверхню і імкнецца перамагчы. Прыгадаем: залаты зуб спераду, зачасаныя назад валасы, акуляры – гэта прыкметы нечага чужога для сялянства. Акрамя гэтага, залаты зуб спераду сведчыць пра імкненне чалавека вылучыцца, выдзеліць сябе сярод астатніх; часам такі атрыбут паказвае на тое, што чалавек, выйшаўшы з броду, імкнецца папасці ў князі. Залаты зуб, зачасаныя назад валасы і іншыя дэталі ў дадзеным выпадку падкрэсліваюць, што гэтыя чужынцы прылічылі сябе да людзей з больш высокім, чым у сялян, статусам і перакананы ў тым, што праўда на іх баку. А калі статус іншы, не сялянскі, то паўстае наступнае пытанне. Паводле якога права яны павучаюць і агітуюць сялян, схіляюць іх да *калектыву*? Адзіны магчымы адказ – рэвалюцыйнага. Чужое для сялян рэвалюцыйнае права дазваляе гуль-

таю Анісю адчуваць сябе ўпэўнена ў сітуацыі грамадскай няпэўнасці, нявызначанасці навязваць гэтае чужое астатнім – тым, хто альбо не згодны прымаць гэтае чужое, альбо хістаецца ў адносінах да яго: *Цераз газету першы раз даведаўся [Яўген. – А.М.] аб калектыве, аб камуне, аб гэтым гуртавым жыцці. А тут Анісь сфармаваў, прывёў да парадку тое, аб чым даведаўся Яўген праз газету і чаго не мог угрунтавацца сваім розумам* (116).

Такім чынам, названыя вышэй мастацкія дэталі ў падзейным кантэксце аповесці выконваюць функцыю сэнсаўтваральнай карэкцыі: удакладняюць сутнасць таго, за што агітуюць і так хваляць гэтыя прыезджыя: аб'ектыўна яно чужое для сялян. Такім чынам кантэкстуальна апраўдваецца права сялян, якія супраць калектыву, на іх нязгоду, на пратэст супраць перацзелу зямлі, супраць аб'яднання ў адной гаспадарцы працаўнікоў і лайдакоў.

Пракоп: стаяў каля стала, глядзеў на гурт выпушчаных Параскаю з падпечка курэй і казаў:

– Бачыш, як спяшаюцца. Кожная сама па сабе. Так і ў калектыве ў тваім – адзін цераз другога будзе хапаць, каб пад'есці (116).

Пракоп: Ну, я маю... маю, скажам, і хлеб і да хлеба... (...) Ды і ты.. і ты каторы май. Май, гэна, хоць цэлыя маёнткі! Я і слова не скажу (...). І павагу аддам: бо тваё ж гэта, тваё, нажытое тое! Дык што мне ты ці другому, каторы, зайздросціш? Не гультай, а нажыві... (...)

Карпусь: Я, пане мой, плойму грошай высыпаў на жней, на каспоў, на трасцу розную, за год. Дык гэтага ніхто не бачыць і не бярэ на ўніманьня. У савеце толькі бачаць, што ты маеш. У цябе ёсць. Дык нажыві, трасца тваёй савецкай матары, нажыві сваё ды і камандуй ім, а не то што... (176).

У сувязі з праблемай “агітатар-чужынец” варта адзначыць, што ў аповесці “Новая дарога” С. Баранавых прадстаўлены літаратурны вобраз прыезджага кіраўніка, якому не чужыя сялянскія інтарэсы. Гэта вобраз Ваціка Такарскага – рабочага з горада, які прысланы ў Муравейнікі на дапамогу ў арганізацыі калгасу. Вацік, хоць і нясмела, выступае за памяркоўнасць, разважлівасць, чалавечнасць у адносінах да раскулачвання (289–294). Ён спачувае раскулачанай сям'і Міхася Кляўко. Своеасаблівым Вацікавым пратэстам была адмова падпісаць акт аб раскулачванні Міхася Кляўко, бо разумеў, што адбываецца несправядлівасць у адносінах да працавітага селяніна. Такі пратэст перададзены аўтарам аповесці прадстаўніку “свядомай часткі грамадства”, прызванага кіраваць калектывізацыяй. Гэта дазволіла С. Баранавых як аўтару аповесці, з аднаго боку, дыстанцыравацца

ад крытычнага стаўлення да калектывізацыі, а з другога, сцвердзіць разумны, памяркоўны і чалавечы падыход да гэтага працэсу (аспрэчыць яго поўнасю аўтар не мог па розных прычынах: аб’ектыўных і суб’ектыўных).

Вацік Такарскі, хоць і стаіць у апазіцыі да напорыстасці і нялюдскасці старшыні сельсавета Харытона Мамчыца, усё ж не можа рашыцца на адкрыты і рашучы адпор гэтаму сельсаветчыку і яго класавай “пільнасці”. У С. Баранавых былі, відаць, сумненні адносна магчымасці пераўладкавання сялянскага паслярэвалюцыйнага жыцця пры дапамозе мудрых парад таварышаў з раёна, горада і да т.п. Нездарма ж, думаецца, *аднаасобныя таварышы* сяляне ў “Новай дарозе” імкнуцца дабіцца праўды самастойна пры дапамозе выкрывальнага ліста Калініну. І толькі ў фінале аповесці ва ўласных разважаннях–прызнаннях, вяртаючыся ў Муравейнікі з горада, Вацік дакарае сябе за нясмеласць у адносінах да раскулачвання Міхася Кляўко, мяркуюе пакаяцца перад сялянскім сходам, сказаць, што *зробіў сваёю глухатою і слепатою пакасць* (363). Аднак такое пакаянне не адбываецца; заканчваецца аповесць, а Вацікаў намер застаецца няздзейсненым.

У аповесці “Новая дарога” С. Баранавых выводзіць на першы план барацьбы за сацыяльную справядлівасць у Муравейніках старшыню мясцовага сельсавета, выбранага ў другі раз, – Харытона Мамчыца. Сацыяльная воля, за якую ён змагаўся на фронце, на сялянскіх сходах зараз аказалася ў яго руках як воля для старшыні сельсавета. *Дык чаму ж і не пець, камі воля ў сваіх руках* (300), – разважае гэты “герой” мясцовага значэння. Мамчыц паступова, але рашуча ўзыходзіць на дарогу, якая павінна прывесці яго да адчування паўнаты ўлады над чалавекам. *У мяне рука не здрыганецца* (301) – гэта сказана Мамчыцам не толькі ў аднас адносінах да заможных сялян у сувязі з іх раскулачваннем, гэта агучана і для астатніх: хай баяцца, бо ён улада, ён суддзя, ён выканаўца прысуду, які выносіць. *Хай бачаць і калгаснікі нашы, як мы з ворагам змагаемся...* (301). У гэтым *хай бачаць* ёсць пагроза: няхай ведаюць, дзе сіла і баяцца яе, бо яна можа быць скіравана супраць іх.

Жорсткасць, крыважэрнасць, нялюдскасць Мамчыца як чалавека і кіраўніка напоўніцу выявіліся ў час раскулачвання Міхася Кляўко (303–310) – сапраўднага бандыцкага налёту на сям’ю селяніна-працаўніка. Толькі напад гэты матываваўся барацьбой за сацыяльную справядлівасць

Асноўная прычына, на грунце якой разгараецца непаразуменне паміж Вацікам і старшынёй сельсавета Харытонам Мамчыцам, – Міхля, за сэрца якой змагаўся Мамчыц. Гэтае змаганне прыводзіць да та-

го, што старшыня сельсавета імкнуўся не столькі дасягнуць сацыяльнай справядлівасці ў час раскулачвання, колькі, адсунуўшы на другі план гэтага змагання Ваціка, паказаць уласнае геройства, сваю ўладу і гэтым самым растапіць халоднае сэрца Міхаліны. Асабістыя амбіцыі кіраўніка мясцовай улады нараджаюць чалавечыя трагедыі. Асабліва ярка пра гэта сведчыць эпізод раскулачвання Міхася Кляўко, якім апантана кіраваў Мамчыц.

Такім чынам яшчэ адзін літаратурны герой з галерэі змагароў за “светлае будучае” перакрэслівае саму магчымасць дасягнення такога будучага. На першы план выходзіць светлае для сябе, воля для сябе, бо *воля ў сваіх руках*.

На падставе прыведзеных вышэй назіранняў, характарыстык і высноў можна зрабіць наступныя падагульненні.

У разгледжаных літаратурных творах М. Гарэцкага, М. Зарэцкага, Л. Калюгі, С. Баранавых, А. Мрыя прапанавана не толькі мастацкая канстатацыя і характарыстыка разбуральных праяў паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці і яе “герояў”, а і своеасаблівае сацыяльнае выкрыццё і папярэджанне. Сутнасць такога выкрыцця і сацыяльнага папярэджання: а) дастаткова трапная характарыстыка актывістаў і кіраўнікоў новага жыцця як асоб разбуральнага кшталту, якія змагаюцца за “лепшае” будучае найперш дзеля самасцвярджэння і дасягнення пры гэтым уласнай выгады, сацыяльнага ўзвышэння і перавагі над тымі, чыё жыццё яны імкнуцца перайначыць; б) адлюстраванне герояў з дэструкцыйнымі схільнасцямі і памкненнямі, а таксама працэсу навязвання і дамінавання рэвалюцыйнай ідэалогіі, працэсу яе вульгарызацыі на падставе дзейнасці усё тых жа “герояў” паслярэвалюцыйнай рэчаіснасці; в) апасродкаванае прадказанне таго, што дасягненні новых герояў, іх “апантанасць” грамадскай працай, трываласць актывісцкага становішча, перспектывы вынікаў такой дзейнасці, а таксама безабароннасць, маўклівасць, несупраціўленне тых, дзеля каго ўсё гэта здзяйсняецца, – гэта падмурак для пашырэння і ўмацавання сацыяльнага двурушніцтва і грамадскай несправядлівасці.

STRESZCZENIE

SPOŁECZNE PRZEPOWIADANIE CZY STWIERDZANIE FAKTÓW?
(PROZA BIAŁORUSKA W LATACH 20-TYCH I 30-TYCH XX WIEKU)

Na podstawie obserwacji faktów opisanych w wybranych utworach omówiono wydarzenia społeczne. Dążenia przywódców okresu post-rewolucyjnego w procesie przeniesienia ich do świata utworów mają wpływ na utworzenie takiego kontekstu, który w pewnych sytuacjach niesie ze sobą patos oceniający („Dwie dusze” M. Gareckiego, „Zapiski Samsona Samosuja” A. Mryja, „Ni hość, ni haspadar” L. Kalugi), a w innych podwójne znaczenie: uwidacznia się w pochwałach lub osądach, a także w zaakceptowaniu lub odrzuceniu faktów, zjawisk, bohaterów i antybohaterów rzeczywistości prototypowej („Wileńscy Komunardzi” M. Gareckiego, „Ścieżki – dorożki” M. Zareckiego, „Mieży”, „Nowąją daroga” S. Baranowych).

Słowa kluczowe: literatura białoruska, okres post-rewolucyjny, rozbieżna rzeczywistość, socjalny status autora, patos, dwuznaczność, pochwały, osądy, bohater, antybohater.

SUMMARY

SOCIAL PREDICTIONS OR STATEMENT OF FACTS?
(BELARUSIAN PROSE IN THE 1920S AND 1930S)

On the basis of the observations concerning literary factuality the article characterizes the ways post-revolutionary events and public leaders' aspirations are transformed into artistic world of the literary work to create context which has either disapproving pathos (“Two Souls” by M. Goretsky, “Notes by Samson Samosui” by A. Mriy, “Neither Guest nor Host” by L. Kalyuga) or the equivocality: praise and disapproval, admission and rejection of facts, notions, heroes and anti-heroes of the prototypic reality (“Vilenskiye Kommunards” by M. Goretsky, “Pathways” by M. Zaretsky, “Boundaries”, “New Way” by S. Baranovych).

Key words: Belarusian literature, post-revolutionary period, contradictory reality, writer's social status, pathos, equivocality, praises, disapproval, hero, anti-hero.

Ева Лявонава

Мінск

«Двое яны як адна з'ява».

**Творчасць Янкі Купалы і Якуба Коласа
ў мастацкай рэцэпцыі Алеся Разанава**

Абагульняючы праблему замацаванасці традыцый Янкі Купалы ў айчынным прыгожым пісьменстве, Янка Сіпакоў неяк зазначыў: *У творчасці Янкі Купалы, нібы ў адборным зерні, спадзяваным на сяўбу, ужо закладзена прадбачліва ўся наша родная беларуская літаратура*¹. Тое ж самае свярджаюць пісьменнікі і вучоныя пра ролю Якуба Коласа ў літаратурным працэсе ХХ – пачатку ХХІ стст. – цытат такога кшталту можна прывесці безліч. Што паказальна, да спадчыны Янкі Купалы і Якуба Коласа звяртаюцца не толькі прыхільнікі ўсталяваных тыпаў мастацкага мыслення, але і самыя дзёркія рэфарматары літаратуры: адны – па прынцеце прыцягнення, іншыя – па прынцеце адштурхоўвання. Нябедная наша літаратура і на такіх пісьменнікаў, якія гранічна ўважліва ставяцца да нацыянальных традыцый і адначасова ўпарта шукаюць шляхі абнаўлення і ўзбагачэння беларускага мастацкага слова. Да апошніх, бясспрэчна, адносіцца і Алесь Разанаў.

Тэма спадчыны – адна з магістральных у творчасці А. Разанава. *Роднае ідзе сваімі каранямі ў даўніну, у род, у спрадвечнае, яно з цягам часу не старэе, але спрадвечнае*². Без спадчыны, даводзіць паэт, народ – сірата, ён асуджаны на духоўнае жабрацтва, пазбаўлены радзішча, не ўгрунтаваны ў рэчаіснасць, ён губляе сваю самабытнасць

¹ Я. Сіпакоў, *Выбраныя творы: У 2-х т.*, Мінск 1997, т. 2, с. 361.

² А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон: Гутаркі, выступленні, нататкі*, Мінск 2010, с. 10.

і сваё апірышча, абкрадаючы пры гэтым не толькі сябе, але і свет, рабуючы і сучаснасць, і будучыню, за што мусіць несці гістарычную адказнасць. Без спадчыны, без яе зберагання народ страчвае падставы на сваю прысутнасць у анталагічным працягу, бо працягу не можа быць без пачатку, без традыцыі, як не можа быць без яе чагосьці істотна новага або ўдасканаленага: апошняя пазнаецца, выяўляецца толькі ў супастаўленні са *здзейсненым і няздзейсненым* – са спадчынай. *Спадчына ёсць пераадоленнем нябыту*³.

Сам А. Разанаў па-рознаму вяртае, перафразаваўшы яго словы, бацькаўшчыне – спадчыну, спадчыне – бацькаўшчыну, ахоўваючы *наша спрадвечнае права заставацца спадкаемцамі свету*⁴. Ён асэнсоўвае філасофска-эстэтычныя здабыткі далёкіх і блізкіх папярэднікаў, увасабляе ў сваёй паэзіі вобразы герояў нацыянальнай гісторыі і дзеячаў нацыянальнай культуры, дбайна ўзнаўляе-ажыўляе творы старажытных беларускіх мысляроў і пісьменнікаў – Кірылы Тураўскага, Францыска Скарыны, Васіля Цяпінскага, Іпація Пацея, Язэпа Рудцага, Кірылы Транквіліёна-Стаўравецкага, Мялеція Сматрыцкага, Льва Сапегі.

Цягам усяго творчага шляху Алеся Разанава яго надзейнымі спадарожнікамі і дарадцамі былі і застаюцца класікі айчыннага прыгожлага пісьменства Янка Купала і Якуб Колас. Часта менавіта поруч адно з адным паэт называе іх імёны ў сваіх творах рознай жанравай прыналежнасці. У апублікаваных роўна трыццаць гадоў таму «Нататках на дубовых лістах» (1982) ён згадвае вядомае азначэнне, якое ў свой час даў Максім Багдановіч музею Тараса Шаўчэнкі і ўкраінскай народнай паэзіі: *...двайнаю зоркаю ззяюць яны ў свеце мастацтваў і хараства*⁵. *Тое самае*, – піша А. Разанаў, – *з не меншай падставаю, выпадае сказаць пра Якуба Коласа і Янку Купалу. Двое яны як адна з’ява, яны парныя, яны аднаго прызначэння і “прызыву”, яны – узаема: дапаўняюцца і адрозніваюцца, высвечваюцца і тлумачацца*⁶. «Нататкі на дубовых лістах» і ёсць гэтакім тлумачэннем творчай сутнасці абодвух беларускіх геніяў – па прынцыпе «ўзаема».

Адметнасць Коласа, паводле А. Разанава, – гэта *своеасаблівая зямнасць*, адданасць роднаму асяродку; яго ён памятае *спрадвечнай, унутранай, арганічнай*, нават *«цялеснай памяццю, якая не дазваляе яму ні*

³ Тамсама, с. 99.

⁴ Тамсама, с. 89.

⁵ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў: У 3-х т.*, Мінск 1993, т. 2, с. 230.

⁶ А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон...*, с. 4.

прыстаць, ні заблытацца ў іншароднасці». У Коласу цяжкасць: ягоная ўдзельная вага – вага глебы і глыбы. Яго стыхія – не надзем'е (вышыня) і не падзем'е (глыбіня), а сфера, ураўнаважаная імі, – зямля. Тут, на зямлі, сярод звыклых для яе насельніка рэчаў, без якіх ён не ўяўляе свайго існавання, Колас знаходзіць натхненне, тут дзеецца душэўна-духоўная праца творцы; калі ж і лунаюць яго думкі да неба, то і там ён шукае рэчыўнасць, якая б мела дачыненне да зямлі⁷, шукае свайго роду пасрэднікаў паміж небам і зямлёю, якія б далі яму магчымасць апынуцца ў роднай стыхіі, вярнуцца на зямлю, дакрануцца да яе – зорным святлом, хмарнай прахалодай, птушынымі крыламі, – у незаземленым небе яго насцігае знямога. Пры гэтым А. Разанаў спецыяльна падкрэслівае, што Колас не прыземлены, як часам даводзіцца чуць, а заземлены (!): прыхінаючыся бліжэй да зямлі, ён – тым самым – прыхінаецца бліжэй і да неба; яго небам, яго клопатам, стымулам да ўзыходжання, узнясення да высока-паэтычнага якраз і была зямля. Вертыкаль, – значае А. Разанаў, – ператвараецца ў гарызанталь, гарызанталь у кропку, але ў гэтай кропцы шматмернасць⁸. Адпаведнае нават натхненне ў Коласа: яно па сваёй прыродзе – засяроджанае і ўраўнаважанае, бо не-гучнасць, не-актыўнасць, не-яркасць напісанага Коласам тоіць у сабе моц матэрыі. Невыпадкова і ўлюбёнае дрэва Коласа – дуб: ён найтрывалейшы, найдужэйшы, найдаўжэйшы векам... А. Разанаў і сам піша – звернем увагу – на «дубовых лістах», і «Нататкі» свае завяршае радкамі менавіта з Коласавых «Казак жыцця»:

І ўбачыла Дрэва, што сябры пакінулі яго. І яшчэ мацней зажурылася.

– Што рабіць?

– Пусціць глыбей карэнні ў зямлю...⁹, – дадаючы, што гэта Коласаў «наказ-выснова» не толькі Дрэву, але і сабе самому, іначай кажучы – уласнае творчае крэда майстра. Пісьмо Якуба Коласа аўтар «Нататак на дубовых лістах» вызначае як тапаграфічнае; не толькі па вобразнай сістэме, лічыць ён, але нават па складу ягоных пачуццяў і думак можна вывучаць беларускі ландшафт, беларускі побыт, беларускую прыроду, з якімі Колас спалучаны – зрошчаны – у адно цэлае¹⁰,

⁷ Гамсама, с. 3.

⁸ Гамсама, с. 3.

⁹ Гамсама, с. 6.

¹⁰ Гамсама, с. 3.

з якімі ён «тоесны», але з якіх, адначасна, вылучаны, ад якіх адасоблены – не толькі як кожны чалавек, але і як творца, як мастак, што той жа прыродай надзелены дакладнасцю і аб’ектыўнасцю поглядаў, зямлі, бо адчувае сябе *паланёным земнасцю*¹¹, і калі эмблематычнай самавыявай («самахарактарыстыкай», па слову А. Разанава) Коласа з’яўляецца – паводле назвы аднаго з самых значных яго твораў – «новая зямля», то самавыявай, «самахарактарыстыкай» Купалы, па сутнасці, ёсць «новае неба». Асаблівасці аднаго і другога пісьменнікаў А. Разанаў спрабуе раскрыць на прыкладзе агульнага вобраза – хмары. Купала хмары (як і многія іншыя з’явы прыроды) нязменна сімвалізуе; вельмі часта (скажам тут ад сябе) ён дзейнічае як мастакі-экспрэсіяністы, якія – у асобах нямецкіх, аўстрыйскіх творцаў – у пачатку ХХ стагоддзя з вялікім энтузіязмам успрынялі дэклараваную Фрыдрыхам Тэадорам Фішэрам, Тэадорам Ліпсам, Вільгельмам Ворынгерам канцэпцыю *Einfühlung* (само паняцце было ўпершыню выкарыстана раней, у 1873 г.). Згодна з гэтай канцэпцыяй, аб’ект мастацкага адлюстравання заўсёды павінен быць плёнам, вынікам, сфарміраваным не рэчаіснасцю, а самім мастаком, які як бы надае, як бы вяртае свае, выкліканыя пэўнымі рэчамі або з’явамі суб’ектыўныя адчуванні гэтым жа рэчам і з’явам¹². Янка Купала, паводле А. Разанава, якраз таксама *ўспрымае з’явы прыроды вельмі асабова, праз свой стан, праз сваё светаўспрыманне; напрыклад, хмары для яго заўсёды нясуць бяду і нягоды*. Для Коласа ж хмары – з’ява цалкам канкрэтная, яны таксама могуць быць рознымі, але ў залежнасці не ад настрою або душэўнага стану паэта-назіральніка, а ад пары года, ад таго, *наколькі яны патрэбны зямлі, ураджаяю, яму – коласу* (тут і далей вылучана аўтарам. – Е.А.)¹³.

А. Разанаў адзначае, што ўсю творчасць Якуба Коласа скрозь прасякае вобраз дарогі. Кожны абазнаны ў паэзіі самога аўтара «Нататак» добра ведае, якое месца ў ёй займае гэты вобраз-матыў, дакладней кажучы – канцэпт, бо менавіта як канцэпт (прынамсі, у творчасці А. Разанава) ён, разам з іншымі складнікамі мастацкай сістэмы, можа быць спасцігнуты найбольш глыбока і шматгранна, ва ўсёй разнастайнасці сэнсаў і ва ўзаемасувязях з іншымі, сумежнымі канцэптамі¹⁴. Нядзіўна,

¹¹ Тамсама.

¹² Гл.: *Энциклопедический словарь экспрессионизма*, Москва 2008, с. 142.

¹³ А. Разанаў, *З апокрыфа ў канон...*, с. 4.

¹⁴ Гл.: Е. Лявонава, «У вышыню Сусвету, у глыбіню сутнасці...»: канцэптуальнае адлюстраванне чалавека і свету ў творчасці Алеся Разанава, (у:) *Вандроўкі вакол*

што вобраз дарогі ў Коласа прыцягнуў адмысловую ўвагу паэта – нашага сучасніка. Дарога, піша А. Разанаў, – «як перасяленне: вымушаная. Па ёй адыходзяць азіраючыся, шкадуючы тое, што застаецца (*зрэшты, родны кут і ёсць якраз тое, што застаецца*); адыходзяць нагамі, душой вяртаючыся. Адыход часавы, вяртанне вечнае. Менавіта дзякуючы вяртанню “старая” зямля пераўтвараецца ў “новую”¹⁵.

У такой трактоўцы Коласавай дарогі нямала сугучнага самому А. Разанаву, і ўсё ж у яе бачанні ён бліжэй да Купалы. Аўтар «На татак» не прапаноўвае сваёй інтэрпрэтацыі купалаўскага вобраза-матыва дарогі, аднак варта ўважліва паставіцца да яго ўласнай паэзіі, інтэрв’ю, эсэ, каб зразумець, што гэты вобраз у А. Разанава зместам, філасофіяй, паэтыкай у большай ступені судакранаецца іменна з купалаўскім яго варыянтам. І вытокі вобраз дарогі / шляху ў Янкі Купалы і Алеся Разанава мае адны і тыя ж: яны палягаюць у Бібліі, у хрысціянстве. Нам ужо даводзілася пісаць, што і творчае крэда А. Разанава (*Я – той, хто шлях і хто па ім ідзе*), адмыслова сфармуляванае ім у адной з паэм («Першая паэма шляху»), і словы, прамоўленыя Купалам у вершы «На шляху» (*Я – шлях, якому век няма спакою*), узыходзяць да Новага Запавету; успомнім: у адказ на распачныя словы Тамаша: *Госпадзе! Не ведаем, куды ідзеш; і як можам ведаць шлях?* – Ісус Хрыстос гаворыць: *Я – і шлях, і праўда, і жыццё...* (Яна Свят. Дабр.)¹⁶.

Па прынцыпе «ўзаема» А. Разанаў вылучае найбольш паказальныя эстэтыка-філасофскія якасці твораў Купалы і Коласа:

Рух Купалы ад тутэйшасці, Коласа – да тутэйшасці, для Купалы айчына там, для Коласа – тут, Купала жывіцца энергіяй сонца, Колас – энергіяй зямлі, у зліцці з зямлёю Колас прадчувае сваю неўміручасць, Купала – згубу, Колас – круг, Купала – вастрыве, выйсце з круга, Купала часавы, Колас прасторавы. У Купалавай паэзіі мужык пераадольваецца ў імя сябе наступнага, у імя сябе чалавека, у Коласа – у імя гэтага ж – адстойваецца: калі мужык найболей мужык, тады ён найболей і чалавек... Праблема і драма купалаўскага героя – што ён яшчэ той самы, коласаўскага – што ён ужо не той самы¹⁷.

самотнага сонца: беларуская літаратура пачатку XXI стагоддзя ў літаратурна-знаўчых аглядах і эскізах: зб. артыкулаў, Мінск 2011, с. 113–125.

¹⁵ А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон...*, с. 5.

¹⁶ *Біблія: Кнігі Святога Пісання Старога і Новага Запавету кананічныя ў беларускім перакладзе / пер. В. Сёмугі, Duncanville 2002.*

¹⁷ А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон...*, с. 4–5.

Абодвух класікаў А. Разанаў згадвае і ў дыялогу з Тамарай Чабан «Паэзія – у спасціжэнні паэзіі...» (1988), якраз спасылаючыся на «непрачытанасць» спадчыны, з той яе часткай уключна, пра якую *най-больш пісалася і гаварылася*¹⁸; і ў эсе «Жыта і васілёк. Слова пра Максіма Багдановіча» (1996), заўважаючы, што найперш дзякуючы гэтай трыядзе – Максіму Багдановічу, Янку Купалу і Якубу Коласу – *сама Беларусь як з’ява выявілася, акрэслілася і ўзвышла*¹⁹.

Постаці Купалы і Коласа паўстаюць – зноў жа, па прынцыпе «ўзаема» – у зномах А. Разанава. «*Два полюсы творчасці, – чытаем мы ў яго кнізе «Сума немагчымасцяў», – натхненне і засяроджанне, выйсце па-за сябе і ўввойсце ў сябе, экстатычны і медытатыўны, ультрагукавы і інфрагукавы. Да першага полюса стіляліся Цётка і Купала, да другога – Багдановіч і Колас*²⁰. У адным з наступных зномаў А. Разанаў разважае пра ўнікальнасць, непаўторнасць, функцыянальную спецыфіку мастацкага слова, прамоўленага кожным сапраўдным талентам: *Як па чалавечых руках, вобліку, паставе можна пазнаць, чым гэты чалавек займаецца, так адны і тыя ж словы ў залежнасці ад таго, у якім тэксце знаходзяцца, выконваюць розныя работы: аратыя, звездары, кавалі... Слова Багушэвіча і Багдановіча. Слова “Новай зямлі” і “Сну на кургане”*²¹.

Неаднойчы ў сваіх зномах звяртаецца Алесь Разанаў да канкрэтных твораў Янкі Купалы. *Купалаўскі прарок з аднайменнага верша, – піша ён, – вясцюе і прапаведуе “як шалёны”. Прарокі не памятаюць. Яны гавораць не сваё, не ад сябе. Памяць – набытак асобы*²².

Асабліва ўзрушаны, экспрэсіўны і, адначасова, глыбокасэнсавы зном стварае А. Разанаў з нагоды Купалавай паэмы «На куццю»; у гэтым зноме выкладзена, па сутнасці, канцэптуальнае разуменне сапраўднага, ісціннага таленту.

Не ведаю больш ёмістага, больш пранікнёнага азначэння, хто такі пясняр, паэт, творца, чым тое, якое выснаваў Янка Купала ў сваёй паэме «На куццю»:

А трэці быў і раб, і цар,
І слаб, і дуж ва ўсякім дзеле,
Як вечнасць, молад быў і стар;

¹⁸ Тамсама, с. 20.

¹⁹ Тамсама, с. 86.

²⁰ А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў: Зномы*, Мінск 2009, с. 31.

²¹ Тамсама, с. 35.

²² Тамсама, с. 33.

Меў гуслі – на грудзях віселі.

У ім, у песняры, супадаюць краі, пераўзыходзяцца падзелы: толькі раб – ён не мае ўлады, толькі цар – ён не мае глебы, толькі слаб – ён не можа выйсці са свайго стану, толькі дуж – ён не мае патрэбы выходзіць з яго, толькі молад – ён жыве ўпершыню, толькі стар – ён ужо пражыты...

А гуслі вісяць на грудзях песняра, у самым цэнтры, на супадзенні краёў, і сам ён – выйце ў іншы час і ў іншую долю²³.

Гэты зном А. Разанава ў пэўным сэнсе перагукваецца з яго ж эсэ «Скрыжаванне Францішка Багушэвіча» (1984, 1995), герой якога, заўважае А. Разанаў, не лічыў сябе мастаком, пісаў як бы з нагоды, для свайго атачэння. Але якраз у гэтым “не-мастацтве” знаходзіць і пазнае сябе тутэйшая рэчаіснасць. “Я не паэта”, – па гэтай жа прычыне скажа пазней пра сябе і Янка Купала. / Заўсёды актуальная праблема творчасці: каб быць **свайм** паэтам, трэба ў нейкай меры быць “непаэтам”²⁴. Іначай кажучы, пісаць не паводле пралічаных устаноў і платформаў, а паводле ўласнага сэрца (у народзе кажуць: як Бог на душу пакладзе), імкнучыся напоўніцу выявіць глыбінныя сутнасці чалавека і свету. Можна і версіфікатарам быць адмысловым, і ў надзённыя тэмы патрапляць, але пры гэтым нічога не дадаць да паэзіі.

Гаворачы пра адзіны ўцалелы верш Паўлюка Багрыма («Зайграй, зайграй, хлопча малы, / І ў скрыпачку і цымбалы, / А я зайграю ў дуду...»), А. Разанаў сцвярджае, што менавіта з гэтага твора, у якім выявіўся «сам дух беларушчыны», дзіўным чынам выйшлі і адеўкнуліся яму Багушэвічава “Дудка беларуская” і “Смык беларускі”, Купалава “Жалейка”, Цётчына “Скрыпка беларуская”, Коласавы “Песні-жалыбы”... Багрым бачыцца А. Разанаву папярэднікам тых беларускіх паэтаў, якіх вабіла і вабіць неспазнанае, чароўнае, міфалагічнае; у ліку гэтых паэтаў аўтар зномаў называе і *містычнага Купалу*²⁵.

Нагодай для ўзнікнення аднаго са зномаў А. Разанава паслужыў радок з «Кутка жаданняў» Анатоля Вярцінскага: *знайсці б пакойчык кутні*. «Кутняе» ў вытлумачэнні А. Разанава – гэта штосьці, мы б казалі, асноваўтваральнае, краевугольнае, што дзіўным, але і цалкам заканамерным чынам грунтуецца на родным і бліжкім і ў той жа час

²³ Тамсама, с. 43.

²⁴ А. Разанаў, *З апокрыфа ў канон...*, с. 13.

²⁵ А. Разанаў, *Сума немагчымасцяў...*, с. 90.

уваходзіць у іншае вымярэнне. Увасабленнямі кутняга бачацца паэту і «Мой дом» Янкі Купалы, і «Мой родны кут» Якуба Коласа²⁶.

У святле абранай намі тэмы асаблівую цікавасць уяўляе эсэ Алеся Разанава «Што я мужык, усе тут знаюць...», прысвечанае аналізу славутага верша Янкі Купалы «Мужык» і названае ці не самым вядомым – крылатым – першым радком гэтага верша. Напісана эсэ роўна дзесяццю гадамі пазней за «Нататкі на дубовых лістах», у 1992 г.; відавочна, творчасць Купалы працягвала хваляваць А. Разанава, вымагала ад яго новых роздумаў і разважанняў. На прыкладзе гэтага верша аўтар эсэ імкнецца паказаць, што, паводле яго слоў, знаёмы ледзь не кожнаму з нас твор насамрэч можа быць вядомы не сваімі глыбіннымі сутнасцямі, а «паверхняй», «моўнай абалонкай», тымі самымі «хрэстаматыйнымі стэрэатыпамі», якія не так дапамагалі, як заміналі «расчытаць» яго, убачыць яго сэнсавую шматузроўненасць.

А. Разанаў прыпадабняе «завучаны» тэкст да чалавечага цела, якое сам чалавек не ў стане ўбачыць *ва ўсёй відавочнасці*, пакуль не адасобіць яго ад сябе – *даручыць* люстэрку або фотаздымку. Каб спасціжэнне тэксту адбылося *ва ўсёй сэнсавай паўнаце* апошняга, неабходна своеасаблівая дыстанцыя, закладзеная ў самім гэтым тэксце; іншымі словамі, нельга ўспрымаць твор ні як даастанку “свой”, цалкам празрысты і зразумелы, ні як зусім чужы. Твор *творны* – і, значыць, адпачатку не можа не несці ў сабе штосьці знаёмае, блізкае; адначасова ён пераўзыходзіць сябе, перарастае свае ўласныя межы, сам *творыць сэнс* – на тое ён і твор.

Жаданнем паразумецца з творам, высветліць яго прыхаваныя сутнасці і тлумачыць А. Разанаў свой «герменеўтычны» зварот да верша Янкі Купалы «Мужык». (Як вядома, на сёння гэта далёка не адзіныя – паводле аўтарскага вызначэння – «герменеўтычныя нататкі» А. Разанава, або, іначай кажучы, «нататкі на палях»: як чытач-аналітык, як герменеўтык ён звяртаўся да творчасці Францішка Багушэвіча, Яна Чыквіна, Надзеі Артымовіч, слыннага нямецкага паэта мяжы XIX–XX стст. Штэфана Георге).

Варта нагадаць, што верш «Мужык» быў першай публікацыяй Янкі Купалы; заўвагі наконт гэтага пакінуў сам аўтар. Так, у «Каментарых» да першага тома 7-томнага збору твораў класіка цытуецца яго белавы аўтограф: *Верш гэты быў надрукаваны ў Мінскай расейскай газеце “Северо-Западный край”, 15/V–1905 г. у № 746. Гэта першы*

²⁶ Тамсама, с. 102.

мой выступ у беларускай літаратуры²⁷. У лісце да свайго біёграфа Л. М. Клейнбарта ад 11 студзеня 1929 г. Янка Купала пісаў: *Калі з'явіўся ў 1905 годзе ў друку мой першы верш "Мужык", я ўжо свядома ведаў, што і як мне пісаць*²⁸. Наступны друкаваны твор паэта паявіцца, як вядома, толькі ў 1907 г. (верш «Касц»).

Галоўнае, што прыцягвае да сябе ўвагу ў прачытанні Купалавага твора А. Разанавым (як, зрэшты, і ўсіх іншых тэкстаў, што станавіліся аб'ектам яго вытлумачэння), – гэта імкненне прапусціць яго праз падвоеную прызму – і канкрэтна-рэальнага, абумоўленага часам і абставінамі ўзнікнення, і ўніверсальнага, надчасовага, сутнаснага, таго, што робіць тэкст сучасным для кожнага, хто спрабуе ўвайсці ў *модус існавання самога верша*. Пры гэтым, натуральна, у полі зроку паэта нязменна знаходзіцца галоўны, загаловачны вобраз верша – вобраз мужыка, які, з аднаго боку, сведчыць *ад сябе і пра сябе*, з другога – гаворыць пра свет, бо *прыводзіць словы свету*, словы *кожнага* з гэтага свету (*кожны знае*). *Кожны* пра яго, мужыка, мае сваё, звыкла-будзённае меркаванне, мерае на свой аршын, сваёй меркай, якая даўно склалася, сталася мянушкай; апошня, аднак, не толькі і, бадай, не столькі пра мужыка дае ўяўленне, колькі пра сам гэты свет.

Імя, – заўважае А. Разанаў, – *дыялог: яно спраўджваецца, калі на яго адзваюцца, калі прысутнічаюць абедзве "інстанцыі": той, хто называе, і той, каго называюць, той, хто дае імя, і той, хто імя прымае*...²⁹. У дадзеным жа выпадку, працягвае аўтар нататак, *дыялог парушаны*, а таму і імя абяртаецца мянушкай.

З якой прычыны, з чые віны парушаны *дыялог*? І хто насамрэч яго, гэты *маналагічны – парушаны – дыялог*, вядзе? Адказ відавочны: гэта ён, мужык, шукае водгуку, прагне разумення, а не свет, здатны адно на смех і здзекі. Свет бесчалавечны, у ім – *чалавека няма*; распазнаць чалавека ў мужыку свет не здольны, бо самому яму не ўласцівыя зрок, памяць, душа, бо ён, свет, – *перакулены*. Але *перакулены* і мужык, які прымае непрымальнае – жорсткія *ўмовы свету* і, у выніку, праяўляецца як *чалавек частковы*. Яго існаванне – *на мяжы*; з аднаго яе боку жывуць іншыя па прыродзе, але родныя па ўмовах існавання істоты, з якімі ён параўноўваецца («*як той вол рабочы*», «*Як той у лесе чашчавік*», «*як сабака*»), аднак яны, у адрозненне ад мужыка,

²⁷ Я. Купала, *Збор твораў*: У 7 т., Мінск 1972, т. 1, с. 450.

²⁸ Тамсама.

²⁹ А. Разанаў, *3 апокрыфа ў канон*..., с. 28–29. Далей пры спасылцы на гэты тэкст у дужках падаецца старонка.

саматоесныя. З другога боку гэтай *мяжы* – істоты, наадварот, родныя герою верша па прыродзе, але адрозныя па існаванні, – тыя, хто прысвоіў *слова і права слова*, выштурхнуў мужыка *на ўскрай гаворкі і на ўскрай свету*, ператварыў яго ў *аб’ект смежы, кпінаў, знявагі*. Да яго і ставіцца варта адпаведным чынам – не прымаючы ўсур’ез ні самога гэтага *блазана*, ні яго гаворкі, якой ён, па ўласным прызнанні, не валодае (*Не ходзіць гладка мой язык*). *Гаворка* ж ёсць той характарыстыкай, якая з *жывёльнага свету* вылучае, а да так званага *пісьменнага свету* – далучае. Не валодаючы словам належна, мужык пазнае сябе і не пазнае ў тым і ў іншым светах, прызнае іх і не прызнае, бо не супадае ні з тым, ні з другім.

Як і ў іншых сваіх герменеўтычных нататках, А. Разанаў аналізуе мастацкую з’яву па законах сілагістыкі, выкарыстоўваючы і адпаведныя паняцці – тэзы і антытэзы, сіметры і асіметры, *мінусавага сінтэзу* і *плюсавага сінтэзу*. Тэзу і антытэзу, унутраную нязгоду розных пачаткаў ён бачыць у самім купалаўскім мужыку, які дзеля здабывання саматоеснасці, цэласнасці ўласнай асобы і ўласнага паднебнага становішча мусіць нейкім чынам зняць свой канфлікт з процілеглымі адно аднаму светамі. А. Разанаў канстатуе прысутнасць у самім вершы двух выйсцяў, якія б маглі вырашыць праблему пакутлівай унутранай супярэчнасці героя. Адно палягае ў канчатковым падзенні, дэградацыі да ўзроўню *вала рабочага*, сабакі ці ляснага чашчавіка (*мінусавы сінтэз*), другое патрабуе інтэграцыі ў *пісьменны*, панскі свет (*плюсавы сінтэз*). Але ў абодвух выпадках мужыка чакае адна і тая ж відавочная доля – згуба, таму падобны механізм скасавання праблемы не можа яго задаволіць. Тым больш што купалаўскі герой ужо прадчувае трэцяе выйсце і патэнцыяльную мажлівасць яго рэалізацыі: *Гэтае выйсце ў чалавеку, выйсце – у чалавека* (31).

Ні ў свеце бязмоўных жывёлін, ні ў свеце, у якім ладзяць адно з адным паны, падпанкі і паслугачы, *чалавека няма*. Ён, чалавек, *у глыбіннай існасці самога мужыка, і той крык, што гатовы вырвацца з мужыцкіх грудзей, – скрытае сведчанне аб чалавеку, аб яго нараджэнні* (31), – робіць выснову А. Разанаў, далей лагічна супакладаючы яе з сэнсам іншага вядомага купалаўскага верша – «А хто там ідзе?» У ім *беларускі народ, падаючыся ў свет, не проста перамяшчаецца ў знадворнай прасторы, а нараджаецца знутры самога сябе, знутры “агромністай такой грамады”* (32).

Пакуль жа Купалаў мужык застаецца «паміж» – паміж двума небяспечнымі для яго светамі, паміж двума ўзорамі існавання, адзін з якіх узаконены прыродай, другі – грамадствам, і ні ў адным з іх му-

жыку «няма месца». Герой Купалы – *прыродна-грамадскі, ён – мяжа...* Але мяжа – гэта і сінтэз, адзінае месца, дзе здзяйсняецца сэнс існавання і дзе захоўваецца магчымасць сьвядомасці (32), дзе ёсць надзея на спалучэнне побыту з быццём, на іх «узаемапаразуменне», «узаемасупадзенне» ў жаданым і велічным плёне – у чалавеку.

Асаблівую ўвагу паэт-даследчык звяртае на рэфрэн – на гэты паўтор, гэты зневажальна-крыўдны прысуд: *Бо я мужык, дурны мужык*. Два словы – *дурны мужык* – тут настолькі збліжаны, што ўспрымаюцца амаль як сінонімы, выдаюць у сваім спалучэнні на таўталогію і выклікаюць адчуванне безвыходнасці, замкнёнасці «пісьменнага» свету для мужыка.

Але, звяртае нашу ўвагу А. Разанаў, сваім мастакоўскім намаганнем Купала нібы прыадчыняе заслону, нібы падказвае свайму герою ў ім жа самім патэнцыяльна існуючы шлях з безвыходнасці, спосаб з-сябе-здабывання *таго, што мучыцца і вымаўляецца* і што ёсць новай і надзвычайнай якасцю – *крыкам*. Крык – гэта выклік, боль і бунт адначасна. Наяўны свет такога яшчэ не чуў і «водгуку» на яго не мае, затое *мае на яго і водгук і сябе новая рэчаіснасць, у якой мужык – чалавек* (34).

Апрача таго, верш Купалы дае паэту-герменеўтыку нагоду паглыбіцца ў феномен «тутэйшасці». У творы насамрэч, як мы памятаем, паслядоўна акцэнтуюцца паняцце «тут»: *«Што я мужык, усе тут значуць...», «Але хоць колькі жыць тут буду, / Як будзе век мой тут вялік...»*. Тутэйшасць у Купалы, паводле А. Разанава, – гэта *своеасаблівы кантынум, у якім геаграфічнае не ведае, дзе яно, нацыянальнае – што яно, дэмаграфічнае – колькі яно, у якім унутраныя меркі і гаранты... не суаднесены з вонкавымі* і ў якім, у адрозненне ад астатняга свету, *прынцыпова актуальным з'яўляецца не аксіялагічнае пытанне «быць кімсьці (ці чымсьці), а пытанне анталагічнае, «гамлетаўскае», – «быць ці не быць». Быць – значыць, займець «наступнасць», здабыць «новы сэнс» жыцця, «новую перспектыву», узняцца да чалавека. І паколькі гэтая велічыня – чалавек – належыць будучыні і яшчэ весціцца толькі адным «крыкам» (*Я буду жыць, бо я мужык!*»), яна ў Купалавым творы «застаецца па-за азначэннем»: *Які ён, што ён, дзе – ён выходзіць за межы верша і за межы свету* (35).*

Эсэ А. Разанава адметнае яшчэ і тым, што яно нязмушана ўводзіць верш «Мужык» у кантэксты – уласна Купалавай творчасці, усёй беларускай паэзіі і, нарэшце, у агульнакультурны кантэкст чалавецтва. Даследніцкая рэфлексія неаднойчы фіксуе сэнсавыя сувязі тэксту Купалы з яго ж вершам «А хто там ідзе?»; разасобленасць героя, яго

несаматоеснасць і нятоеснасць свету, адрознасць ад *кожнага* з тых *усіх*», што *смяюцца, пагарджаюць*, а з іншага боку – імкненне *сваёю постаццю і сваёю істотаю ўвайсці ў свет, знайсціся для існавання ў ім* выклікаюць у аўтара нататак аналогію з яшчэ адным Купалавым вершам – «Палац». У ім *жывая сялянская душа пярэчыць вабам палаца: “Штось да яго парывае і страшна”* (33).

Думка паэта-герменеўтыка сягае і да «жалейкі», і да «дудкі»: *Мужык – голас самога быцця. Яно знайшло ў мужыку адтуліну* (“дудку”, “жалейку”) – каб выявіцца *адтуль*, каб загучаць, каб здзейсніцца і стаць *сэнсоўным* (36), – тым самым надаючы вобразу мужыка знакавую філасофска-эстэтычную сутнасць, якою надзелены Купалаў жа вобраз жалейкі і вобраз «дудкі беларускай» Францішка Багушэвіча. Постаць купалаўскага мужыка апынецца ў А. Разанава ў адным шэрагу з вобразамі, створанымі Коласам, Цёткай, бо менавіта мужык стаўся *не толькі першым героем новай беларускай літаратуры і не толькі першым яе паэтам, але і першым яе сэнсатворцам і вытлумачальнікам сэнсу – герменеўтыкам* (36). Дарэчы, свядома ці не, думаецца – цалкам свядома (хаця б з улікам вызначэння аўтарам свайго эсэ як *герменеўтычных нататак*, а галоўнае – па факце творчасці) А. Разанаў тут гаворыць і пра сябе – ён не толькі нагадвае пра ўласныя карані-вытокі, але і недвухсэнсава дае зразумець, што з’яўляецца прадаўжальнікам традыцый Янкі Купалы, традыцый беларускай літаратурнай класікі.

Інтэртэкстуальным чынам прысутнічае ў нататках А. Разанава народная казка: мужык параўноўваецца з казачным Іванкам-дурнем, якога выбірае жыццё, каб *паставіць... на самае адказнае месца і даць яму самую дзівосную магчымасць*, недаступную яго братам-разумнікам з іх *самнымі паводзінамі* (34).

Што да кантэксту еўрапейскага і агульначалавечага, то яго ўдзел у стварэнні парадыгматычнай прасторы эсэ пазначаны, у прыватнасці, праз ужо згаданую алюзію на шэкспіраўскага Гамлета з яго шырокавядомым *Быць ці не быць – вось у чым пытанне*. Семантычна надзвычай істотная і паралель паміж Купалавым мужыком (*яшчэ дарэшты не ўвасобленым, дарэшты не народжаным*) і новазапаветным Іванам Хрысціцелем (Папярэднікам); кожны з іх – *сведчанне таго, што адбываецца, і вестка аб тым, што мае настаць* (33).

Варта заўважыць: А. Разанаў мае рацыю і ў тым, што Купалаў верш, нягледзячы на больш чым стогадовую гісторыю яго асэнсавання і вывучэння, яшчэ неаднойчы прыцягне да сябе ўвагу даследчыкаў. На наш погляд, заслугоўваюць больш пільнага да сябе стаўлення

даследчыкаў іронія і самаіронія загаловачнага персанажа, прызначэнне і месца той і іншай у экспрэсіўнай структуры твора, суаднеснасць у вершы героя і аўтара, перазовы двух выпадкаў выкарыстання ў розных значэннях лексемы «крык». А. Разанаў, відавочна, апелюе да другога яе ўжывання; у першым жа выпадку слова «крык» ёсць сінонімам лаянкі (*Бо зношу лаянку і крык...*); адмысловая таўталогія ў гэтым радку (крык успрымаецца як сінонім лаянкі) спрыяе ўзмацненню і выяўленню эмацыянальна-псіхалагічнага напружання, якое перажывае герой твора. Але ж ці выпадковае гэта двайное выкарыстанне Купалам аднаго слова ў розных зместавых сітуацыях, ці не ўзнікаюць паміж гэтымі рознымі «крыкамі» своеасаблівыя сэнсавыя перазовы-адштурхоўванні? І як разумець выраз *адзін* (тут і далей вылучана намі. – *Е.Л.*) *крык* у апошняй страфе верша (*І кожны, што мяне спытае, / Пачуе толькі адзін крык: / Што хоць мной кожны пагарджае, / Я буду жыць – бо я мужык!*)? Пачуе *адзін крык* – значыць, адзін з двух згаданых у вершы «крыкаў»? Не чыюсьці зневажальную лаянку ў бок мужыка, а мужыкова гнеўнае сцвярджанне свайго права на жыццё, якім бы яно ні было? Ці сцвярджанне права менавіта на жыццё, а не на выжыванне-існаванне? Або ў выразе *адзін крык* неабходна рабіць націск на другі яго складнік – на слова *крык*? Кожны пачуе толькі мужыкоў крык, суцэльны крык, які заглушыць сабою ўсё астатняе?

Не будзе лішнім падкрэсліць: уласная творчасць А. Разанава мае шмат кропак судакранання з літаратурнай спадчынай Янкі Купалы, – бадай, больш, чым з чыёй-небудзь іншай. У іх многа агульных тэм: паэта і паэзіі, духоўнай спадчыны і гістарычнай памяці, роднай мовы і мастацкага слова, радзімы і волі, нацыянальнага самавызначэння і адраджэння, асабістага выбару і іншыя. Тыпалогія мастацкай свядомасці Янкі Купалы і Алеся Разанава заслугоўвае, бясспрэчна, спецыяльнага грунтоўнага даследавання, прычым падставы для яго палягаюць не толькі ў праблемна-тэматычнай супольнасці іх твораў, але і ў пэўнай блізкасці іх паэтык.

У кожным разе выразна бачна, што герменеўтычныя нататкі і зномы Алеся Разанава не толькі праліваюць святло на канцэптуальныя складнікі твораў Купалы і Коласа, але і істотна дапаўняюць чытацкае ўяўленне пра паэта – нашага сучасніка. Падобныя *думанні* (па слову А. Разанава) важныя яшчэ і таму, што пераканаўча даводзяць: тое, што было напісана Янкам Купалам і Якубам Коласам нават на самым заранку як іх уласнага мастакоўскага лёсу-шляху, так і новай беларускай літаратуры, тое, што мела сваім героем мужыка і сваёй тэмай

– быццё мужыка, не было адно *мужычай*, адно *сялянскай*, нават адно беларускай паэзіяй; ставячы перадусім пытанні беларускага нацыянальнага адраджэння, яна ў той жа час спеліла пытанні агульналюдскія, універсальныя, сягала ў вялікую прастору сусветнага мастацтва слова.

STRESZCZENIE

TWÓRCZOŚĆ JANKI KUPAŁY I JAKUBA KOŁASA W ESTETYCZNEJ RECEPCJI ALESIA RAZANOWA

W artykule omówiono specyfikę recepcji estetycznej twórczości Janki Kupały i Jakuba Kołasa przez współczesnego białoruskiego artystę słowa Alesia Razanowa. Znany poeta bada światopogląd każdego z nich, problematykę i styl utworów. Największą uwagę zwracamy na wiersz Janki Kupały „Музык” i wskazujemy, że w swojej głębokiej analizie Razanow stara się unikać stereotypów, ukazuje istotność tekstu, jego cechy narodowe i uniwersalne.

Słowa kluczowe: spuścizna, tradycja, typ myślenia twórczego, niekonwencjonalny charakter, motyw drogi, obraz wieśniaka.

SUMMARY

YANKA KUPALA'S AND YAKUB KOLAS' WORKS IN ALES RAZANAU'S AESTHETIC RECEPTION

The article highlights the works by Yanka Kupala and Yakub Kolas shown in the aesthetic reception of Ales Razanau. This famous contemporary Belarusian poet analyzes the peculiarities of each classical author's worldview and characteristic features of their poetic systems. Razanau focuses mainly on Yanka Kupala's poem "Peasant", and in his profound analysis he aims at avoiding "hackneyed stereotypes" and reveals the essence of the text, its national and universal senses.

Key words: posthumous works, tradition, type of artistic thinking, unconventional character, motif of road, picture of peasant,.

Валянцін Смаль

Брэст

Паэтычна-экзістэнцыйны свет Ніны Мацяш

Дысгармонія чалавечага існавання спрадвеку спараджала патрэбу не толькі патлумачыць сэнс уласнага быцця, але і імкненне пераадолець унутраны разрыў, пакутнасць прагі абсалюту, гармоніі, што, на думку філосафаў, магло б вярнуць страчаную душэўную раўнавагу праз адзінства асобы з прыродай, сусветам. З часоў біблейнага Эклізіяста і эліністычнай літаратуры матывы экзістэнцыйных пошукаў трывала ўвайшлі ў творчы набытак мастакоў слова. Экзістэнцыйным адчуваннем марнасці і трагедыі быцця жылі героі Дантэ і Гётэ, Баратынскага і Лермантава, Цютчава і Некрасава... В. І. Ганчароў слушна адзначае, што *экзістэнцыялісты XX ст. толькі сканцэнтравалі свае думкі на тых праблемах жыцця і смерці, адзіноты і роспачы, абсурду і дысгармоніі, якія ў той ці іншай меры заўсёды былі ў полі зроку пісьменнікаў мінулых стагоддзяў*¹. Лёсы Багушэвіча і Лучыны, Гаруна і Сваяка, як і многіх іншых нацыянальных літаратараў, прадвызначылі іх творчы акцэнт на адлюстраванні чалавечай экзістэнцыі ва ўмовах аблажнага маральна-духоўнага крызісу сучаснай тэхнагеннай цывілізацыі.

Заўважым, калі заходнееўрапейскія пісьменнікі-экзістэнцыялісты (Гамсун, Сартр, Камю) для выяўлення сваіх ідэй звярталіся да фантазіі, надуманай рэальнасці, то нацыянальныя мастакі драматычнага лёсу (Жыдоўская, Лучына, Арахоўскі, Прыступа, Скараходава, Ма-

¹ В. И. Гончаров, *Экзистенциальные мотивы в классической литературе*, Минск 1999, с. 4.

цяш і інш.) у большасці сваёй самі перажылі падзеі, якія ў экзістэнцыйнай філасофіі атрымалі назву “памежнай сітуацыі”. У пэўным сэнсе гэта прадвызначыла скіраванасць беларускіх пісьменнікаў на ўзнаўленне трагічных рэалій асабістага жыцця, адлюстраванне драматычных старонак мінулага народа.

Зрэшты і саму гісторыю беларускай нацыі справядліва разглядаць своеасаблівым увасабленнем суцэльнага ланцуга крызісных сітуацый, пераадолюваючы якія народ стварыў сваю адметную ментальнасць, традыцыю, свае філасофскія канцэпцыі, што трансфармавалі пачуцці тугі, адзіноты, неспазнанасці сэнсажыццёвай рэальнасці ў цэнтральныя катэгорыі нацыянальнай экзістэнцыйнай парадыгмы. Менавіта з крыніц нацыянальна-беларускай і краёвай ментальнасці, нацыянальнай культурнай традыцыі, а не з філасофскіх трактатаў ішлі экзістэнцыйныя спасціжэнні К. Чорнага, У. Дубоўкі, Я. Пушчы, Я. Брыля, С. Грахоўскага, Е. Лось, Р. Барадуліна, М. Купрэева, Н. Мацяш як пратэст паэтаў супраць абсурду быцця, рэальнасці, якая перакрэслівала чалавека ў яго асобнай унікальнасці. У беларускай паэзіі склалася своеасаблівая традыцыя акцэнтаваць увагу найперш на драматычным аспекце чалавечай экзістэнцыі, на пачуццях самоты, смутку і трывогі.

Своеасаблівай часцінкай мацерыка беларускага тыпу экзістэнцыявання з’яўляецца паэзія Н. Мацяш. Дамінантай паэтычнага радка пісьменніцы ў ранні перыяд творчасці выступалі імкненне выбаўлення з аблады распачы, прага жыццесцвярджальнасці: *І гэтак хараша на сэрцы, // І я сама цвіту, цвіту, // І маладую песню вецер // Зрывае з вуснаў на хадзі*². Пры гэтым юнацкі максімалізм, наіўная няўрымслівасць, якія часам прыводзілі да пэўнай трафарэтнасці вобразных асацыяцый, стэрэатыпнасці моўна-стылявой арганізацыі тэксту, сведчылі не столькі пра “вучнёўства” Н. Мацяш, колькі пра яе імкненне дыстанцавацца ад віхурных акалічнасцей жыцця ў сваім мастацкім свеце. Пэўным чынам гэты працэс унутранага *самазахавання* асобы ў ілюзіях светагармоніі спрабаваў патлумачыць А. Эйнштэйн у фундаментальнай працы “Уплыў Максвэла на развіццё ўяўленняў аб фізічнай рэальнасці”:

Чалавек імкнецца нейкім адэкватным спосабам стварыць сабе простую і зразумелую карціну свету для таго, каб адарвацца ад свету адчуванняў, каб часткова замяніць гэты свет уяўнай карцінай. Гэтым займаецца мастак, паэт, філосаф, кожны па-свойму. На гэтую карціну і яе

² Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*. Вершы і паэмы, Мінск 1993, с. 24. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца старонка і літара П.

афармленне чалавек пераносіць цэнтр цяжару свайго духоўнага жыцця, каб у ёй атрымаць пакой і ўпэўненасць, якія ён не можа знайсці ў надзвычай шчыльным галавакружным кругазвароце ўласнага жыцця³.

Заканамерная ў гэтым плане і паэтызацыя паэтэсай прыроды і сваіх узаемастасункаў, у якой раскрыліся сапраўдныя каларытнасць, нязмушанасць, прачулая асабовасць гучання вершаў. Дамінантным для гэтых твораў было ўжо падкрэсленае трагедыйнае ўспрыманне Н. Мацяш быцця асобы ў Сусвеце і найперш з-за страты адчування свету як Света-Будовы, як Космасу. Сусвет і яго кампаненты, у прыватнасці, прыроднае наваколле, бачыліся лірычнай гераіні з яе душэўнай далікатнасцю, пяшчотнасцю, трапяткой прыродай, імкненнем пераадолець пачуццё адзіноты як нешта таямнічае, невычэрпнае, агромністае, стыхійна-хаатычнае, што не падуладна людскай волі. Адсюль і характэрныя ў ранніх вершах Н. Мацяш карціны сусветнай дысгармоніі: “сляпы лівень”, “здранцвелая хата”, “ламаня бліскавіцы” (П, 22), “выдажджаны ўзмежак” (П, 25), “выцвілыя дарогі”, “схмараны дзень” (П, 26), “скалелая асока” (П, 30), “волкае паднябессе” (П, 22), “смольны морак” (П, 35) і інш. І тым не менш чалавек разглядаўся аўтаркай не як пяшчотка, а цэлы свет – са сваёй воляй да жыцця і тварэння, імкненнем дыялогу.

У ранні перыяд творчасці Н. Мацяш пачала асэнсоўваць экзістэнцыйную сітуацыю наканаванасці з яе адчуваннем трагізму асабістага лёсу, жыццёвай пустэчы і хваляванняў, якія пазней сталі дамінантнай рысай яе светапазнання. Пакутлівасць пошукаў свайго духоўнага апірышча, унутранай суладнасці ў аўтаркі спараджалі працяглы час своеасаблівы сублимат дысгармоніі, які найбольш выразна выявіўся ў апісаннях прыроднай стыхіі: *Ліхаманіла шыбы ў вокнах, // Дробна дзверы, як зубы, ляскалі, // Ні зямлі, ні неба. Навокал // Снег ды бура, як над Аляскай*⁴. Лірычная гераіня Н. Мацяш хоць і застаецца толькі пасіўным сузіральнікам наваколля, аднак межы яе духоўнага свету і космасу прыроды як бы “размытыя”. Ствараючы пры дапамозе экспрэсіўнай тропікі (“мяцеліцца”, “наляцелі”, “ліхаманіла”, “ляскала”, “стагналі”, “прадраўся” і інш.) змрочныя малюнкi прыроды, паэтэса акцэнтавала ўвагу найперш на непасрэднай сулучнасці настрою

³ А. Эйнштейн, *Влияние Максвелла на развитие представлений о физической реальности*. Собр. науч. трудов: В 4-х т., Москва 1967, т. 2, с. 136.

⁴ Н. Мацяш, *Душою з неба гаварыць*: Выбраная лірыка, Мінск 1999, с. 287. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца старонка і літарка Д.

лірычнай гераіні з акаляючым быццём, якое падавалася ў рамантычна-метафарычным ракурсе (мяцеліца – “вал дзевяты”, хата – “Богам забыты востраў” і г.д.). Першакаштоўнасным для паэтэсы выступала імкненне паяднаць гарманічнае з рамантычным, сусвет рэальнага і экзістэнцыйнага быцця.

Рамантычна-прывідлівы, казачны свет паэзіі Н. Мацяш 60-х гадоў выяўляе пачуцці неўтаймаванасці лірычнай гераіні, адчуванне нязвыкласці, нечаканасці: *А мне – утульна, нечакана хораша, // Прыціхшы слухаць буру і сябе, // Ступаць за думкай без шчымлівай горычы, // Як аратай за плугам пры сяўбе* (Д, 13). Эпітэты “трывожнае”, “шчымлівая”, “зрадлівая”, “дрыжачыя”, “знявераны”, “стомлены”, “надломлены”, “кволы” ў вершы “Агонь у начы” адлюстроўваюць адпаведны свет душы лірычнай гераіні, якая сваім трапяткім душэўным арганам здольная адчуць як велічную гармонію духа, так і ніспадзенне экзістэнцыі ў сумятлівай абыдзеннасці жыцця. І рэзанансным люстрам служыць тут заўсёды прырода: *Няма святла, // Відаць, абрыў на лініі – // Вятрыска круціць, нібы ашалеў. // Прыклала ноч свае далоні сінія // Да шыб, дрыжачых пад гундосы спеў* (Д, 13). Рэальна-зрокавыя малюнкi ў паэтычным радку Н. Мацяш узнікаюцца да рамантычных вобразаў Сонца, Ветра, Святла, Неба, Каменя, Ночы і інш. Ключавым у паэтычным свеце Н. Мацяш з’яўляецца вобраз Надзеі. Надзея нараджаецца найперш пошукам душэўнага апірышча ў спагадзе сяброў: *Шыбуй сюды, знявераны і стомлены! // Тут рук сяброўскіх шчырае цяпло* (Д, 13). Сродкамі сінтаксічнай выразнасці: недагаворанасцю, паўторами, клічнымі зваротамі, антытэзай (“сонечная смуга”, “палахлівая радасць” і інш.) – аўтарка перадае ўнутраную трывогу і летуценні лірычнай гераіні, якая ўласнае жыццё ўяўляе своеасаблівым шляхам са шматлікімі перашкодамі: *І падаюць пад ногі вёрсты. // Ідзём праз лёс, нібы праз лес, // Наперарэз, наперарэз // Вялікай, палахлівай радасці!* (Д, 23).

У душы лірычнай гераіні жыве перакананне, што жыццёвыя цяжкасці, няўпэўненасць у будучым з’яўляюцца неад’емнай часткай чалавечага існавання: *Па жыцці не прайсці, // Каб не звездаць бяды* (Д, 63). Культ пакорлівай пакуты – адметная рыса творчага самавыяўлення Н. Мацяш. А. Швейцэр падобную пакору лёсу ва ўмовах залежнасці ад сусветных падзей тлумачыў імкненнем асобы ўсталяваць духоўную сувязь са светам: *Дасягненне ўнутранай свабоды сведчыць, што чалавек знаходзіць у сабе сілы ўспрымаць усе варункі лёсу такім чынам, што яны дапамагаюць яму стаць больш глыбокай і духоўнай асобай, ачысціцца, дапамагаюць захаваць у душы супакой*

*i mir*⁵. Менавіта такім шляхам ішла аўтарка першай сваёй паэтычнай кнігі “Агонь” да жыццёвага пазітывізму, жыццесцвярджальнасці. Ва ўмовах бясконцых выпрабаванняў жорсткага лёсу, якія бачыліся лірычнай гераіні Н. Мацяш як збег абсурдных сітуацый, а *расчараванне – як абвал* (Д, 26), зыходна прадвызначаны жыццём, яна адчувала здольнасць знайсці ў сабе зерне духоўнай сілы, каб не кінуцца ў абсалютную роспач і знявер’е: *Пазбіраю ў жменю смутку зёрны, // І ў цыганкі добрай на вачах // Аднясу, шпурну на дно азёрнае // Свой былы і будучы адчай* (Д, 24). Падобную прыроду пошукаў духоўнага самаўдасканалення праз стан драматычнага экзистэнцыявання слухна тлумачыў Ф. Шлегель:

Сум у яго першаснай форме – гэта нявызначанае, пастаяннае імкненне, нявызначаная дзейнасць, што разыходзіцца ва ўсе бакі і ва ўсіх накірунках, нявызначаная цяга, якая скіравана не на канкрэтны прадмет, аднак мае бясконцую мэту да нявызначанага духоўнага развіцця і фарміравання, да бязмежнай паўнаты духоўнай дасканаласці і завершанасці⁶.

У 70-я гады лірычная гераіня Н. Мацяш яшчэ з большым драматызмам паглыбляецца ва ўласную экзистэнцыю. Яна вастрэй адчула няўпэўненасць у рэалізацыі сваіх жыццёвых памкненняў, недасяжнасць суцэльнай дасканаласці і гарманічнасці людскіх узаемастасункаў. Жыццёвы вопыт прыводзіў яе да высновы, што “ўнутраная непадуладнасць” – вынік кінутасці асобы ў свет ужо існуючых магчымасцяў і абставін. Такая няўпэўненасць спараджала ў сэрцы лірычнай гераіні адносіны да жыццёвых злыбедаў як да кону, што гартуе і ўдасканалвае дух чалавека на шляху да існага: *Ці скажу, што жыццё – не ўдалося, // Што была неспагаднаю доля, // Бо ўплятала куколь у калоссе, // Град і засуху слала на поле? // Як бы склаўся мой лёс, каб не знала // То празрыстай, то душнай маркоты // Па ўсім тым, што мяне абмінала, // Што не прыйдзе ні заўтра, ні потым?* (Д, 44). У 70-я гады ў мастацкім свеце Н. Мацяш з’яўляюцца лейтматывы сцвярджэння жыцця як пераадолення, гатоўнасці да пастаяннага самаахвяравання (*Даецца толькі тым жывучасць, // Хто годны ў муках сцвердзіць сваё я*⁷). Лірычная гераіня верша “Ці скажу...” прыходзіць да ўсведамлення сэнсу ўласнага жыцця ў тым, каб быць залежнай ад іншых, быць некаму патрэбнай. Адным са шляхоў

⁵ А. Швейцер, *Этика благовения перед жизнью*, “Идеал” 1994, № 5, с. 9.

⁶ Ф. Шлегель, *Эстетика. Философия. Критика*: В 2-х т., Москва 1983, т. 1, с. 184.

⁷ Н. Мацяш, *Паворот на лета*: Вершы, паэмы, Мінск, 1986, с. 19.

адолення асабістых душэўных пакут лірычная асоба Н. Мацяш бачыць у паратаванні працай (“Цуд не бывае нечаканы..”, “Твайго палону прагну я...” і інш.): *Твайго палону прагну я – // Не пакідай мяне, работа. // Хай дышае у твар спякотай // Ралля суровая твая. // Адно на ёй, адно на ёй // Каласаваць таму спакою, // Што непастойнасцю сваёй // Знявечаную памяць гоіць* (Д, 16).

Спецыфіка паэтычнай мадэлі свету Н. Мацяш у тым, што ўжо ў пачатковы перыяд творчасці выразна прасочваецца скразное эвалюцыйнае паглыбленне яе лірычнага “я”. У ранніх творах аўтарка сцвярджала пакуль што індывідуальны характар душэўна-эмацыйных узрушэнняў чалавека, была пераканана ў тым, што *ў кожнага свой смех і свае слёзы*⁸, а яе ўнутраны песімізм – гэта *шчаслівая туга*⁹. Такая абвостраная экзістэнцыйная напоўненасць эмацыйнага цэнтру паэзіі Н. Мацяш фарміравалася яе ўласным унікальным лёсавым шляхам, які прыводзіў лірычную гераіню да гатоўнасці пераадольваць няшчасці, боль і скруху, па-філасофску мудра пераасэнсоўваць жыццёвы мініор, па-асабліваму ўсцешвацца магчымасці паўнаватарскага сцвярджэння ў нялёгкіх выпрабаваннях: *Так, толькі гэтак быць павінна: // Адночы спрагнуць трох дарог // І выбраць тую пуцявіну, // Дзе згубай грозіць кожны крок, // Каб – усміхнуцца пераможна!*¹⁰

Свет, ва ўяўленні аўтаркі, на гэтым этапе яе экзістэнцыйных спасціжэнняў жыцця – нярэдка адстароненая пустэча, вакуум, не здольны не толькі зразумець, суадчуць трагедыю гераіні, але які нават існуе ў іншым з Чалавекам вымярэнні. Самой прыродай, даводзіць аўтарка, наканавана душэўная неўтаймаванасць, адчай і разгубленасць: *Ды як набыць бястрашнай сілы // Без горычы, без наракання // Сысці ў нябыт, а што любіла – // Пакінуць тут усё дазвання, // Калі ў надзеінка не свеціць..* (Д, 353).

Ж.-П. Сартрам некалі быў кінуты пастулат: *Чалавек – гэта будучыня чалавека*¹¹, які тлумачыўся аўтарам як асуджанасць асобы ў стане “закінутасці”, адзіноты на пошук падтрымкі толькі ўласных сіл, на выдуманне становішчага вобраза свайго “я”. Так і лірычная гераіня верша “Рака” непакоіцца недасяжнасцю сваіх мараў: *Што мінула, не шкада, // Што мінулася – бласлаўляю. // Нават страты*

⁸ Н. Мацяш, *Паварот на лета*: Вершы, паэмы, с. 27.

⁹ Там сама, с. 24.

¹⁰ Тамсама, с. 19.

¹¹ Ж.-П. Сартр, *Экзістэнціалізм – это гуманизм*, (в:) *Сумерки богов*. Сост. и общ. ред. А. А. Яковлева: Перевод, Москва 1990, с. 328.

і нават боль // Светлай нотай маёй адзначу, // А над тым, што ніколі са мной // Не адбудзецца – плачу, плачу... (Д, 300). Ва ўмовах, калі ўласны лёс бяссільны сам зыначыць (Д, 262), Н. Мацяш прыходзіць да высновы, што пакуты – жыццёвы кон, а прыманне ёю ўласнага трагічнага лёсу змяняецца своеасаблівым подзвігам пакутніцтва: *Я ўдзячна нялёгкаму лёсу: // Я рада, што мне сумаваць, // Што мне захлынацца тугою, // Нязбытнай ні ўдзень, ні ўначы // (Якое наветра тугое...)* (Д, 93).

З цягам часу пакутлівыя пошукі разумення лірычным “я” Н. Мацяш жыцця ва ўсіх яго праявах адухоўленага Боскім дыханнем, як вышэйшай каштоўнасці, і пашырэнне ў свеце гэтага ўяўлення межаў мікракосмаса асобнага чалавека да касмічных маштабаў прыводзіла яе гераіню да заканамернага выніку – абвостранага адчування сваёй грахоўнай правіннасці, што спараджала душэўны крызіс, пераадоляючы які паэтычная асоба ўнутрана ўзвышаецца праз свядомы выбар найцяжэйшых жыццёвых варункаў і атрымлівае магчымасць адшукаць універсальную гармонію і духоўную чысціню жыцця: *Мой Божа, накрыўдзі бялітасна!.. // Зернейку трэба загінуць у чорнай раллі. // Каб выжыць...* (Д, 134). Спазнанне асабістага лёсу выклікала ў яе экзистэнцыйнае адчуванне духоўнай еднасці з іншымі асобамі, жыццё якіх таксама апынулася пад цяжарам неадольнай трагедыі: *Нас абмінае радасць палахліва. // Усе ж плачы сыходзяцца да нас: // Відаць, зашмат на свеце нешчаслівых...* (Д, 22). А. Шапэнгаўэр падобнае духоўнае адоленне жыццёвых нягод праз агульнапакутнасць тлумачыў тым, што *ўсталяваць сувязь з іншымі людзьмі чалавек здольны адзіна, калі гэтых асоб яднаюць пакуты, якія дазваляюць абстрагавацца, адцягваць увагу ад уласнага трагічнага ўсведамлення абсурду*¹².

У 70-я гады трагічны пафас выразна пераважае над светлымі фарбамі ў светаўспрыяцці лірычнай гераіні Н. Мацяш. Аднак, нават пры вострым адчуванні душэўнага болю, паэтычную асобу зборнікаў “Удзячнасць”, “Ралля суровая”, “Прыручэнне вясны” не пакідае вера ў магчымасць экзистэнцыйнага выбару, які набліжае супрацьлеглы полюс чалавечай дабыні, душэўнай красы. Лірычная гераіня вельмі тонка рэагуе на цеплыню нават самых імгненых шчырых адносінаў да сябе, і пераканана ў неабходнасці адорваць іншых сваім душэўным цяплом (*Чалавек адно датуль шчаслівы, // Покуль сам умее шчасце даць* (Д, 339)). Усведамленне паэтэсай уласнага лёсу як своеасаблівага

¹² Гл: Е. Коссака, *Экзистенциализм в философии и литературе*, Москва 1980, с. 67.

кону пакутаў і самотнасці сужываецца ў яе з разуменнем неабходнасці пошукаў выбаўлення праз узаемастасункі з акаляючым светам, людзьмі: *Лёс мой, // лёс мой – цяжкі колас, // часам – цяжкі камень... // Мне люляць цябе да скону // квольмі рукамі. // Мне з табою // быць сам-насам // і несці на лодзі // то ў кароне промняў ясных // ды ў пчаліным гудзе, // то шукаць табе ратунку // ад наваль чорнай* (Д, 46). Мастацкі свет Н. Мацяш паўстае ў падкрэслена дуалістычным бачанні, у ім спалучаны полюс суму і веры, полюс незваротнасці, матэрыяльна субстантываванае паняцце лёсу з магчымасцю асобы актыўна ўплываць на яго.

У пачатку 80-х гадоў песімізм становіцца адной з духоўных канстант Н. Мацяш. З'яву пакутніцтва і адзіноты аўтарка пачынае разглядаць як абсурдную сітуацыю, сумежжа пазітыву і негатыву, выбаўленне з якога – акт ірацыянальна і яшчэ больш пакутлівы. З гэтага адчування безвыходнасці, трагізму нараджаецца ўласная жыццёвая пазіцыя: *Чым больш пакут, тым болей сіл трываць* (Д, 188), што раскрываецца паэтэсай праз экзістэнцыйны матыў агіды да сябе, усведамленне недасканаласці сваёй Прыроды, імкненне якой да зямнога быцця (як вынік – адчуванне “змарнаваных дзён”, “пустой дарогі”, “зямлі пустыннай, нямой”...) перашкаджае рэалізацыі жыццёвых мар і спадзяванняў: *І чым болей марнуецца дзён // У пустой, адзінокай дарозе, // У зямозе // Усё той жа працяг ёй відзён* (Д, 140).

Культ скарэння перад неадольнасцю абставін характэрны ўсяму пакаленню літаратараў-сямідзесятнікаў, у творах якіх асоба як бы растваралася, спрабавала наблізіцца да магутных таямніц свету, пакланялася мудрасці жыцця, прымала на сябе ўсе бядоты і смутак. Глыбіні жыцця спасцігаюцца не разумовым наскокам, а пранікненнем, пакорай, далучэннем... Толькі пакорлівая душа здольная прынесці ў свет дабро і прыгажосць, навучыўшыся ім у самога сябе. Гэты матыў трагічнай экзістэнцыі ў Н. Мацяш эвалюцыйны: ад яшчэ па-юнацку максімалісцкага імкнення пазбавіцца журботна-элегічнага настрою ў 70-я гады лірычнае “я” паэтэсы прыходзіць у наступнае дзесяцігоддзе да канстатацыі адчування асаблівай энергіі скіраванасці да аптымізму (“На быстрыні”, “Пяты сезон”, “Вызваленне” і інш.), у выніку чаго ў падобных вершах узнікалі архетыповыя лейтматывы шляху, пошуку: *Яшчэ цягну ярмо тугі // І неразважаных сумненняў, // Ды ўжо мне шлях той дарогі, // Дзе ў кроў саб'юся аб каменьне* (Д, 114).

Неадольная туга, усведамленне асабістай “пакінутасці” спараджае ў лірычнай герані зборнікаў “Поўны келіх” і “Жнівень” адчуванне недасканаласці ўсяго Сусвету: *нікчэмны свет, аблудны свет // Агідзеў*

да ванітавання (Д, 444). Лірычная герайня задавалася пытаннем: ці з'яўляецца выпадковасцю акт уласнага нараджэння, непазбежнасцю адзіноцтва і пакутніцтва людзей: *Адно табе // Даводзіцца брысці ледавікамі гора?... // Няўжо нікога больш, // Адно цябе // Пякельная тут мучыць смага... // Няўжо адзіна ты // У знемагальным пошуку сцяжыны, // Якая вывела б з сіроцтва?... (Д, 369)* У паэзіі Н. Мацяш 80-х гадоў матывы тугі, безвыходнасці, безабароннасці загучалі яшчэ з большай сілай, аднак з'явілася і новае для паэткі імкненне ўласную драму пераадолець праз зліццё з болем сусвету.

Роздум лірычнай герайні Н. Мацяш аб трансэндэнтным сэнсе ўласнага існавання выяўляе не толькі стан яе прыгнечанасці і скрухі, але і вялікую ўнутраную сілу, якая выклікае духоўнае гарэнне, пачуццё страху: *Разглядваеш паныла лямец дзён, // Адпушчаных на песню – // Змарнаваных // На тло бясконцых вымаганняў быту, – // Самапавагі, песні той жадзён, // Разглядваеш бяздарны лямец дзён, // Аж моташина ад затхлай поўсці... (Д, 34)* У такой драматычна напружанай сітуацыі страху, страты асабістых душэўных апор, на мяжы ўласнай трагедычнай зломнасці (“Страх”, “Калі б замовіла свой страх”, “Жыццё – як казка”) лірычная герайня Н. Мацяш не губляе канчаткова спадзявання на свой душэўны спакой і ўзаемнае каханне, глыбокай веры ў эстэтычную дасканаласць, высокую маральна-этычную напоўненасць чалавечай прыроды і свету ў цэлым: *А свет гэткаі гошчы і вабны найкола, // Да шчэму жаданы для кожнай істоты!.. // Калі не руку, падавай мне хоць голас – // З-за рэчкі, з-за гаю, з-за нашай маркоты... (Д, 186)*

Паэтэса-пакутніца адваргала ўплыў соцыума на развіццё чалавека, ёй была блізкай экзістэнцыйная ідэя самафарміравання асобы ўласнай дзейнасцю, учынкамі, нястомнай працай. Лірычная герайня Н. Мацяш сцвярджала, што быццё спасцігаецца чалавекам не апасродкавана, не ў працэсе мыслення, а толькі непасрэдна, праз яго асобаснае існаванне, праз экзістэнцыю як цэнтральнае ядро канкрэтнай непаўторнай асобы. Толькі ў стварэнні і экзістэнцыяванні свайго “эго” паэтычная асоба Н. Мацяш у выніку ўласнага памежнага выпрабоўнага вопыту на адно з першых месцаў ставіць пачуццё суперажывання. Душэўны боль за людства, гатоўнасць пакутаваць і “падзяляць” жыццёвы цяжар, прымаць “шчымлівы лёс” гучыць у многіх радках паэтэсы: *Крычы, мой лёс, пячы, шчымі, // Каб модзі ў шматмільярдным стане // Нарэшце зваліся модзьмі! (Д, 427).*

У 80-я гады выявілася асаблівасць метафізічнага ўвасаблення Н. Мацяш катэгорыі часу, на якое ўплываў экзістэнцыйна-драматыч-

ны характар яе паэтычнага светабачання. Жыццё ў яе ўяўленні – спалучэнне імгненнасці і вечнасці. Матыў імгнення як канцэнтрацыі абсурду, выразна выказаны ў творах Гётэ, Лермантава, Цютчава, становіцца ў Н. Мацяш знакам трагедыі (“Нам вечна часу не хапае”, “Прыцяжэнне часу”, “Час – рахманы, бястрасны, натурысты дзед...” і інш.). Чалавек, на думку аўтаркі, знаходзіцца пад “ценню ЧАСУ”, безабаронны перад яго плынню, што спараджае новыя адчуванні невядомасці і трагізму: *Умее Час, вялікі дабрадзей, // З канвы нічога не пусціць на глум. // Мая пара спяванак, мук, надзей // Перарасла ў пару маўклівых дум* (Д, 177). Стан “маўклівых дум” – усведамленне сваёй адзіноты, адсутнасці сумоўцы, якое пераходзіць у спрэчку са светам, няздольным выбавіць Чалавека з аблады смутку і трывогі. Своеасаблівае выяўлення ў 80-я гады гэтага ключавага экзістэнцыйнага матыву Н. Мацяш у тым, што адзінота для паэтычнай асобы – ужо не толькі суб’ектыўнае перажыванне, але і знешні стан: *А-ні-чо-га... Ціха і пуста* (Д, 157). Вобразы “нямога свету”, “нямой зямлі”, “нямых дзён”, як называе іх паэтка, становяцца ў гэты час тыповымі ў яе творчасці і сімвалізуюць адчужанасць лірычнай гераіні ад Сусвету: *Як тайны вырыс Космасу, // Маячыць // Светлая постаць – // ЧАСУ пільны чень. // Ляжыць зямля пустынная, нямая* (Д, 337).

Пошукі духоўнага ацалення, адолення жыццёвай трагедыі прыводзілі аўтарку да думкі пра неабходнасць маральнага аздараўлення, удасканалення, паратавання асобы шляхам пакаяння і спасціжэння духаўздымнай моцы любові: *Укрый мяне, лобой мая, // Хоць позіркам замілаваным, // Каб зноў табой паратаваная, // Жыццё як ёсць прымала я* (Д, 444). Вобразам-лейтматывам, сімвалізуючым прагу гармоніі, святла, узвышэння, з’яўляецца ў творах Н. Мацяш гэтага перыяду вобраз неба. Але пакуль што гэта адчуванне “нябеснай недасяжнасці”, бессэнсоўнасці жыцця, пошук духоўнага апірышча ў каханні трансфармавалася ў вобраз тупіка: *Б’ешся, б’ешся, як сляная птаха. // То аб неба, то аб камяні, // А каханне ж – радасць, а не плаха. // Я не зычыў плазі. // Адпачні... // Нават слёз няма, адно здранцвенне... // Неба... Тупікі... Каменне!..* (Д, 138). Адваротнае вяртанне са свету сваіх надзей у акалячую нудоту для лірычнай гераіні Н. Мацяш, падобна “філасофіі суму” М. Хайдэгера, з’яўляецца нараджэннем наноў, пераадоўваннем душэўнага крызісу, бо вяртае асобе адчуванне супрычаснасці з рэальным быццём: *Пасля цяжкіх, бялітасных агледзін // Пачуццяў, што пакутай параслі, // Вярнуся ў час, які мне шчэ адведзен // На гэтай пакрываўленай Зямлі* (Д, 32). Часовы спачын душы, выбаўленне духу з палону “ненасытнага нябыту” паэтычная асо-

ба знаходзіць у трансэндэнтным акце ўласнай творчасці: *Журавінкай ірдэе пэўнасць: // Застаецца на нас – напейным // Лёжкім клёнікам – цень радка. // Пад яго жыццяноснай галінкай // Пасвятлее хоць на краплінку // Сэрцу, бедамі спаласаванаму, // Неўміручаму – // Закаханаму* (Д, 47).

На мяжы 70–80-х гадоў у творчасці Н. Мацяш з’явіліся экзистэнцыйныя матывы смерці (“Ведаем, жывём занадта мала...”, “Мелодыйка”, “Назаўжды” і інш.). Апынуўшыся ў вакууме непаразумення, востра адчуваючы абсурд быцця, аўтарка асэнсоўвае ідэю смерці як этапа на шляху бясконцага пошуку неспазнанай існасці, як моманту падрахункаў сваіх жыццёвых наробкаў перад актамі адыходу ў “вечную цёмнаць”: *Памру – забудуць хутка. Не змагла // Тут вартага зрабіць я нічога* (Д, 28). Разуменне смерці Н. Мацяш блізкае да эсхаталагічных поглядаў М. Багдановіча, які, палемізуючы з традыцыйным вобразам смерці ў выглядзе пачвары з касой, адным з першых у беларускай літаратуры выказаў ідэю дабрачыннасці смерці як неад’емнага і абавязковага атрыбута жыццёвых вынікаў чалавека. У Н. Мацяш думкі аб смерці ўзнікаюць у стане журбы, самоты, у іх – пошук сэнсу жыцця, прага абнаўлення, вера ў *бессмяротны свой працяг* (39), прызнанне таямніцы чалавечага быцця і акта смерці як збаўляльнай сілы ад фізічнага пакутніцтва: *Людзі ў свеце гэтым – тое голле, // Па-над якім вятрам бяды скуголіць // Усцяж, і ноч у ноч, і дзень пры дні. // Ці чалавек задуманы для болю? // Як ён жадае харашыні!.. // Не пасягнуць мне розумам маім // Тваіх намераў велічных, Прырода. // Жыццё дала – не папытала згоды. // Усе цацанкі-абяцанкі – дым. // Жыццё бярэш, – і мне зусім не шкода // Аднойчы развітацца з ім* (Д, 175).

У 80-я гады, пасля смерці мамы, адбылася сутнасная змена поглядаў Н. Мацяш на смерць: *Смерць – яна не ў кожным разе драма... // Родны дом абдымкі расхіне. // І ступлю я ў ростул Вечнай Браммы...* (Д, 162). У 90-я гады да Н. Мацяш прыходзіць разуменне таго, што *побыт наш зямны – ўсяго луска* (119), фарміруецца ўяўленне пра жыццё, як ланцуг шматлікіх пераўвасабленняў душы ў навоў народжаны арганізм. Сцвярджаючы ідэю чалавечага метэмпсіхозу (рэінкарнацыі духу), аўтарка ў размове з уласнай душою прыходзіла да высновы, што смерць – галоўная “памежная сітуацыя”, у якой выяўляецца суднасенасць чалавека з будучыняй: *Плоць і мая для цябе – // Толькі чарговая – з безлічы – абалонка. // Вылузнеш – // Не азірнешся нават* (Д, 372). Такое стаўленне Н. Мацяш да смерці як да з’явы, што не аднімае сэнс жыцця, а наадварот, як да сілы, што выяўляе кошт пакут-

лівых пошукаў плоці і духу на працягу ўсяго жыцця, генетычна роднаснае светабачанню рускага пісьменніка Ф. Салагуба, які сцвярджаў:

Толькі смерць і дае ўвесь сэнс жыццю... без яе яна была б бессэнсоўнай, як працэс бясконцы, а значыць і бязмэтна працягнуты. Смерць, падводзячы вынікі ўсім жыццёвым з'явам, утаймоўваючы ўсю варожасць і злосць, вырашаючы ўсе супрацьлегласці, выратаўваючы ад нясцерпнасці, не толькі асэнсоўвае, але і асвятляе жыццё¹³.

Адсутнасць боязі смерці становіцца адной з важных характарыстык духоўных пошукаў гераіні Н. Мацяш і фактычна зыходзіць, па сведчанні самой паэтэсы, ад Рэрыхавага разумення перараджэння чалавечага духу.

Такім чынам, Н. Мацяш ужо ў ранніх творах засведчыла імкненне перадаць багацце нюансаў душы лірычнай гераіні. Сваю ўвагу ў 60-я – першай палове 80-х гадоў яна акцэнтавала на неспрыяльных для асобы абставінах, якія руйнуюць усталяваную плынь яе жыцця, яе біяграфію, яе гісторыю, яе душэўны стан. Цяпер аўтарка бачыла чалавека ў адвечным спасціжэнні пакутаў, пошуках адказу на глыбінныя пытанні быцця. Асэнсаванне гэтых праблем у Н. Мацяш, нягледзячы на пэўныя тыпалагічныя аналогіі з творчасці іншых літаратараў, выразна індывідуальнае. Праз паласу памежных жыццёвых выпрабаванняў душы лірычнай гераіні актуалізаваны ўвесь комплекс экзістэнцыйных праблем: знешняя прывідлівасць і правідэнцыйная наканаванасць чалавечага лёсу, бясконцыя пераадоленні станаў самоты і пакутніцтва, феномен смерці, сэнс быцця.

Напрыканцы 80-х гадоў раскрыліся новыя грані філасофскіх спасціжэнняў Н. Мацяш, усё часцей ёй “хочацца маўчаць”, засяроджвацца і разважаць, прыходзіць жаданне пазбавіцца эмацыйнай мітуслівасці, разладжанасці пачуцця. Яна канстатуе, што ў жыцці настаў той момант, калі *прыпадае да грудзей з павіннай // сталасць марнакрылая мая*¹⁴, а *пара спяванак, мук, надзей // перарасла ў пару маўклівых дум* (Д, 177). Ключавымі ў мастацкім свеце Н. Мацяш становяцца вобразы “бязгучнасці”, “цішыні”, “знямеласці”, як выяўленне глыбокай унутранай спішанасці, пачуццёвай затоенасці. Пачуццё кахання набыло новыя, яшчэ болей элегічныя абрысы, лірычная гераіня канстатуе,

¹³ Гл.: В. В. Люкевич, *Фёдор Сологуб. Тяжба с обезличенным, бездуховным миром*, “Народная асвета” 2000, № 2, с. 98.

¹⁴ Н. Мацяш, *Паварот на лета*: Вершы, паэмы, с. 94.

што стан эмацыйнай узрушанасці, палкасці, адчуванне “напятай цішыні” (“У садзе”) з’яўляюцца для яе меней прывабнымі, чымсьці глыбіня медытатыўнай разважлівасці: *Супакою майму не здзіўляйся: // Ціха-ціха на дне* (Д, 158). Адчувальным становіцца ўнутраны парыў паэтычнай асобы Н. Мацяш да новых ступеняў быццёвай гармоніі. Яна не хоча вярэдзіць адбалелае, наноў перажыць самазабвёнае каханне, якое можа стаць душэўнай драмай і пакутай у тым ліку і для выбранніка: *І голас твой не ўзварушыў, // І твой прыезд амаль не ўзрушыў* (Д, 159). Такія “выгасанне”, “выстыласць” сардэчнага пачуцця палохалі лірычную гераіню, пакідалі адчуванне душэўнай пустаты, знямогласці, няздольнасці па-ранейшаму самааддана тужыць і радавацца каханню: *Мне вусцішна, што ўжо не бачу // Куды іду я, хто тут я, // Што, як раней, слязой гарчай // Не ўскітвае туга мая* (Д, 170).

Важным у сваім духоўным свеце яна пачынае лічыць менавіта тое пачуццё, якое можа несці пазітыў іншым, уцешваць іх сэрцы. Паэтычная асоба Н. Мацяш імкнецца багацець пашырэннем души, “шчырасцю і пяшчотай” (“Немінальнасць”). Сталая лірычная гераіня Н. Мацяш 90-х гадоў пачынае глыбей успрымаць паўнату асабістага быцця, сузіраць яго новыя паверхі, успрымаць жыццё ва ўсёй шырыні яго праяўленняў, у тым ліку з няспраўджанасцю мар, самаачышчэннем і боллю. Калі на пачатку творчасці светлымі, аптымістычнымі акордамі аўтарка імкнулася зменшыць адчуванне болю і смутку, трывогі і неспакою, то ў пазнейшыя часы прага пераадолення ланцуга дысанансаў, прага гармоніі як вышэйшага трансэндэнтнага сэнсу быцця становіцца душэўнаю канстантаю яе лірычнай гераіні.

Суладнасць і гармонія лірычная гераіня Н. Мацяш знаходзіць найперш у гістарычным мінулым, у навакольнай цішы, прыродзе, прасветленай іх ідэальнай існасцю. Сучасныя дасягненні прагрэсу ўжо не здольныя крануць тонкія пачуццёвыя струны яе души. Сапраўднае і сутнаснае ў свядомасці і сэрцы лірычнай гераіні аддадзена мінуламу ў яго непадзельнасці, дзе ўспаміны дзяцінства напаўняюцца ўяўным, ідэалізаваным зместам. Сучаснае ў паэтэсы падсвядома асацыіравалася з болем, пакутамі, расчараваннямі і адвечнай цягай да высокага, да “зьяння души”. Гармонія, на думку Н. Мацяш, даецца чалавеку не са знешняга свету, яна з’яўляецца ўнутранай дадзенасцю чалавека: *Узросту не мае Гармонія // Не ведае межай Краса. // Свяціць на сцяжынцы й найвузенькай // Святлу чалавечай души, // Пакуль ёй жывільная Музыка // Нябёснай крынічкай гучыць!* (Д, 51). Пры гэтым, калі ў ранніх вершах прынцып гармоніі рэалізаваўся паэ-

тэсай пераважна на ўзроўнях асобасным (улагоджанне суіснавання ўсіх складнікаў псіхічнай структуры індывіда) і міжасобасным (гармонія ва ўзаемастасунках паміж індывідуумаі), то ў творах пазнейшага перыяду Н. Мацяш аддае перавагу гармоніі ў трансцэндэнтным плане (імкненне гарманічных адносін найперш з наваколлем, як прыродай і нацыянальным локусам, з Космасам, Богам). Немагчымасць адшукаць уласную душэўную гармонію ўспрымаецца яе лірычнай гераінай найперш як няздольнасць самавыявіцца, адмежаваўшыся ад людзей і Госпада, калі прыходзіць *замест веры ў сябе – // толькі боль, боль у сэрцы, // абмежаваным смяротна* (Д, 438). У занядбанні духоўных каштоўнасцей бачыць лірычная гераіня прычыны парушэння суладдзя ва ўзаемастасунках чалавека і Сусвету: *Сёння мы маем Чарнобыль, – // Немінальную кару за глум скарбаў духоўных, // За пагарду да гармоніі свету*¹⁵.

У мастацкім свеце Н. Мацяш 90-х гадоў на цэнтральнае месца выходзіць асэнсаванне не асабіста-індывідуальнага, а ў першую чаргу заклапочанасць агульналюдскімі праблемамі і маральнымі крызісамі сучаснасці. Лірычная гераіня адчувае арганічную непарыўнасць, знітанасць з суайчыннікамі, сваю прыналежнасць да сферы калектыўнага ў яго найвышэйшым людскім сэнсе. Змяніўся і сам тып лірычнага суб'екта з паэтычнага “я” на “мы”: *Стаімо на рагу // захаду і ўзыходу ўласных ілюзій, // сплаканныя, знерваваныя, // з дакорамі да спадарожных. // Бездапаможныя. // Дарослыя дзеці*¹⁶. Эпіцэнтрам яе духоўных шуканняў становіцца шлях да ўнутранай гармоніі праз адорванне іншых уласным душэўным святлом: *Сагрэем душы ўсіх цяплом сваім. // Яшчэ прыластаўчыцца наша свята, // Яшчэ прытульна будзе лоду ў ім* (Д, 448). У мастацкай сістэме Н. Мацяш выразна акрэслена эвалюцыя праблемы светазнання з яе пытаннямі быцця асобы ў свеце да яе змены праблемай светасвядомасці, калі лірычная гераіня важным для сябе пачала лічыць “з людзьмі пра шлях і долю гаварыць”, у выніку чаго асабістае саступіла на другі план перад агульначалавечым. Падобную думку выказваў і У. Калеснік:

Загалоўная экзістэнцыяльная праблема Н. Мацяш – гэта праблема лёсу і сэнсу жыцця, вызвалення цела ад болю, духу ад дыктату, хлуслівага рыгарызму “маралі натоўпу, што ад часоў патопу топіць слабых у багне пошлых догм”. Прага абраніцтва, але не для сябе, для сусвету¹⁷.

¹⁵ Н. Мацяш, *Жнівень*: Лірыка, Мінск 1985, с. 41.

¹⁶ Н. Мацяш, *Палёт над жытам*: Вершы, Брэст 1998, с. 44.

¹⁷ У. Калеснік, *Дар гармоніі*, (у:) Мацяш Н., *Паміж усмешкай і слязой*, с. 15.

Паварот ад засяроджанасці лірычнага “я” Н. Мацяш на трагедыі ўласнага быцця, ад ранняга яе жадання *у сабе знайсці апору й радзі*¹⁸ адбываўся ў паэтэсы праз адмаўленне сваёй самасці, нават сваёй фізічнай існасці, праз імкненне да зліцця з універсумам, або да канстатацыі ўласнай “фізіялагічнай страчанасці”: *Надарваецца ж гэтка чуд: // Бы збоч самой сябе стаю я, // А ўсё, што мне балела тут, // Як падаліст, ля ног шумуе* (Д, 446).

Пераважна экзистэнцыйнае мастацкае мысленне Н. Мацяш скіравана найперш на пазнанне “сутнасці быцця” ў памежнай сітуацыі: гэта эпіцэнтр унутранай катастрофы, стан крызісу, момант разбурэння свету і чалавечай душы, калі “свет без Бога” ператвараецца ў “свет без чалавека”, і нават “свет без асабістага я”. Свядомасць канца ХХ стагоддзя – дысгарманічная, адзінокая, хваравітая, свядомасць “раскола-тага я” перад сусветным апакаліпсісам вызначыла па-новаму, ужо як калектыўнае падсвядомае, трагічны эмацыйны тон лірыкі Н. Мацяш гэтага перыяду.

На мяжы 80–90-х гадоў Н. Мацяш захапілася паэтычнай спадчынай і светапоглядам М. Рэрыха, які стаў для паэтэсы той асобай, якая дапамагла адшукаць нерэалізаваны ўнутраны патэнцыял, душэўную гармонію, шлях да Бога. Шэраг твораў гэтага перыяду паэтэса напісала пад непасрэдным уплывам творчасці М. Рэрыха, аб чым сведчаць і эпіграфы з яго кнігі “Жывая Этыка” ў такіх вершах Н. Мацяш, як “Неасягласць”, “Набалелае”, “Не руйнаваннем”, “І дзеля цябе” і інш. Маральна-духоўны воблік лірычнай гераіні Н. Мацяш, яе эмацыйна абвостранае ўспрыманне быцця, прага адысці ў свой замкнёны суб’ектыўны свет і адначасова цікавасць да агульналюдскіх праблем былі блізкімі да экзистэнцыйнага адчування паэтычнай асобы М. Рэрыха, трагізму быцця, разумення ёю неабходнасці сублимацыі на мажоры. Так, у вершы “І дзеля цябе”, эпіграфам да якога аўтарка ўзяла радкі з кнігі М. Рэрыха *Таму пашлем святло, // што ўсміхаецца цемры*, Н. Мацяш звярнулася да паўтаральнага ў творчасці рускага мысліцеля матыву ўзвялічвання духу жыццёвым аптымізмам: *Усміхніся: // Дай навочна з’явіцца таму, // Што вечна // І ў табе залачае, – // Твайму Вялікадню, // Тваёй перамозе радасці // Над адчаем!* (Д, 344).

М. Рэрых з’яўляўся для Н. Мацяш той постацюю, праз сцвярджэнне і адмаўленне ў канчатковым выпадку якой паэтэса падышла да ўсведамлення глыбіннага сэнсу любові да свету, у якім бачылася ад-

¹⁸ Н. Мацяш, *Палёт над жытам*: Вершы, с. 85.

люстраванне Прыгажосці і Гармоніі. Рускі філосаф У. Салаўёў пра падобную пакутлівую, але плённую змену жыццёвых ідэалаў выказаўся наступным чынам:

Адмоўны працэс усведамлення ёсць разам з тым працэс станоўчы, – і кожны раз як дух чалавечы, разбіваючы якога-небудзь старога куміра, гаворыць: гэта не тое, чаго мне хочацца, – ён ужо гэтым самым дае нейкае вызначэнне таго, чаго ён хоча, свайго сапраўднага зместу¹⁹.

Праз творчасць М. Рэрыха Н. Мацяш прыйшла да новых рэлігійных, у тым ліку малітоўных, матываў, да светапогляднай эвалюцыі свайго мастацкага свету. Свядомая арыентацыя паэтэсы на паэтычную традыцыю М. Рэрыха з’явілася своеасаблівым грунтам для “ўзбагачэння” яе мастацкага стылю, мадыфікацый ключавых пачаткаў яе паэтычнага слова. Наследаванне асобных рамантычных элементаў паэтыкі і вобразнасці свайго “духоўнага настаўніка” дапамагала паэтэсе выявіць духоўны пошук свайго “ўнутранага я”, адолець новыя шляхі самапазнання.

Напрыканцы 80-х гадоў паэтэса перажыла складаны душэўны крызіс, пераадолець які ёй дапамагла глыбокая вера ў ачышчальную моц універсальных хрысціянскіх ісцін. Натхнёная адпаведным адчуваннем жыцця ў канцы ХХ стагоддзя, Н. Мацяш стварыла шэраг вершаў, якія можна аднесці да ўзораў духоўнай паэзіі. У многіх яе творах гэтага часу канцэптуальнае значэнне набываюць такія паняцці, як “Святое Слова”, “вогнішча духу”, “нябёсны знак”, “малітва”, “уваскрашэнне”, “Вялікдзень”, “хрыстосаванне”, “Адам і Ева”, “рай” і інш. У паэтычным свеце Н. Мацяш гэтай паласы жыцця з’явіліся сцішаныя, стрыманыя, малітоўныя інтанацыі. Паэтэса ў творах 90-х гадоў закранула шырокі спектр рэлігійных матываў, сярод якіх вылучаюцца матывы асабістай віны, пакаяння, духоўнага ўзвышэння, услаўлення Творцы, вызвалення чалавечага духу і інш.

На працягу 80–90-х гадоў Н. Мацяш усё часцей, як да своеасаблівага выратавальнага сродку, звярталася да жанру малітвы. Малітвы паэтэсы вызначаюцца ўнутранай эмацыйнай палкасцю, узнёсласцю, незамгленасцю паэтычнай думкі. Адпаведную назову дала паэтэса і кнізе “Душою з небам гаварыць”. Весці размову з небам – гэта не што іншае, як маліцца. Сама пісьменніца ўласную прыхільнасць да гэтай жанравай формы патлумачыла ў выпакутаванай усёй сваёй творчасцю

¹⁹ В. Соловьёв, *Исторические дела философии*, “Вопросы философии” 1988, № 3, с. 125.

сапраўднай філасофскай максімай: *Паэзія найбліжэй да жанру малітвы. Малітвай яна і павінна заставацца заўсёды, бо толькі споведзь можа ўвабраць у сябе самыя патаемныя зрухі душы*²⁰. Толькі ў найвышэйшай, боскай існасці, як даводзіць Н. Мацяш, у вершах, ёсць глыбінны паратунак чалавечай душы, спаталенне надзей, ідэя жыццядайнасці і чалавекалюбства, шлях ад недасканаласці, грахоўнасці праз шчырае пакутнае пакаянне да прасветленасці і вялікасці. У гэтым бачыцца аўтарцы адвечная патаемнасць, цуд і прыгажосць, што ўзвышаюць чалавечы дух. У вершах “Вячорная малітва”, “Малітва за ўсіх” і інш. Н. Мацяш трансцэндэнтна паглыблена асэнсоўвала сакральна-сімвалічны вобраз маці-Беларусі, даводзячы праз пачуццё патрыятызму найвышэйшую евангельскую ісціну “любові да бліжняга”, якім, ва ўяўленні паэтэсы, з’яўляецца кожны суайчыннік.

Адным з вядучых у духоўнай паэзіі Н. Мацяш з’яўляецца матыў вызвалення духу як этап пазнання самога сябе ў спалучанасці з сусветам (*Калі чалавек у зямлю сыходзіць, // Вылушчваецца з яго // зернейка Духу // Зерне духу раба...* (Д, 462)). Паэтэса спавядае ідэю магчымасці спасціжэння таямніцы чалавечай прыроды, асабістага богападабенства, вобраза Творцы ў сваім мікракосме адзіна праз самапазнанне, рэлігійнае ўзвышэнне духу.

Жанравая спецыфіка малітвы заключаецца ў тым, што яе аснову могуць складаць не толькі хвала Богу, пэўныя просьбы, але таксама і асобныя звернутыя да Госпада думкі, выказванне ўдзячнасці. У вершы “Божа, ты й дзеля мяне...” Н. Мацяш своеасабліва трактуе платонаўскае разуменне любові як імкнення асобы да духоўнай цэласнасці: *Божа, // Ты й дзеля мяне // Расцінуў белы свет. // Дзякуй! // Вось, // Расцінаюся й я прад Табою, // Растапляюся – // Да самастраты, // Да страты ўласнае самасці зямной, // Каб святоўнай святлотай // Расцілася // Горкая пладавіна // Абмежаванасці і спаняволі*²¹. Чалавечае шчасце, па перакананні паэтэсы, зыходзіць з вялікаснага і самаадданага памкнення кожнай часцінкі чалавечай душы да зліцця з прыродным Сусветам, Творцам. Цэнтральным у вершы з’яўляецца матыў пакаяння, адказнасці асобы за шматпакутнасць шляхоў чалавецтва. У гэтым творы таксама гучыць своеасаблівы дыялектычны працяг папярэдняга матыву вызвалення духу, які атая-

²⁰ *Духоўная лірыка Ніны Мацяш*, (у:) Руска-беларускае літаратурнае ўзаемадзеянне: гісторыя, сучасны стан, перспектывы: Матэрыялы міжнароднага навуковага канферэнцыянага з’яднання (18–19 снежня 2003 г.): У 2-х ч. Пад агул. рэд. М. І. Мішчанчука, Брэст 2004, ч. 1, с. 187.

²¹ Н. Мацяш, *Божава дрэва*: Вершы, Мінск 2004, с. 54.

самліваецца лірычным “я” з усведамленнем недасканаласці чалавечага мікракосму і спадзяваннем на падтрымку Творцы ў асабістым змаганні з грахам. Цікавым узорам вершаванага малення з’яўляецца “Малітва Апанаса Філіповіча”, твор, у якім выявілася ідэйна-зместавая сугучнасць агульнай літаратурнай тэндэнцыі 90-х гадоў, калі беларускія пісьменнікі пачалі ставіцца да малітвы як да спецыфічнай формы выяўлення высокага грамадзянскага, патрыятычнага пафасу (С. Гаўрусёў, Р. Барадулін, Д. Бічэль-Загнетава, І. Багданава, І. Багдановіч, М. Пракаповіч, Г. Тварановіч-Сеўрук, З. Дудзюк і інш.). Дамінантай “малітваспеву” (М. Скобла) Н. Мацяш з’яўляецца заступніцтва аўтара перад Творцам за наш народ, звароты да светлых сіл космасу аберагчы Беларусь ад іншавернай навалы, ад бяды нацыянальнага нігілізму, дыдактычна-павучальныя заклікі да маральнай чысціні, дасканаласці, духоўнага адраджэння краіны. Малітва паэтэсы вызначальная і ў плане сваёй ідэйна-вобразнай “блізкасці” да традыцыйнага царкоўнага малення, падчас якога патрабуецца прытрымлівацца адпаведных канонаў: усведамляць, што ўласнае існаванне знаходзіцца ў руках Творцы і чалавек поўнасцю належыць Яму; дзякаваць за жыццё і тое добрае, што было ў ім; спадзявацца на дапамогу Госпада, даверыўшыся Яго волі. Такая “блізкасць” прагледжваецца і на формаўтваральным узроўні: Н. Мацяш удалося дакладна перадаць біблейна-малітоўны тон гучання сваёй малітвы, у тым ліку і пры дапамозе інверсіі, пераносу інтанацыйнага акцэнта ў вершы на фінал і рытмічнага выдзялення ключавага слова, а ў радку – перамяшчэннем яго з канца на пачатак: *Маці Божая, // Царыца Нябесная, // Багародзіца Дзева Прасвятая Купяціцкая, // Адзіна Чыстая і Бласлаўёная, // Над юдолюю зямною Стілёная... // Прачыстая Дзева, // Убогіх заступніца, // Грэшных паратоўніца, // Хрысціян усіх атуліцелька і збавіцелька!.. // Царыца Нябесная, // Агідзітрыя Дабрачынная, // Навучы, навучы мя, // І ўмацуў, умацуў мя // У трыванні, у любові, // Днесь, і прысна, і на векі вякоў Міласэрдная!... / Я не ведаю, // Што мне тут наканавана, // Але ведаю, // У Каго і ў Што веру я* (Д, 419).

Матывы руху, пошуку, разняволення духу з’яўляюцца своеасаблівым індэксальным знакам і мастацкага свету паэтэсы 90-х гадоў. Яе лірычная гераіня выяўляе спадчынна-генетычную ўніверсальнасць і ўнікальнасць свайго духоўнага “я”, адно з цэнтральных месцаў, у якім займае прага духоўнага ўзвышэння, ідэя трансцэндэнтнага самасцвярджэння: *Душа не ведала спачыну. // Дай, Бог, ёй долі ў дальшым руху. // Ты нам не толькі жаль пакінуў: // Свяціцьме веліч Твайго духу* (Д, 246). Паэтычная асоба Н. Мацяш канстатуе важ-

ны этап уласнага жыццёвага пасталення, стан самапачування, калі *ланцугі сарваны з духу*. Асноўнымі каардынатамі духоўных пошукаў яе лірычнага “я” становіцца асабліва пранікнёнае адчуванне вечных агульналюдскіх каштоўнасцей, паняццяў Дабрыні, Спагады, Даравання, Прыгажосці. Для Н. Мацяш асэнсаванне гэтых катэгорый не было новым, аднак у 90-я гады яно набыло асаблівы характар экзистэнцыявання, новуюсэнсава-духоўную напоўненасць, калі цэнтральнае месца ў мастацкім свеце паэтэсы занялі духоўна-нябесныя, вечныя вобразы і матывы. Лірычная асоба пісьменніцы падкрэслівае важнасць *сагрэць душы ўсіх цяплом сваім* (Д, 448), акцэнтуюе ўвагу на тым, што *толькі свет дабрыні можа дух наш увечніць* (Д, 450), імкнецца пераканаць усіх, што *мінецца зямное... // адно не міне – // шуканне Красы між марноты* (Д, 447).

Яркімі ўзорамі духоўнай лірыкі паэтэсы з’яўляюцца такія вершы 90-х гадоў, як “Бачыць Бог...”, “Не руйнаваннем”, “Адыходзяць мае беларусачкі...”, “Не чуе”, “Свяціся”, “Пасля”, “Хрыстос уваскрос”, “Яшчэ ўсё...” і інш. Характэрнай рысай духоўнай лірыкі Н. Мацяш з’яўляецца прысутнасць у паэтычнай тканіне вершаў акрамя вобразаў нябеснага Творцы і святых, апавядальніка – лірычнага “я”, таксама і вобраза ўяўнага суразмоўцы-чытача, пра якога найчасцей і скіраваны духоўныя клопаты, просьбы-маленні аўтаркі: *Усшэсця Госпадава дзень. // Вялічанне ўсёмоцы Духу. // Прыятых да зямлі людзей // Слоў шаматкая пацяруха. // Спаконліва цалуе крыж // Хто целам, хто душой калекі. // І вочы кожнага – найзвыш, // І модлы кожнага – пра лекі. // А строгасць воблікаў Святых // Тысячагоддзі ўсцяж вястуге: // Гасподзь схіляецца да ўсіх, // Ды духам ніцых Ён не чуе* (Д, 431). У паэзіі Н. Мацяш 90-х гадоў па-ранейшаму яшчэ моцна гучалі эмацыйны мінор, элегізм, меладраматычныя спады, аднак усё часцей паэтычнае пачуццё лірычнага суб’екта ўраўнаважвалася аптымістычнымі акордамі ад разумення глыбокай трансцэндэнтнай сувязі асобы з Творцам. Духоўны абсяг роздумаў лірычнай гераіні раскрывае шматлікія грані жанрава-стылявога, філасофскага кірунку творчых пошукаў паэтэсы. Духоўныя матывы вершаў Н. Мацяш з’яўляюцца заканамерным звяном эвалюцыі яе мастацкага свету і творчай індывідуальнасці.

У пошуках Бога Н. Мацяш зведала розныя пакручастыя шляхі. Аднак, як слушна заўважаў філосаф-экзистэнцыяліст Л. Шастоў, чалавек у падобных пошуках не здольны дасягнуць сваёй канчатковай мэты, бо не можа ведаць пра апошнія моманты ўласнага існавання. Пры гэтым *чалавек мае свабоду змяняць светапогляд, і моц перака-*

нання *неабходна захоўваць толькі ў адносінах з людзьмі, якім неабходна ведаць, у якіх выпадках і ў якой меры яны могуць на нас разлічваць*²². Асэнсоўваючы экзістэнцыйнае імкненне асобы да духоўнага ачышчэння і самаўдасканалення, К. Юнг выказаў думку, што падысці да адзінай Рэальнасці (Бога) можна толькі прайшоўшы да канца праз пласт уяўнага мноства, праз мільёны пакаленняў продкаў, праз нацыянальную свядомасць, арганізаваную рэлігійнасць царквы, музыку і шмат іншага²³. Напружанасць спасціжэння ўласнага ўнутранага свету, свайго “я” праз пошук “духоўнага”, “нябеснага” дапамагала паэтычнай асобе Н. Мацяш выявіць шматколёрную гаму яе пачуццяў, рэфлексій, калі ў адно цэлае аб’ядноўваюцца жыццёвая скруха і жыццялюбны настрой, адчуванне асабістай драмы і глыбокая надзея: *Сшывае лёс крывой іголкай // Памкненні й чыны ніткай скрухі. // Душа нектар свой, быццам пчолка, // Усё шукае ў полі руху* (Д, 18). Гэтая ўзгодненая палярнасць эмацыйнага тону на новым кругабегу рэчаіснасці дапамагае ёй выявіць высокі кошт паняццяў Любоўі, Добра, Красы, Вернасці, Надзеі, якім прысягае, застаецца адданай да скону паэтычная асоба Н. Мацяш: *Жыццё векавечна ў далоні // Гады за гадамі страсаць. // Узросту не мае Гармонія, // Не ведае межаў Краса* (Д, 51).

Складаная экзістэнцыйная парадыгма Н. Мацяш з яе трагічнымі катэгорыямі смерці, адзіноты, пакутаў, абсурднасці і інш. раскрывае найвышэйшае выяўленне трагедыі асобнасці лірычнай гераіні, памежную канцэнтрацыю яе духоўных сіл у момант трансцэндэнтна-пачуццёвага ўзрушэння.

Экзістэнцыялізм – гэта не спроба адбіць у чалавека жаданне дзейнічаць, бо ён гаворыць чалавеку, што надзея толькі ў яго ўчынках, і што адзінае, што дазваляе чалавеку жыць – гэта надзея. У гэтым плане мы маем справу з мараллю дзеі і рашучасці²⁴,

– падкрэсліваў Ж.-П. Сартр. Лірычная гераіня Н. Мацяш жыве такой глыбокай верай, надзеяй і жаданнем дзейнасці: *І адлагодзяцца // намеры злыя часу і прасторы, // адладзяцца варункі...*²⁵; *Асвойваем юдоль*

²² Л. Шестов, *Апофеоз беспочвенности. Опыт догматического мышления*, Ленинград 1991, с. 194.

²³ К. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству*, (в:) *Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.*, Москва 1987, с. 183.

²⁴ Ж.-П. Сартр, *Экзистенциализм – это гуманизм*, (в:) *Сумерки богов*, с. 335.

²⁵ Н. Мацяш, *Палёт над жытам*: Вершы, с. 35.

мы ненамарна: // У кожнага зярняці – пэўны шлях. // Нічога, што йшчэ так абложна хмарна, // Вясны ўжо квет завязаны ў палях²⁶.

Мастацка-экзистэнцыйны свет паэтэсы выяўляецца ўсё яшчэ ў метафізічным непрыняцці лірычнай гераінай драматычнай дадзенасці быцця, што вызначае яе светаадчуванне, духоўныя дамінанты (*Свет не варты пашаноты, Свет не варт замілавання* (Д, 440), *Няпэўны час, // Няпэўная душа* (Д, 441) і інш.). Аднак, нягледзячы на такую канцэпцыю адварганя, паэтычная асоба Н. Мацяш імкнецца да актыўнага пошуку, тварэння, у тым ліку лёсу і сябе ў сабе (*душу і цела ў розуме злучу²⁷, і ўжо на збыткі не аддасца доля* (Д, 441)). Пэўнае разыходжанне з былой канцэпцыяй прыёмання пакут лірычнай асобай Н. Мацяш можна патлумачыць, звярнуўшыся зноў жа да канцэптualaных поглядаў Ж.-П. Сартра, які ў філасофскай рабоце “Экзистэнцыялізм – гэта гуманізм” выказаў падобную ідэю актыўнай дзейнасці праз ахвярнасць: *Чалавек, прыгавораны быць вольным, бярэ цяжар усяго свету на свае плечы²⁸*. Канцэптualaна знакавым у экзистэнцыйным свеце Н. Мацяш з’яўляецца, з аднаго боку, адмаўленне лірычным “я” асабістай універсальнай дасканаласці, з другога, прыёманне быццёнай дадзенасці, арганічнасці свету знешняга і глыбокае ўсведамленне неабходнасці ўсталявання кантакту асобы з грамадствам, з сусветам. Глыбіня эмацыйна-пачуццёвай энергетыкі, скразная інтанацыйная элегічнасць, медытатыўная роздумнасць, малітоўнасць твораў падобнага гучання раскрываюцца шырокім спектрам мастацка-выяўленчых сродкаў (унутраны паўтор, недагаворванне, полісіндэтон і інш.), характэрных для сучаснага майстра слова: *Змушаліся ногі хадзіць // Толькі па адной-адзінай дарожцы. // Змушаліся вочы бачыць // Толькі пра выжыванне. // Як вымушалася, // Так з чалавечкам і сталася: // Замест веры ў сябе – // Толькі боль, боль у сэрцы, // Абмежаваным смяротна* (Д, 438).

Не можа не ўражваць глыбінная дыялектыка экзистэнцыйнага пошуку лірычнай гераіні Н. Мацяш: праз мужае пераадоленне пакут плоці і духу, трагедычных станаў кахання, псіхалагічнай пакінутасці і адчаю, уыходжанне на новыя ступені жыццёвага трывання, праз спасціжэнне сэнсу зямнога існавання і яго трансцэндэнтнага працягу ў вечнасці, нарэшце, на аснове рэдкага па абвостра-

²⁶ Тамсама, с. 20.

²⁷ Н. Мацяш, *Шчаслівай долю назаві*, с. 38.

²⁸ *Літаратурная энцыклапедыя тэрмінаў і паняццёў*. Под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН, Москва 2003, с. 1219.

най інтэнсіўнасці душэўнага вопыту самастойнае ўласнае “адкрыццё” заветаў хрысціянскай дружалюбнасці, міласэрнасці, крэўнай братэрскай паяднанасці людзей, з дапамогай якіх нам адзіна па сіле растапіць лёд тэхнагенна-цывілізаванай індывідуалістычнай адчужанасці сучасніка і самаадданым палымненнем шматгартаваных сэрцаў садзейнічаць сённяшняму духоўнаму адраджэнню нацыі. Асабліва далучаная сваім драматычным жыццёвым лёсам да духоўнага кірунку сучаснай паэзіі, Н. Мацяш выявіла “экзістэнцыйны” тып мастацкага мыслення, праз свой памежны выпрабавальны вопыт цвердзіўшы па-свойму ўнікальную жыццёва-творчую парадыгму пісьменніцкай індывідуальнасці і яе самабытнага мастацкага свету ў нацыянальнай літаратурнай традыцыі.

STRESZCZENIE

ŚWIAT POETYCKI NINY MACIASZ

W artykule omówiono twórczość znakomitej białoruskiej poetki Niny Maciasz, pokazano główne etapy ewolucji twórczej zgodnie z aspektami autobiograficznymi, egzystencjalnymi i socjokulturowymi. Autor artykułu przeprowadza analizę istotnych elementów poetyki oraz ogólnych zasad artystycznego myślenia w kontekście stworzonego przez poetkę indywidualnego egzystencjalnego stylu.

Słowa kluczowe: bohaterka liryczna, tragizm losu, poszukiwania egzystencjalne, świat artystyczny, sytuacja graniczna, transcendencja, poświęcenie, afirmacja życia, miłość, nadzieja, narodowa tradycja literacka.

SUMMARY

NINA MATIASH'S POETIC WORLD

The author of the article discusses Nina Matiash's poetry, analyzes major stages in her creative evolution connected with autobiographical, existential and socio-cultural aspects, focuses attention on crucial elements of her poetry, general rules of her artistic thinking in the context of individual existential style.

Key words: lyrical heroine, tragic elements of destiny, existential searches, artistic world, boundary situation, transcendence, self-sacrifice, affirmation of life, love, hope, national literary tradition.

Яўген Гарадніцкі

Мінск

**Раман Уладзіміра Караткевіча “Нельга забыць”:
аўтар/герой, проза/паэзія, літаратура/мастацтва**

Першы раман Уладзіміра Караткевіча, створаны ім на матэрыяле, звязаным з вучобай аўтара ў Маскве на Вышэйшых літаратурных курсах (1958–1960), твор своеасаблівы, адметны нават сярод іншых твораў пісьменніка. Ён вылучаецца сваёй тэматыкай, праблематыкай, наватарскімі падыходамі да структурнай арганізацыі тэксту, у якім спалучаюцца прыкметы розных літаратурных родаў. Гэта твор, у якім выразна ўвасобіліся адчуванні і ўяўленні самога аўтара, яго жыццёвы вопыт, духоўныя і эстэтычныя ідэалы.

Анатоль Верабей, разглядаючы раман “Нельга забыць”, упэўнена падкрэслівае, што твор *мае аўтабіяграфічную аснову*¹ Пры гэтым даследчык прыводзіць цэлы шэраг прататыпаў герояў твора – тых людзей, з якімі меў блізкія адносіны пісьменнік. Тут, праўда, ён выяўляе асярожнасць, выказваючыся з пэўнай доляй дапушчальнасці аб тым, што *прататыпам Ірыны Горавай магла стаць Ніна Міхайлаўна Молева, выкладчыца Вышэйшых літаратурных курсаў (...)* а *Яніса Вайвадса – латышскі паэт і сябар Караткевіча, аднакурснік па Вышэйшых літаратурных курсах Еранім Стулпан* (выдзелена – Я. Г.)².

Вызначэнне рэальных асоб у жыццёвым акружэнні пісьменніка, характэрныя рысы якіх увасоблены ў вобразах герояў яго твораў,

¹ А. Верабей, *Абуджаная памяць: Нарыс жыцця і творчасці Уладзіміра Караткевіча*, Мінск 1997, с. 119.

² Тамсама.

заўсёды з’яўляецца складанай справай, паколькі мастацкі свет аўтара знаходзіцца ў вельмі няпростых, апасродкаваных адносінах і з яго ўнутраным светам, і з рэчаіснасцю. Аднак у дадзеным канкрэтным выпадку, думаецца, няма дастатковых падстаў для сумненняў у верагоднасці менавіта згаданых прататыпаў. Прататыпнасць названых асоб пацвярджаецца многімі як ускоснымі, так і непасрэднымі дадзенымі.

Як адзначаецца гэта і А. Вераб’ём, шэраг вершаў у зборніку “Вячэрнія ветразы” (1960) прысвечаны аўтарам Н. М. Молевай. Звяртае на сябе ўвагу не толькі незвычайная колькасць вершаў з прысвячэннямі дадзенай асобе (не адзін твор у кнізе, як гэта звычайна бывае, а ажно чатыры!), але і тое, што гэтыя вершы аб’ядноўвае тэма мастацтва, а адзін з іх – “Дзіва на Нерлі” – звязаны эмацыянальным настроем з адпаведным сюжэтным момантам рамана. На гэтай узаемасувязі, таксама як і на іншых выпадках накладвання, паралельнага развіцця вершаваных і празайчных тэкстаў у разглядаемым творы У. Караткевіча, мы спынімся пазней. Цяпер жа толькі заўважым, што ключавое ў вершы слова *дзіва* адыгрывае істотную ролю і ў эпизодзе рамана, у якім цэнтральным аб’ектам прадстае якраз царква на Нерлі, адзін з шэдэўраў рускага дойлідства. Слова *дзіва* паўтараецца тут некалькі разоў.

Такім чынам, аўтабіяграфічны падтэкст можа даваць аб сабе значь праз разнастайныя рэаліі мастацкага свету пісьменніка, пацвярджэнне ж знаходзіць ён перш за ўсё на тэкставым узроўні. Зрэшты, у выпадку з дадзеным канкрэтным раманам мы можам абапірацца і на такі грунтоўны аргумент, як пацвярджэнне яго аўтабіяграфічнасці самім аўтарам. У кнізе ўспамінаў А. Мальдзіса “Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча” (1990) прыводзіцца сведчанне пісьменніка, выказанае ім у размове: *Караткевіч прызнаў, што ён [раман “Нельга забыць”] сапраўды вельмі аўтабіяграфічны*³. Абапіраючыся на звесткі, атрыманыя ад аўтара, А. Мальдзіс называе і некаторых іншых прататыпаў рамана: Ераніма Стулпана і *маскоўскую даследчыцу гісторыі мастацтваў*⁴, якую ён абазначае толькі адной літарай М. Несумненна, што дадзенай парафразаі і крыптонімам зашыфравана тая ж Н. М. Молева. Парафрастычнасць выкарыстана аўтарам успамінаў, мабыць, з-за блізкай часовай дыстанцыі ад падзей. Не так шмат часу прашло на той момант з дня смерці пісьменніка.

³ А. Мальдзіс, *Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча: Партрэт пісьменніка і чалавека*, Мінск 1990, с. 16.

⁴ Тамсама.

У творы з выразна выражанай аўтабіяграфічнай асновай, якім сапраўды з’яўляецца раман У. Караткевіча “Нельга забыць”, прата тышнымі, звязанымі з асабістым светам аўтара, з яго жыццёвым вопытам, прадстаюць не толькі пэўныя асобы, але і мясціны, у якіх адбываецца дзеянне. А. Верабей называе ў сваім даследаванні асноўныя прататыпныя топасы рамана: *У навучальнай установе, дзе вучыўся галоўны герой, пазнаюцца Вышэйшыя літаратурныя курсы ў Маскве, у Востраве – родная пісьменніку Орша, у Сухадоле – Рагачоў, дзе часта ён гасцяваў у дзядзькі Ігара Васільевіча Грынкевіча і дзе напісаў многія творы*⁵.

Да гэтага шэрагу варта дадаць і глыбока сімвалічны, прапушчаны праз асабістае аўтарскае ўспрыманне вобраз-топас Дняпра. Ён з’яўляецца ўвасабленнем прыроднай стыхіі і разам з тым вобразам, які, падобна апаэтызаванаму А. Міцкевічам Нёману (згадаем славу тае *Niemnie, domowa rzeka moja*⁶...), выражае патрыятычныя пачуцці аўтара. Вобраз Дняпра як *вялікай ракі*⁷, прасякнуты асабістымі аўтарскімі кантамінацыямі, сустракаем у многіх праявічых і паэтычных творах У. Караткевіча. У пралозе рамана “Нельга забыць” гэты вобраз адыгрывае выключна важную ролю, прымаючы актыўны ўдзел у сюжэтабудове.

Матыў *вялікай ракі* будзе і пазней уплятацца ў сюжэт рамана, тым самым больш трывала злучаючы пралог, які валодае ўласцівасцямі самастойнага твора, з асноўнай часткай. Такім спалучальным звязом з’яўляецца эпізод, калі Андрэй Грынкевіч, прыехаўшы з Масквы да дзядзькі ў Сухадол на вакацыі, адпраўляецца на рыбалку на Дняпры. Праплываюць рыбакі на чоўне якраз у тым месцы, дзе калісьці адбываліся падзеі, што ляглі ў аснову сюжэта пралога. Сувязь часоў спецыяльна акцэнтуюцца ў гэтым эпізодзе. Пра сямейнае паданне ўспамінае дзядзька героя:

Дзядзька раптам прыўзняў галаву.

– Глядзі, Андрэй, – ціха сказаў ён.

На правым ад іх беразе ўзвышаўся самотны пагорак, зарослы чорнай альхой. Можна было яшчэ разабраць, дзе быў спуск да вады. Больш не было нічога.

– Месца, дзе быў паром, – сказаў дзядзька і зняў брыль.

⁵ Тамсама.

⁶ A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1972, s. 131.

⁷ У. Караткевіч, *Нельга забыць: Раман амаль што сентыментальны*, Мінск 1982, с. 29. У далейшым пры спасылцы на гэта выданне у дужках падаецца старонка.

Моўчкі, з суровымі тварамі, праплывалі яны міма месца даўняй трагедыі.

– Вось табе, ваша сіяцельства, – буркнуў дзядзька. – Ты даўно ўжо косці парыш, імя тваё забылі. А праўнук забітых жыве. А мы жывём. Нас так проста з зямлі не скалупнеш, кашы вы яшчэ мала елі (124).

Для аўтара важна дакладна лакалізаваць *месца даўняй трагедыі* ў яго непасрэднай сувязі з часам дзеяння. Наратыўная стратэгія ў рамане грунтуецца ў значнай ступені на ідэі паўтаральнасці, звароту ў новым часе і пры новых абставінах да сітуацый аднаго парадку, да з’яў, паслядоўнасць якіх абумоўлена як логікай гістарычнага развіцця, так і ўнутранай пераемнасцю.

Па-рознаму выяўлены характар *вялікай ракі* ў пралозе і ў згадыным вышэй эпізодзе. У пралозе гэта рака, якая паказвае ўвесь свой магутны, неўтаймоўны нораў. Нездарма пры выданні пралога асобным апавяданнем аўтар даў яму назву “Паром на бурнай рацэ”. Разгул стыхіі ў яе застрашлівай і адначасова прыцягальнай велічы выступае моцным сэнсавым акцэнтам у раскрыцці тэмы змагання антаганістычных сіл, пераадолення чалавекам, здавалася б, непераадольных жыццёвых перашкод. Цалкам у іншым эмацыянальным ключы малюецца вобраз Дняпра ў самім рамане, у разглядаемым намі эпізодзе: *Жамчужна-блакітная рака ледзь шалахцела млявымі хвалямі, якія на пяску здаваліся зусім ружовымі. Пах сена адчуваўся нават тут, за ракой, густы, добры, як сама прыдняпроўская зямля* (123). Пар. з буйным, экспрэсіўным відарысам у пралозе: *Рака лютавала. Нізавыя парывы ветру развялі вялікія, у рост чалавека, хвалі і г. д.* (20).

Калі пры апісанні Дняпра ў буру аўтарам прадкрэсліваецца аддаленасць, непадступнасць, нябачнасць у цемры супрацьлеглага берага (*Хвалі ішлі адна за адной, і процілеглы бераг губляўся ў чарнільным навальнічным цямноці*) (21), то ў іншым па сваёй танальнасці і каларыту малюнку акцэнт робіцца на ўстойлівых, выразна акрэсленых дэталях: праз спакойную ваду прасвечвае пясчанае дно, з берага даносіцца пах сена.

Да ліку вобразаў, што маюць прататыпаў у рэальнасці, варта аднесці таксама і вобраз дзядзькі Андрэя Грынкевіча, які ўспрымаецца якраз неаддзельным ад Дняпра, ад таго асяроддзя, з якім духоўна звязаны і сам галоўны герой рамана. Рэальная прататыпная аснова гэтага вобраза больш выразна выяўляецца (як і ў выпадку з Горавай/Молевай) пры супастаўленні праявінага і вершаванага тэкстаў.

У вершы “Дзядзькаў кубак” (ён быў напісаны прыблізна ў той жа час, калі пісьменнік працаваў над раманам) паўстае воблік роднага

дзядзькі лірычнага героя, які пэўным чынам суадносіцца з пазатэкставай рэальнасцю, хоць бы ў той меры, у якой наогул можна гаварыць пра блізкасць жыццёвага кругагляду аўтара і лірычнага героя ў паэзіі. У вершы яшчэ больш выразна, чым гэта мае месца ў рамане, акцэнтуюцца душэўная зрошчанаць героя з роднай зямлёй. *Яго душу / Узгадалі старыкі і плаўні / Адвечнага, як Беларусь, Дняпра*⁸ – так характарызуецца вобраз гэтага неардынарнага чалавека, які ва ўспрыманні аўтара набывае рысы нават міфалагізуючага значэння.

Безумоўна, жыццёвы матэрыял, заснаваны на асабістым вопыце аўтара, мае пэўныя межы і ў літаратурным творы ён падвяргаецца мастацкай трансфармацыі, пераасэнсаванню. Адбываецца гэта і ў рамане У. Караткевіча. Даследчык яго творчасці А. Верабей звяртае ўвагу на змешчанае перад тэкстам твора папярэджанне аўтара аб тым, што *ўсе імёны і падзеі ў гэтым рамане – выдуманыя і што ўсякае падабенства з рэальна існуючымі людзьмі з’яўляецца выпадковым* (3).

Так, першы раман У. Караткевіча – твор у многім аўтабіяграфічны, што пацвярджаецца як прызнаннем самога аўтара, так і аналізам асобных фактаграфічных супадзенняў у тэкставай прасторы і жыццёвай рэальнасці. Разам з тым, як гэта вынікае з рэалій мастацкага свету твора, з логікі развіцця характараў і сюжэтных калізій, вобразы, створаныя пісьменікам, маюць самастойнае мастацкае значэнне і жывуць сваім, незалежным ад пазатэкставай рэальнасці, жыццём.

Што ж падштурхнула пісьменніка да выкарыстання гэтай трафарэтнай формулы-папярэджання аб несупадзенні мастацкага і рэальнага? Звернем увагу перш за ўсё на тое, што гэта сапраўды толькі ўмоўны прыём, які ў большасці выпадкаў не з’яўляецца абавязкова канстатацыяй сапраўднага стану рэчаў. Яго выкарыстаннем можа прыкрывацца наяўнасць пэўнай (магчыма нават не толькі ўскоснай, але і яўнай) сувязі жыццёвых абставін аўтара з акалічнасцямі існавання яго герояў.

У дадзеным канкрэтным выпадку У. Караткевіч мог якраз кіравацца падобнымі матывамі дзеля таго, каб у нейкай ступені “прыглушыць” аўтабіяграфізм твора. Хоць, з другога боку, ён не імкнуўся і палкам “утаіць” аўтабіяграфічныя моманты. Характэрна, што дадзенае аўтарскае папярэджанне змешчана якраз услед за прысвячэннем рамана Гераніму Стулпану, яго сябру па Літаратурных курсах і прататыпу сябра галоўнага героя Яніса Вайвадса.

⁸ У. Караткевіч, *Збор твораў*: У 8 тамах, Мінск 1987, т. 1, с. 228.

Мастацкі свет рамана наогул будуюцца на кантрастах, рэзка акрэсленых пераходах, стыках рознапланаванага матэрыялу. Каб акцэнтаваць гэтую кантраснасць, аўтар вылучае гістарычны матэрыял у пралог, аддзяляючы яго такім чынам ад асноўнага тэкставага масіву. Пралог, які мае сваю сюжэтную завершанасць, можа ўспрымацца як самастойны твор. Ён і друкаваўся аўтарам як асобнае, завершанае апавяданне. З асноўным тэкстам рамана пралог, вядома, звязаны, але гэтая сувязь трымаецца не на наўпроставым працягу сюжэтных ліній, а на варыяцыі і інтэрпрэтацыі матываў, суаднясенні ў часе тыповых маральна-псіхалагічных калізій.

Пераход ад пралога да асноўнага тэксту рамана семантычна акцэнтаваны, выразна абазначаны як кардынальная перамена абставін дзеяння, якая прыводзіць да стварэння цалкам абноўленага мастацкага хранатопу. Спалучальным звязом у такіх умовах прадстае матыў дажджу метэарытаў, *Леанідаў*, які стварае адпаведны паэтычны настрой судакранання з адвечнымі асновамі быцця, гістарычную перспектыву суадносіць з катэгорыямі касмічнага парадку.

Зорны дождж, убачаны героем пралогу Горавам пад час яго адзіночых блуканняў па паляўнічых сцежках, суадносіцца ім, перажыўшым у недалёкім мінулым найважнейшы, узвышана-трагічны моманты ў сваім жыцці, з касмічна-ўсеахопным светаўладкаваннем, якім звязваецца існаванне асобнага чалавека з універсумам. Метэарыты з нязменнай рэгулярнасцю, праз кожныя трыццаць тры гады, з'яўляліся да гэтага часу на небасхіле. Гораў мяркуе, што так будзе і надалей.

Яны былі ў трыццаць трэцім, яны лятуць зараз. Калі яны прылятуць у дзевяноста дзевятым, на парозе новага стагоддзя, – я яшчэ буду жыць. Калі яны прылятуць у тысяча дзевяцьсот трыццаць другім годзе, – мяне ўжо не будзе. І нават мае дзеці не ўбачаць Леанід шэсцьдзесят пятага года... А яны будуць ляцець і ляцець, сустракаючы ўсё новыя і новыя пакаленні. Што будзе тады, праз сто год, ці далося б нам зразумець радасць і боль тых людзей? (41).

Так разважае Гораў, упэўнены ў тым, што і надалей, у блізкай і нават у недасяжнай уяўленню будучыні, усё будзе ісці сваім, адвечным усталаваным парадкам. У яго развагах ход гістарычнага развіцця, змена пакаленняў, трывала звязваюцца з універсальнымі законамі быцця. У людзей, жыццё якіх грунтуецца на пераемнасці духоўнага і экзистэнцыйнага вопыту ад пакалення да пакалення, ёсць магчымасць *хоць вачыма далёкіх нашчадкаў* (42) убачыць зноў тыя ж праявы адвечнага.

Аднак штосьці парушылася ў суадносінах касмічных аб’ектаў і метэарыты ў далейшым перасталі з’яўляцца ў межах зямной арбіты. Пра гэта згадваецца апавядальнікам на самым пачатку асноўнай часткі рамана. Першая фраза твора, на якую заўсёды звяртаецца павышаная ўвага рэцыпіента, сваім лаканізмам яшчэ больш узмацняе ўражанне: *Леаніды не вярнуліся* (43). Сінтаксічнай структурай яна інверсійна блізкая да той фразы, якой заканчваецца пралаг: *Гінулі Леаніды* (42). Такім чынам, суадноснасьць пралага і асноўнай часткі прасочваецца таксама і на ўзроўні структурнай пабудовы фразы, сінтагматычнага спалучэння лексічных адзінак.

Для У. Караткевіча ўяўлялася важным увядзенне дадзенага касмічнага матыву ў сюжэт рамана, у якім апавядалася пра зямныя справы і клопаты. Пра гэта сведчыць і адзін з варыянтаў назвы рамана – “Леаніды не вернуцца да зямлі”. Для рэалізацыі мастацкай задумы твора патрэбны быў якраз падобны ракурс бачання, каб скрозь прызму абагульнена-касімічнага яскравей выявілася глыбіннае значэнне ўнутранага свету герояў, істотнасць іх духоўнага жыцця. У заканамерна-прадвызначанае ў быццёвым кругабегу ўплятаецца выпадковае, зрушваючы ўсталяваны парадак рэчаў. Гэтак жа ўмешваюцца выпадковасць, збег акалічнасцяў і ў лёсы асобных людзей, прыводзячы часамі да іх дзівоснага перапляцення.

А. Мальдзіс у рэцэнзіі, апублікаванай адразу пасля таго, як раман быў надрукаваны ў часопісе “Польмя” ў 1962 г., звярнуў увагу на некаторую штучнасць ужытага аўтарам прыёму, які заключаўся ў абавязковай сустрэчы нашчадкаў герояў пралага праз многія дзесяцігоддзі. Рэцэнзентам згадвалася, у прыватнасці, “Северная повесть” К. Паўстоўскага, дзе выкарыстаны аналагічны прыём. Адзначыўшы дадзеную спецыфічную рысу аўтарскага стылю, А. Мальдзіс разважаў далей аб тым, што магчымы і прымальны і такі варыянт, калі мастак ідзе сваім *адметным шляхам*, кіруючыся *не ад жыцця да літаратуры, а ад літаратуры да жыцця*⁹. Даследчык ужо тады заўважыў адну з характэрных асаблівасцяў творчай манеры пісьменніка, якая заключалася ў выкарыстанні апрабаваных сусветнай мастацкай практыкай сэжэтных прыёмаў і мадэляў структурнай арганізацыі твора.

У выкарыстанні дадзенага спосабу судакранання са спадчынай сусветнай культуры У. Караткевіч працягваў традыцыі, закладзеныя М. Багдановічам. Запазычанае станавілася сваім, трывала засвоеным

⁹ А. Мальдзіс, *Жыццё і ўзнясенне Уладзіміра Караткевіча*, с. 16.

у межах нацыянальнага і індыўідуальнага мастацкага вопыту. Што датычыцца пэўнай аналогіі сюжэтнага прыёму, выкарыстанага ў “Северной повести” з тым, як будзе сюжэтную стратэгію У. Караткевіч у “Нельга забыць”, то варта заўважыць, што падабенства тут толькі знешняе. У. Караткевічам узятая толькі агульная схема развіцця сюжэтных калізій, якая ў творы напаўняецца адметным і канкрэтным зместам.

У. Караткевіч, вядома, адчуваў умоўнасць выяўленай у рамане сітуацыі – выпадковай сустрэчы ў велізарным горадзе дваіх людзей, якіх звязваюць не толькі пачуцці адзін да аднаго, але і адносіны да мінулага, у якім такой жа павяззю былі спалучаны іх продкі. Магчыма, у асноўным зыходзячы з гэтага і з’явілася патрэба ў перадтэкставым папярэджанні чытача пра *выдуманасць* імён і падзей у творы. Тым самым аўтар не толькі не хавае мастацкай умоўнасці сюжэтно-кампазіцыйнай структуры рамана, але і звяртае на яе ўвагу чытача.

Па сваіх структурных і жанрава-стылёвых прыкметах раман У. Караткевіча ўяўляе сабой адметную з’яву ў беларускай прозе 1960-х гадоў. Гэта ў многім наватарскі для свайго часу твор, у якім наратыўныя прынцыпы своеасабліва спалучаны з суб’ектыўнасцю пачуццёвага выражэння, аб’ектыўнасць праявінага апісання карэлюе з адкрытасцю лірычнага выказвання. “Нельга забыць” – бадай, наогул адзіны ў беларускай літаратуры раман, у якім так франтальна суаднесены праявіны і вершаваны дыскурсы. У яго структуру ўключаны цэлыя вершаваныя раздзелы (XII, XVI).

Дадзеныя раздзелы вылучаюцца з агульнага шэрага яшчэ і тым, што маюць назвы. Па сутнасці, яны, як і пралог, могуць успрымацца як самастойныя творы. У кнізе паэзіі “Быў. Ёсць. Буду”, якая выйшла ў 1986 годзе, ужо пасля таго, як яе аўтара не стала, але якая была ўкладзена яшчэ ім самім, гэтыя раздзелы надрукаваны як асобныя творы з жанравым вызначэннем *паэма*.

Разам з тым неабходна падкрэсліць, што вершаваныя тэксты вельмі натуральна спалучаюцца ў рамане з праявіным, утвараючы мастацкае адзінства, для якога характэрны павышаная экспрэсіўнасць і эмацыянальная напружанасць. Увядзенне вершаваных тэкстаў у твор абумоўліваецца тым, што галоўны герой Андрэй Грынкевіч – паэт, і таму яны могуць быць ідэнтыфікаваныя, як створаныя ім. Хоць, з другога боку, захоўваецца таксама магчымасць іх атаясамлення і з пазіцыяй аўтара. Аповед у рамане вядзецца ад трэцяй асобы, а ў вершаваных раздзелах паяўляецца аўтарскае я.

Вядома, у любым выпадку і праязны, і вершаваны тэкст ствараюцца самім аўтарам твора. Гаворка толькі вядзецца аб тым, якому суб'екту выказвання – апавядальніку або герою – можа быць прыпісана ўмоўнае аўтарства, ад чыйго імя выбудоўваецца дыскурс. Ва ўсякім разе ёсць дастаковыя падставы для таго, каб гаварыць пра вершаваныя фрагменты рамана як пра месцы асабліва блізкага сыходжання пазіцый аўтара і героя.

Пісьменнік актыўна выкарыстоўвае магчымасці структурнай арганізацыі тэксту для акцэнтацыі момантаў найбольшага напружання душэўных сіл герояў, кульмінацыйных момантаў у развіцці сюжэта. Так, на заканчэнні твора, калі Грынкевіч знаходзіцца ля памерлай Ірыны Горавай, у аповед ад трэцяй асобы непрыкметна ўплятаецца маналог героя, займеннік *ён* на нейкі час змяняецца на *я*:

Куды ты заглядаеш, мая апошня, у якую таямніцу, невядомую мне?
Чаму здзіўлены твае бровы?

І што зараз рабіць мне?

Зямная персць, зямная юдоль – будзьце вы благаслаўлены, будзьце вы пракляты.

І што зараз рабіць мне, калі ты не пускаеш мяне ў сваю таямніцу (328).

Гэтыя словы, звернутыя наўздагон адлятаючай душы каханай, не маглі б быць пераказаныя няўласна простаю мовай апавядальніка. Занадта горкі, суб'ектыўна перажыты сэнс яны змяшчаюць у сабе. Па ўзвышана-трагедыйнай танальнасці яны суадносныя з пафасам паэтычных фрагментаў рамана.

Блукаючы затым па начной Маскве, забрыўшы ў апусцелы парк, Грынкевіч аддаецца сумотным роздумам, у якіх, аднак, выпявае адчуванне працягу жыцця. Матыў *déjà vu*, які зноў выразна адчуваецца ў фінальнай частцы рамана, выяўляецца ў вяртанні да тэмы зорнага неба, падаючых зорак. Пад спрадвечным зорным небам, пераадольваючы свой боль, герой згадвае скандынаўскую легенду пра Рагнарадзі – поле апошняй у свеце бітвы. Ён стварае, адштурхоўваючыся ад гэтай ідэі свой верш, сваю песню пра Рагнарадзі як прыход новай эры дабра і сусветнай гармоніі. У адрозненне ад папярэдніх вершаваных тэкстаў рамана, гэты, заключны, ідэнтыфікуецца як ствараемы менавіта героем, і мы становімся як бы назіральнікамі самага творчага працэсу.

Падобным чынам заканчваецца і раман У. Караткевіча “Каласы пад сярпом тваім”. У яго фінале галоўны герой таксама піша верш. Адрозненне толькі ў тым, што Алесь Загорскі не з'яўляецца, як Андрэй Грынкевіч, прафесійным пісьменнікам. Тут аўтар ішоў, хутчэй за ўсё,

ад вобраза Кастуся Каліноўскага, вобраза рэвалюцыянера, для якога паэзія ўсё-такі не асноўная справа жыцця, хоць менавіта паэтычнаму слову давяраецца самае істотнае з заветных дум і памкненняў.

Характэрна, што ў абодвух выпадках героі ў хвіліну творчага нахнення сузіраюць адпаведны іх настрою відарыс самага шырокага плану, у якім зямное спалучана з нябесным. У “Каласах пад сярпом тваім” Загорскі назірае рэдкую для яго родных шырот метэаралагічную з’яву – паўночнае ззянне. У “Нельга забыць” Грынкевіч узыходзіць на ўзвышша, з якога ён *пабачыў увесь абшар горада* (335), і адкуль яму адкрываецца від як на зямную прастрань, так і на нябесную далячынь. Гэтыя дзве неахопныя сферы як бы злучаюцца ў адну перад духоўна прасветленым зрокам героя:

Гэты горад цяпер прачынаўся. Усё большала і большала агнёў на вуліцах. Кропля за кропляй, сотня за сотняй, яны ўзнікалі, успыхвалі, паступова адбіраючы зоры ў нябёс.

Зорнае неба сыходзіла на зямлю (335).

Так звязваюцца разам, зацыкліваюцца аўтарам важнейшыя для яго рамана тэмы і матывы. Тэма вялікага сталічнага горада, як культурнага асяродка, і звязаная з ёй тэма мастацтва пераплятаюцца з матывамі пошуку гістарычных каранёў, нацыянальна-культурнага самавызначэння, станаўлення і ўзмажнення асобы. І ўсё гэта асветлена трагічным святлом няспраўджанага кахання, якое прадстае ва ўяўленні героя духоўнай каштоўнасцю, сувымернай з іншымі найбольш значымымі для экзістэнцыі чалавека.

З усіх вышэй пералічаных тэм і матываў варта асобна вылучыць цесна спалучаныя паміж сабой тэмы кахання і мастацтва. Гэтыя магістральныя для рамана тэмы аб’ядноўвае вобраз Ірыны Горавай, выкладчыцы мастацтва на Вышэйшых літаратурных курсах, у якую закахаўся галоўны герой. Першыя ўражанні ад новай выкладчыцы ў слухача курсаў Грынкевіча якраз звязаны з успрыманням мастацкіх твораў, з той абстаноўкай, у якой вядзецца ёю захапляльны аповед пра гісторыю выяўлення мастацтва ў непарыўнай сувязі з гісторыяй народаў.

Вобраз будучай каханай у свядомасці героя ад самага пачатку асацыюецца з высокім мастацтвам і духоўнасцю. Гэтаму садзейнічае тая ўзвышана-таямнічая атмасфера, у якой адбываецца знаёмства Грынкевіча з Горавай. Тут маюць сваё значэнне асобныя дэталі абстаноўкі, падрабязнасці сітуацыі. Пэўную ролю ў эпізодзе знаёмства адыгрывае эффект праламлення, праекцыі візуальных вобразаў і іх накладвання на

вобразы аўдыяльныя. Лекцыю выкладчыца Горава чытае, карыстаючыся нагляднымі сродкамі, паказваючы з дапамогай праектара на экране выявы помнікаў архітэктуры і твораў мастацтва.

Калі, прыпазніўшыся, Грынкевіч прыйшоў на лекцыю, *у аўдыторыі было зусім цёмна. На сцяне, у светлым чатырохкутніку плаваў адбітак аднаго з рэльефаў Пергамскага алтара. Бойка багоў з тытанамі* (82). І далей вобраз гэтай жанчыны будзе складвацца ў яго ўяўленні паступова, быццам выплываючы з нейкай зыбістай, пераменлівай, напоўненай адбіткамі, смугі. Спачатку ён пачуе толькі голас і па голасу будзе спрабаваць уявіць яе аблічча.

Яна сціхла на хвіліну. Андрэй дарэмна намагаўся разгледзець яе. Чуў толькі голас, дзівосны па мяккасці і глыбіні. Ды яшчэ, калі яна паказвала нешта на экране, бачыў вузкую руку з доўгімі, тонкімі на канцах пальцамі (83).

Гэтая рука, асвечаная святлом праектара, успрымаецца Грынкевічам як адзнака чароўнага свету мастацтва, у якім усё незвычайнае і прывабнае. Незвычайным падаецца і тое, што гаворыцца гэтым голасам, што сыходзіць ад гэтай невядомай, стоенай за заслонай мастацкай магіі, істоты.

Для агульнай аўтарскай канцэпцыі мастацтва ў яго суадносінах з рэчаіснасцю істотнае значэнне мае тое, **як** чытае сваю лекцыю Горава. Звернем увагу на такі спосаб перадачы вербальнымі сродкамі візуальных выяў, як **экфрасіс**. Менавіта ён выкарыстоўваецца Горавай пры апісанні славутага твора антычнага мастацтва – рэльефа Пергамскага алтара. Апавед узнаўляецца не з пачатку, а з таго месца, з якога ён пачуты Грынкевічам:

... і вы трапляеце ў самую сярэдзіну жахлівай, смяротнай сутычкі. Вы адразу пазбаўляецеся слыху, аглушаныя выцём, ровам, скрыгатам. Вы адчуваеце нават пах потных цел. Дзеці Геі-зямлі – волаты і багі (таксама дзеці Геі) пачалі біцца (83).

Таленавітая выкладчыца імкнецца праз дадзены экфрасіс як бы ажывіць выяву, зрабіць яе для слухачоў адчувальнай усімі іх органамі пачуццяў, стварыць уражанне, быццам яны самі знаходзяцца ў эпіцэнтры зацятай бойкі. Такое экфрастычнае апісанне, пры якім моўнымі сродкамі выяўляюцца невербальныя ўласцівасці камунікатыўнага працэсу, адпавядае канцэптуальнаму стаўленню аўтара да мастацтва слова як асаблівага свету, у які чалавек уваходзіць, як у рэальны.

Свет мастацтва і свет рэальнасці ўтвараюць у рамане У. Караткевіча непарыўнае адзінства. Гэта адзін з тых твораў беларускай літаратуры, для якіх тэма мастацтва з'яўляецца дамінуючай і вызначальнай. Для творчасці У. Караткевіча наогул характэрна пільная ўвага да мастацкай праблематыкі. Разнастайныя артэфекты, найперш жывапісныя творы ў жанры партрэта, у такіх творах пісьменніка, як “Дзікае паляванне караля Стаха”, “Каласы пад сярпом тваім”, “Чорны замак Альшанскі” і інш., не толькі прадстаюць важнейшымі складнікамі інтэр’ера, але частку выконваюць выключна істотную функцыянальную ролю ў фарміраванні сюжэта.

У творах У. Караткевіча апісанне інтэр’ера, як выяўлення жыццёвага асяроддзя герояў, мае вялікае значэнне. Гэты аспект паэтыкі У. Караткевіча, як, зрэшты, і ўсёй нацыянальнай літаратуры, маладаследаваны. Не маючы магчымасці спыніцца тут на ім падрабязней, адзначым толькі, што ў рамане “Нельга забыць” характэрнымі адзнакамі апісваемых інтэр’ераў з’яўляюцца якраз творы мастацтва. Гэта тэндэнцыя прасочваецца ад апісання прымітыўных лубкоў у хатцы паромшчыка ў пралогу рамана да падрабязнага паказу мастацкага аздаблення жылля творчай інтэлігенцыі ў асноўнай частцы твора.

Такім чынам, раман У. Караткевіча “Нельга забыць”, нягледзячы на тое, што гэта першы буйны твор маладога на той час аўтара, з’яўляецца арыгінальным, шматпланавым мастацкім палатном, у якім праз складаную, шматслойную структуру, праз спалучэнне праявічанага і вершаванага дыскурсаў, суаднясенне мастацкай і паўсядзённай рэальнасцяў раскрываюцца важныя філасофскія, маральныя і эстэтычныя праблемы, якія хвалявалі творчую інтэлігенцыю 1960-х гадоў. Структурны аналіз у значнай ступені садзейнічае выяўленню глыбіні і шматстайнасці зместу гэтага твора.

STRESZCZENIE

POWIEŚĆ UŁADZIMIRA KARATKIEWICZA „NIELHA ZABYĆ”:
AUTOR/BOHATER, PROZA/POEZJA, LITERATURA/SZTUKA

Przedmiotem wielostronnej analizy jest powieść Uładzimir Karatkiewicza „Nielha zabyć”. Autor artykułu zwraca szczególną uwagę na znajdujące się w pierwszej powieści pisarza wątki autobiograficzne oraz na relacje między stanowiskiem autora i bohatera. Omawia także cechy kompozycji tekstu, który charakteryzuje

się jednością wydarzeń historycznych i współczesnych, jak również włączeniem do tekstów prozy fragmentów poetyckich. Autor artykułu wskazuje także na znaczenia zagadnienia sztuki w tekście.

Słowa kluczowe: narratologia, powieść autobiograficzna, autor, bohater, prototyp, struktura, kompozycja, topos, dyskurs prozą, dyskurs poetycki, sztuka, ekfrazja, interior, portret.

S U M M A R Y

ULADZIMIR KARATKIEVICH'S NOVEL "IT IS IMPOSSIBLE TO FORGET":
AUTHOR/HERO, PROSE/POETRY, LITERATURE/ART

The novel "It is Impossible to Forget" written by Uladzimir Karatkievich is the object of a multisided analysis carried out in the article. Special attention is paid to the autobiographical features of the writer's first novel, to the correlation of the author's and hero's positions. The peculiarities of the novel's structure consisting in the unity of the historical and modern episodes, as well as in incorporating verse fragments into prosaic text are investigated. The meaning of the artistic theme in the plot development is revealed.

Key words: narratology, autobiographical novel, author, hero, prototype, structure, composition, topos, prosaic and poetical discourse, art, ekphrasis, interior, portrait..

Святлана Калядка

Мінск

**Максім Танк: міфы і рэальнасць
(з гісторыі падрыхтоўкі *Збору твораў* Максіма Танка
ў 13 тамах)**

Праца над *Зборам твораў* Максіма Танка ў 13 тамах вялася на працягу 16 гадоў з вялікімі перапынкамі, выданне кніг было завершана ў 2012 годзе, да 100-годдзя з дня нараджэння народнага паэта Беларусі. Падрыхтоўка *Збору твораў* да выдання была распачата ў 1996 годзе ў адпаведнасці з Указам Прэзідэнта ад 10 кастрычніка 1995 г.

Першапачатковая задача, якая ставілася перад нашай тэксталагічнай групай з 2006 года (а менавіта ў згаданым годзе з'явіліся першыя два тамы *Збору твораў*), якой на той час кіраваў Уладзімір Іосіфавіч Мархель, – выдаць тамы, якія былі падрыхтаваны да друку ў 1996–1999 гг. Пытанне аб дападрыхтоўцы ўжо завершаных тамоў узнікла пасля таго, калі ў 2009 г. тэксталагі атрымалі дазвол ад дырэктара БДАМЛМ Запартыкі Ганны Вячаславаўны працаваць з матэрыяламі, якія толькі што паступілі ў архіў. Праца над выданнем была распачата ў 1996 годзе, але толькі ў 2009 годзе, праз 13 гадоў, родныя паэта палічылі вартым перадаць сотні дакументаў у БДАМЛМ. Гэта ўжо новая гісторыя, не падмацаваная жаданнем сямейнікаў Максіма Танка садзейнічаць таму, каб *Збор твораў* выйшаў найбольш поўным (нават улічваючы той факт, што група рыхтавала не Поўны збор твораў, яна імкнулася да максімальнага выкарыстання ўсяго творчага арсенала Максіма Танка). Нам не зразумелы прычыны, па якіх родныя паэта прытрымлівалі ў хатнім архіве шматлікія матэрыялы са спадчыны Максіма Танка, не дапускаючы да іх супрацоўнікаў Інстытута мовы і літаратуры, не давяраючы ні кіраўніку групы, ні падрыхтоўшчыкам унікальныя аўтографы, машынапісы, выраз-

кі з перыядычных выданняў, фотаздымкі і г.д. І гэты факт значна ўскладніў працу тэксталагічнай групы, таму што пры апрацоўцы новых матэрыялаў былі выяўлены аўтографы вершаў, якія на той час ужо былі апублікаваны ў 1–6 тамах Збору твораў. У названых тамах гэтыя вершы пададзены без аўтарскіх чарнавых і белавых аўтографаў.

Першыя паступленні матэрыялаў з асабістага архіва паэта ў БДАМЛМ былі зроблены Яўгенам Іванавічам яшчэ ў 1962 годзе (вопіс № 1), на працягу жыцця паэта гэты вопіс дапаўняўся, потым былі створаны яшчэ некалькі вопісаў. Значныя паступленні былі ў 1992–1993 гадах, у 1998 годзе фонд папоўніўся лістамі І. В. Мальца да Максіма Танка і паэта да яго. У маі 2009 года сын паэта Максім Яўгенавіч Скурко перадаў у архіў матэрыялы, якія склалі 6-ы вопіс (у ім – **220 спраў 1811 дакументаў** за 1922–1995 гады, асобныя за 1998 год). Можна ўявіць, колькі часу і намаганняў трэба было прыкласці, каб разгледзець, выбраць патрэбныя і зрабіць электронны набор такой колькасці дакументаў і паспець увесці іх у тамы, якія ўжо чакалі выхаду з друку.

З улікам дакументаў, якія паступілі да нас у 2009 годзе, намі былі дадаткова апрацаваны і ўведзены ў кнігі збору твораў шматлікія матэрыялы. Пройдемся па тамах, дапоўненых новымі тэкстамі Максіма Танка:

Сёмы том збору твораў складаюць паэмы Максіма Танка: «Нарач», «Журавінавы цвет», «Сказ пра Вяля», «Каліноўскі», «Сілаш Істома», «Янук Сяліба», «Люцыян Таполя», «Пражскі дзённік», «Мікалай Дворнікаў». Паэма «Сілаш Істома» ўзноўлена па асобных урыўках, частка якіх публікавалася ў часопісе «Беларускі летапіс», частка выбрана з дзённікавых запісаў у «Лістках календара» (падрабязную інфармацыю можна атрымаць з каментарыяў да паэмы ў 7-ым томе *Збору твораў* Максіма Танка ў 13 тамах). Акрамя выкарыстаных у каментары да 7-га тома *Збору твораў* чарнавых аўтографаў, пасля апублікавання тома, выяўлены таксама чарнавыя аўтографы, датаваныя 1937–1939 гадамі, сярод якіх ёсць асобныя часткі паэмы «Сілаш Істома» – БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 14, ф. 25, воп. 6, спр. 2, якія яшчэ чакаюць расчэтка і публікацыі. Першая публікацыя частак паэмы з’явілася ў 1938 годзе, потым паэт рабіў спробы працягнуць працу над паэмай, аднак яна так і не была завершана.

У фондах БДАМЛМ на асобных лістах ёсць і запісы паэм «Янук Сяліба» (ф. 25, воп. 6, спр. 1), «Журавінавы цвет», «Кастусь Каліноўскі» (ф. 25, воп. 6, спр. 2), у агульных сшытках з вершамі і перакладамі – аўтографы паэм «Каліноўскі», «Янук Сяліба», «Лю-

цыян Таполя», «Пражскі дзённік» і «Мікалаі Дворнікаў», якія, на жаль, не улічаны ў каментарыях да пералічаных паэм. У фондах архіва захоўваецца паэма «Янук Сяліба», цалкам перапісаная Максімам Танкам на лістах з агульнага сшытка, на першай старонцы перапісанага тэкста пазначана: рэдакцыя трэцяя, сакавік 1942–1943 г. Масква, а ў канцы паэмы дарчы надпіс: *На добрую памяць Марыяне Ф. Модоровой – староніцы паэмы напісанай у Маскве, песні навеяныя сумам на далёкай радзіме, радасцю сустрэчы з сябрамі. Максім Танк. Масква 4-II-43 г.* (БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 1 (прыкладваўся нумар газеты «Савецкая Беларусь», жнівень 1943 г., у якой друкаваліся ўрыўкі з паэмы «Янук Сяліба»)).

У агульных сшытках з вершамі і перакладамі выяўлены часткі новай паэмы без назвы, галоўны герой якой Марцін Яцына і падзеі ў якой адбываюцца ў канцы 1930-х гадоў, напярэдадні і ў перыяд уз'яднання заходняй і ўсходняй частак Беларусі. Запісы паэмы адносяцца да 1939–1958 гг., аднак яна так і не была завершана. Запісана ў 1–2 агульных сшытках з вершамі. «Працяг першай часткі» – у першым сшытку (БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 4, стар. 64 адв.), потым увайшла састаўной часткай у новы тэкст паэмы, змешчаны ў другім агульным сшытку (БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 5, стар. 68–70 адв.). У агульным сшытку № 3 (1957–1965 гг.) – БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 6, стар. 2–3 адв. Максім Танк перапісаў начыста з некаторымі праўкамі незавершаную паэму без назвы, частку першую, але ў канцы дапісаў новую страфу: *Край нарачанскі, край родных прастораў! / Не, ты не толькі напевамі рэж, / І пералівам, і ззянем [красою, блакітам] азёраў / Пахам густых верасоў, шумам бору / Запаланіў маё сэрца навек.* У канцы перапісанай першай часткі паэмы дата – 1939–58 г. Другую частку не перапісваў. Максім Танк прадумваў далейшую сюжэтную лінію паэмы, так, у агульным сшытку № 1 на стар. 72 пасля верша «Пімену» сустракаем наступны запіс: *Зварот Яцыны дамоў, сустрэча з Нінай, вяселле, на якім былі сябры з часці. Провады на Берлін! Узгадваецца ў паэме Сабала* (сапр. Ян Кшэптоўскі – Jan Krzeptowski, 1809–1894) – славуты польскі горскі расказчык, пясняр, скрыпач, які стаў героем многіх мастацкіх твораў.

Яшчэ адна паэма мае такую ж умоўную назву «Пачатак паэмы», змешчана ў агульным сшытку з вершамі і перакладамі № 2 (1950–1958) – БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 5, датуецца – III.1950 г., пасля лірычнага ўступу вырвання старонкі, на якіх мог знаходзіцца працяг паэмы. Зыходзячы з наяўнага зместу ўступу, паэт збіраўся пісаць пра падзеі Вялікай Айчыннай вайны.

Такім чынам, 7-ы том *Збору твораў* у 13 тамах трэба папоўніць аўтаграфамі двух незавершаных паэм, прысвечаных важным падзеям перадваеннага і ваеннага часу ў гісторыі Беларусі і радзімы Максіма Танка Мядзельшчыны.

На жаль, рукапісы некаторых артыкулаў, пададзеныя ў агульных сшытках з вершамі і перакладамі, не былі ўлічаны ў каментарыях 8-га тома. Напрыклад, успаміны пра Міхася Лынькова (у 8-м томе *Збору твораў* Максіма Танка ў 13 тамах прыведзены пад назвай «Ля нарачанскага вогнішча» (1976)) першапачаткова ў рукапісным варыянце пачыналіся з разваг пра ўспаміны як від творчасці, якія потым ён выкрасліў і ў публікацыю гэтыя развагі не ўключаліся. Аднак у такіх развагах і раскрываецца асоба творцы:

Успаміны пра М. Ц. Лынькова

Я не люблю чытаць успаміны пра людзей, якіх добра ведаў, бо часта пытаю сябе: адкуль аўтар узяў тыя ці іншыя факты, або чаму аб тых ці іншых падзеях ён расказвае зусім не так, як было, або прыводзіць выказванні, ацэнкі, якія разыходзяцца з тымі, што мне даводзілася чуць.

А можа я памыляюся? Можа мяне падводзіць мая памяць? Можа аўтар успамінаў яшчэ пры жыцці таго чалавека, пра [якога] каго піша, збіраў [пра яго] матэрыял, запісваў кожнае яго слова?

І я віню сябе, што гэтага не рабіў. Але ж я ніколі і не збіраўся пісаць успаміны, як не збіраўся і расставацца з блізкім мне чалавекам.

[Мяне]Некалі ў рэдакцыі «Нью-Йорк таймс» [мяне уразіла тое, што у рэдакцыі яе ёсць нам паказалі] бачыў я спецыяльную картатэку загадзя падрыхтаваных некралогаў амаль на ўсіх вядомых грамадскіх, і палітычных [дзеячоў] і культурных дзеячоў свету. Апэратыўнасць? Бізнес? Нешта ў гэтым ёсць і [бесчалавечнае] антыгуманнае, хоць [кожны] знае, што ніхто не вечны на гэтым свеце. Пасля 10/IX.1976 г. (Закрэслены)

Не ўключаны ў 8-ы том пашыраны варыянт аўтабіяграфіі Максіма Танка, які ён запісаў у 1–2 агульных сшытках з вершамі і перакладамі. Падрабязны тэкст аўтабіяграфіі – без пачатку (вырваны лісты), пад ім указана дата завяршэння напісання аўтабіяграфіі – Мінск, 5/III–1949 г. (БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 4, стар. 61–64). У 1958 годзе ў часопісе «Полымя» адбылася першая публікацыя аўтабіяграфіі, а ў 1963 годзе ў дапоўненым варыянце яна ўключана ў зборнік «Пяцьдзсят чатыры дарогі», аднак абедзве публікацыі істотна адрозніваюцца ад рукапі-

снага аўтографу ў сшытках з вершамі. У рукапісе аўтар спыняецца на дэталях, дае па ходзе аповеду некаторыя тлумачэнні, падрабязна апісвае некаторыя важныя падзеі ў яго жыцці і жыцці краіны, што, безумоўна, павінна стаць для даследчыкаў жыцця і творчасці Максіма Танка добрай крыніцай звестак і інфармацыі пра паэта.

Ва ўступны артыкул да 9-га тома ўведзены дакументы, якія тлумачаць многія запісы Танка ў «Лістках календара» і дзённіках: даведка з сельсавета аб сямейным становішчы Скурко Івана Фёдаравіча, бацькі паэта, за 1952 г., даведка ад начальніка партызанскага цэнтра аб забароне партызанскім атрадам браць у сям'і аддзенне і харчаванне за 1943 г.; «выпіска з пратакола аб адмене пастановы аб аднясенні хазяйства Скурко І. Ф. да кулацка зажытачных хазяйстваў» за 1941 г.; тэлеграма з прадпісаннем адбыць у Бранск на пасаду пісьменніка рэдакцыі «За Советскую Белоруссию» за 1941 г. Ва ўступным артыкуле выкарыстаны наступныя новыя матэрыялы з БДАМЛІМ, з дапамогай якіх на даўнія падзеі віленскага перыяду можна паглядзець больш канкрэтна, гэта: матэрыялы судовых спраў па абвінавачванні Максіма Танка ў прыналежнасці да КПЗБ і вядзенні ім антыўрадавай дзейнасці за 1933–34 гг.; ксеракопіі газеты «Беларускае жыццё» за 7 чэрвеня 1932 г., якая адразу пасля выхаду была канфіскавана, і ў сучасных архівах не захавалася ніводнага нумара (у гэтай газеце Максім Танк упершыню апублікаваў верш «Заштрайкавалі гіганты-коміны», і менавіта гэты нумар стаў падставай арышту Танка ў 1933 годзе); крытычны артыкул у часопісе «Шлях моладзі», у якім Язэп Найдзюк абвінавачвае Танка як крытыка ў беспадстаўнасці яго нападкі на Міхася Машару як непартыйнага пісьменніка; верш «Прысвячаю А. Чарняўскай-Орсе» ў газеце «Наша воля» за 1936 г. і фотаздымкі, на якіх Танк з А. Чарняўскай-Орсай, пра што гаварылася ў «Лістках календара» за 1936 і 1938 гг.; лісты рэдактара газеты «Наша воля» В. Склубоўскага з выказаннем незадавальнення ў сувязі з прыніжэннем ролі яго ў падпольнай барацьбе ў Заходняй Беларусі за 1958 г.; ліст неўстаноўленай асобы (за подпісам Сашы: магчыма, гэта быў Хадзінскі, з якім калісьці паэт жыў ў Вільні, але мы можам толькі здагадацца) аб В. Склубоўскім за 1958 г.; ліст Мацконіса-Мацквявічуса, члена КПЗБ, з просьбай напісаць рэкамендацыю для атрымання персанальнай пенсіі; тры лісты ад Ёнаса Каросаса, літоўскага журналіста і сябры Максіма Танка, з рэкамендацыямі і праўкамі некаторых мясцін «Лісткоў календара» за 1967 і 1968 гг.

Пры падрыхтоўцы дзённікаў (9–10 тамы *Збору твораў* у 13 тамах) з фондаў Танка (вопіс 6) выкарыстаны запісы са сшыткаў з ру-

капісамі вершаў. Аўтар у гэтых сшытках суправаджаў вершы рознымі каментарыямі і часта змяшчаў паміж тэкстамі вершаў дзённікавыя запісы, якія ім не былі ўведзены потым у самі тэксты дзённікаў. У гэтых запісах Максім Танк не толькі канстатуе факты свайго жыцця, але і разважае пра беларускую літаратуру, эмацыянальна выказваецца пра прачытаныя творы, выступае з крытыкай у адрас уласных твораў, занатоўвае думкі пра творчасць, палітыку, сацыяльнае жыццё народа і г.д. Гэтыя запісы мы ўключылі ў 10 том – «Дзённікі» (1960–1994) Максіма Танка і змясцілі ва ўступным артыкуле да тома.

Задача па падрыхтоўцы 12-га тома «Лісты Максіма Танка» ўскладнена тым, што некалькі папак з лістамі (сярод іх былі ксеракопіі з архіўных лістоў і ксеракопіі, перададзеныя ў тэксталагічную групу адрасантамі з Беларусі, Расіі, Украіны, Польшчы і Літвы і г.д.), а таксама каментарыямі да іх прапалі ў 2008 годзе па віне аддзела ўзаемасувязяў літаратур, у якім знаходзіўся сейф з усімі тэкстамі для Збору твораў, пры пераездзе ў новы будынак пры ўз'яднанні Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы з Інстытутам мовы імя Якуба Коласа, і таму тэксталагічнай групе давялося ўзнаўляць гэты матэрыял з нуля. Праводзілася праца па апрацоўцы новавыяўленых у архівах лістоў Максіма Танка, якія налічвалі больш за 400 адзінак. У 12-ы том таксама ўведзены лісты з перапіскі Максіма Танка з жонкай – гэта перапіска налічвае 150 лістоў, сярод якіх толькі восем былі надрукаваны раней, астатнія прыведзены ўпершыню. Таксама знойдзена некалькі рукапісных і машынапісных лістоў, адны з якіх пісаліся пад капірку, іншыя, на нашу думку, не былі адпраўлены адрасату (магчыма і тое, што аўтар пісаў спачатку чарнавы тэкст ліста, а потым перапісваў і адсылаў белавы; гэтае меркаванне выклікана наяўнасцю вялікай колькасці лістоў з праўкамі, у асноўным пры адказах на канкрэтныя пытанні анкет, пры задавальненні просьб расказаць пра сваю біяграфію і г.д.). У асобных выпадках цяжка ці немагчыма вызначыць адрасата ліста. У некаторых выпадках зварот да дзённікавых запісаў, у якіх аўтар канстатаваў шматлікія падзеі ўласнага жыцця, сярод якіх перапіска мела вялікае значэнне, – дапамог нам вызначыць адрасата. Унікальнай можна лічыць знаходку лістоў Максіма Танка да У. Калесніка (у чатырох варыянтах: рукапісныя і машынапісныя з аўтарскімі праўкамі) і адказ У. Калесніка на заўвагі Максіма Танка. Таксама знойдзена некалькі лістоў з рознымі просьбамі, адрасаваных Танку, і адказы паэта на гэтыя лісты (лісты А. Каўрусу, А. Каўку, у музей Сваткаўскай школы, настаўніцы Ільянскай школы). Сярод 844 лістоў, прадстаўленых у томе, толькі 106 лістоў раней друкаваліся

ў розных крыніцах, а гэта значыць – амаль 90% тэкстаў пададзены ўпершыню.

У 13-ы том уключаны 69 артыкулаў і 62 выступлення паэта, якія не ўвайшлі ў 8-ы том гэтага ж выдання. Сярод уключаных у 13-ы том ёсць тэксты, якія публікаваліся ў перыядычным друку і зборніках, і тэксты, якія ўяўляюць сабой чарнавыя і белавыя аўтографы, упершыню тут змешчаныя. Варта было ўвесці ў том разрозненыя тэксты, кшталту неапублікаваных справаздач, некралогоў, характарыстык і дэвдак і г.д., аднак па прычыне таго, што артыкулы і выступленні занялі 970 старонак, памеры тома былі б значна перавышаны. Максім Танк пісаў публіцыстычныя тэксты на беларускай, рускай і польскай мовах (польскамоўныя падаваліся з перакладам на беларускую мову, якія былі змешчаны ў каментарыях). Таксама былі асобныя тэксты на нямецкай і літоўскай мовах. Не ўключаны ў 13-ы том аб’ёмныя выступленні паэта на сесіях ААН, большасць з якіх мела палітычны характар і адлюстроўвала пазіцыі дзяржавы адносна падзей у свеце. У названых выступленнях Максім Танк паўстае як «калектыўная асоба», як прадстаўнік краіны, а таму ў меншай ступені ў іх знаходзіць выяўленне індывідуальнасць яго асобы.

Сярод папер, атрыманых ад сямейнікаў, намі былі выяўлены і асобныя аўтографы, дакументы, газетныя выразкі, якія не ўвайшлі ў 8-ы том *Збору твораў* (кшталту завяшчання, рэкамендацыя, справаздача, дэвдакі і г.д.), а таму многія з пералічаных матэрыялаў будуць апублікаваны ў дадатках манаграфіі С. Калядкі, “Максім Танк: новыя факты, матэрыялы, інтэрпрэтацыі”, якая павінна выйсці ў канцы 2013 – пачатку 2014 гг. Дадатак уключае тыя архіўныя дакументы з фонду Максіма Танка, якія будуць апублікаваны ўпершыню. Сярод новых – чарнавыя накіды і завершаныя вершы, запісаныя Максімам Танкам у 8-і сшытках (7 з якіх – агульныя сшыткі, апошні сшытак за 1994–1995 гг. – звычайны вучнёўскі), бланках з вершамі і на паасобных лістах, якія так і не былі апублікаваны аўтарам па розных прычынах. Намі выяўлена каля **460 неапублікаваных вершаў**, чарнавых накідаў, рэдакцый і варыянтаў, якія ўпершыню падаюцца ў дадатку манаграфіі. Некаторыя з іх былі значна перайначаны паэтам, таму іх ужо цяжка лічыць варыянтамі апублікаваных твораў, з некаторых Максім Танк запазычыў асобныя ўдалыя радкі і стварыў новыя арыгінальныя тэксты, мала ці ўвогуле не звязаныя ідэйна з першапачатковымі, некаторыя пачынаў пісаць, але так і не завяршыў, пакінуўшы ў запісах асобныя чатырохрадкоўі ці некалькі незавершаных строф, а некаторыя хоць і набылі завершаны выгляд, але з рознымі пазнакамі

аўтара, кшталту «дапрацаваць!» (дарэчы, усе аўтарскія пазнакі, нават пыталынікі насупраць вершаў, запісаны над тэкстамі ў дужках), так і не былі вынесены на прысуд чытача. Сярод новых тэкстаў сустракаюцца і варыянты тых вершаў, з якімі аўтограф значна разыходзіцца ў спосабах раскрыцця формы і зместу. Зноў жа паўставала пытанне – ці мэтазгодна і правільна падаваць у дадатку чарнавыя накіды, у якіх былі стылёвыя хібы, русізмы, няправільныя формы ва ўжыванні лексем, але гэта ж і зразумела – таму яны і лічацца чарнавымі, што аўтар шукаў падыходы да адзіна правільнага гучання верша. І таму праца паэта са словам, адлюстраваная ў чарнавых накідах, – гэта вельмі неабходная крыніца для даследчыцкай працы, для ўсебаковага і глыбокага асэнсавання вытокаў таленту Максіма Танка, яго развіцця. Унікальнымі з’яўляюцца шматлікія спробы паэта знайсці тое непарыўнае адзінства паміж формай і зместам, якое толькі і можа стаць апраўданнем таму, каб назваць напісанае вершам, а не проста зарыфмаваным тэкстам.

Па-за першымі шасцю тамамі Збору твораў засталіся вершы, якія, на думку ўкладальнікаў выдання, маглі быць прыпісаны Максіму Танку на падставе ідэйна-тэматычнага супадзення з надрукаванымі творамі, частковай адпаведнасці псеўданімаў тым, якія пададзены ў слоўніку Я. Саламевіча як прыналежныя Яўгену Іванавічу Скурко і г.д. У газеце «Раздавім фашысцкую гадзіну» шматлікія творы падаюцца без подпісаў аўтараў, але ў Нацыянальным архіве Беларусі знаходзіліся падшыўкі газет з указаннем прозвішчаў, напісаных алоўкам, пад творамі без аўтарства. Хто гэта зрабіў і ці дакладна пазначаны прозвішчы? Толькі на падставе гэтай інфармацыі мы не маглі падаваць вершы як аўтарскія.

У фондах Максіма Танка захоўваецца «Прадмова да паэмы «Нарач», якая была надрукавана ў «Старонках успамінаў» Максіма Танка (зб. «У суровыя гады падполля», 1958 г.), аднак у скарачаным выглядзе. Першапачатковы варыянт прадмовы ў рукапісным выглядзе (запісаны ў сшытку з вершамі – ф. 25, воп. 6, спр. 4, стар. 9, зв. –10) выглядаў у поўным варыянце наступным чынам:

Зімой 1934 года, пехатою вяртаючыся дамоў з віленскага лужыцкага вострава, я ўпершыню убачыў воз. Нарач. Зіма была голая, бяснежная. Толькі маразы глыбака ўмарозілі зямлю і пакрылі чыстым і празрыстым льдом вазёры. На меншых вазёрах лёд быў роўны, як шкло, на Нарачы, якое замярзае пазней [за ўсе вазёры] і якое рэдка камі бывае спакойным, лёд быў як свежая ралля, бугрысты, няроўны.

Дзень [быў пагожы] уставаў пагожы. [Лёд] Нарач іскрыўся пад праменьнямі сонца. Здавалася, што мільёны сонц застыла і гарыць у ільдах. Ад Купы ішла грамада рыбакоў глушыць рыбу. Лёд патрэскаваў пад іх нагамі. Злева чарнеў высокі гарысты бераг густа заселены рыбацкімі вёскамі, зправа – цёмная паласа наднарачанскіх бароў, якія цягнуліся аж да Гатавіч. Перада мною была бясконца гладзь возера, амаль на дваццаць кіламетраў, бо за вузкім [паласой дарогі] перашэйкам яшчэ міналі вазеры Мястра, [і Баторын] з берагоў якога можна было ўбачыць высокія белыя вежы касцёла ў Старым Мядзеле. На адной з рыбацкіх хат я тады і пабачыў загад польскага урада забараняючы рыбакам лавіць рыбу у Нарачы і ва ўсіх іншых вазёрах права да якіх перадавалася розным арэндатарам. Рыбакі моўчкі чыталі гэты загад. Мне здалася тады што ніхто з рыбакоў наважна не задумаваўся над гэтым загадам. «Мала што панам прыдзе ў галаву. Кожны тыдзень новую трасцу вывешываюць!» – адказаў мне адзін з рыбакоў на мае пытанне, як адносяцца да ўсяго гэтага рыбакі. І сапраўды зіма прайшла [без] спакойна. Толькі вясной і летам 1935 г., калі польскі ўрад пачаў рэалізаваць свае намеры, на Нарачы разыграліся тыя бурныя падзеі, якія галосным рэхам пракаціліся па ўсіх віленскіх вазерах, па Палессі і далей. Нарачанскія рыбакі як адзін падняліся на абарону сваіх слушных правоў да вазёр. Польскі ўрад быў змушаны пайсці на уступкі. Справа цягнулася некалькі год. Шмат людзей было кінута за краты польскіх вастрогаў, а яшчэ больш пакутвала ад здзекаў паліцыі. Толькі прыход Чырвонай Арміі і вызваленне Заходняй Беларусі палажыла канец цяжкім перажыванням рыбакоў як і ўсяму нашаму народу.

Пісаць паэму «Нарач» я пачаў у 1935 годзе у Вільні, куды быў выклікан ЦК кампартыі Зах. Беларусі на працу у падпольным і легальным камуністычным друку. Гэта былі часы нарастання народнага дэмакратычнага фронту – з адной стараны, з другой – разгул самай чорнай рэакцыі ва ўсёй Польшчы і асабліва на тэрыторыі Заходняй Беларусі. Цэлай паэму з-за цензурных умоў нельга было друкаваць. Таму больш як п'ятую частку яе трэба было выкрасіць [выкінуць]. Не гледзячы на гэта некаторыя нумары журналу «Калоссе» у якім друкавалася паэма, былі канфіскаваны. Толькі ў 1940 годзе мне поўнасьцю удалося аднавіць тэкст, але зноў-жа перажодзіла вайна і зданая ў друк паэма недзе загінула.

«Нарач» – мой першы большы твор. У ім знайшлі свой адбітак усе мае пошукі сябе, як паэта, усе недахопы тагачаснай маёй творчасці. Усё ж, не глядзячы на ўсе слабыя месцы, якія я зараз мог-бы

іначай напісаць, паправіць, – я пакінуў паэму амаль такой якой яна была. Шкада, што я не мог аднавіць згубленага, выразанага цензурай тэкста, [паасобных] радкоў верша і некаторых раздзелаў, без чаго шмат дзе разрываюцца паасобныя звення песняў [і раздзелаў паэмы].

Калісці рэакцыйны польскі публіцыст Ян Мацкевіч перасцерагаў паноў пішучы ў сваёй кнізе «Бунт росістаў», што бунт пад берагамі возера (Нарач) перойдзе як факт у гісторыю людзей якія баранілі сваіх слушных правоў... і ці легенда рыбацкіх пакаленняў не увянчаіць яго лаўрам эпасу?

Гэты заядлы паланізатар і прадстаўнік «крэсовага» абшарніцтва быў непамерна здзіўлены калі ў 1939 годзе трафіла ў яго рукі паэма «Нарач» якая на цэлы год раней [з'явілася спробай] яго перасцарогі з'явілася ў свет. Ён тады пісаў у сваёй рэцэнзіі («Слово», 2–III–38 г.) што здарылася тое, «чаго трэба было баяцца». Пана Мацкевіча пацяшала толькі адно, відаць спадзяваўся паліцэйскія і цензурныя ўлады якія наложуць і налажылі на твор свае veto, што «паэма не трапіць пад сялянскія стрэхі».

Але не спраўдзіліся марныя надзеі пана Мацкевіча. Паэма аб нарачанскім бунце не гледзучы на праследаванне беларускага друкаванага слова, пабывала не пад адной сялянскай страхой, там дзе сягоння свабодна гучыць беларуская мова [і шумяць нашы вазёры]. Там дзе шумяць сінія хвалі нашых вазёр, [там дзе беларускі народ, у жорсткім змаганні супроць панскага прыгнёту, а ў годы Вялікай Айчыннай вайны супроць нямецкіх захопнікаў, пад кіраўніцтвам вялікага правадыра т. Сталіна здабыў сваю свабоду, будзе новае шчаслівае жыццё.]

Мінск 25–XI–45 г.

Акрамя чыста мастацкіх, публіцыстычных і літаратуразнаўчых тэкстаў, у фондах Максіма Танка знаходзяцца шматлікія дакументы, звязаныя з рознымі відамі яго дзейнасці на працягу жыцця. Так, у БДАМЛІМ, у ф. 25, воп. 6, спр. 130, ёсць «Выдавецкі дагавор на літаратурны твор» за 6.02.1995 г. – заключаны дырэктарам выдавецтва «Мастацкая літаратура» Андраюком Серафімам Антонавічам і Максімам Танкам аб выданні кнігі «Errata» (вершы, пераклады), 4 аўт. арк. Разлік – 0,04 ад мінімальна зараб. платы за адзін вершаваны радок і 0,03 ад мін.зараб.платы за адзін радок перакладу (Паст.СМ РБ №868 за 27.12.93 г.)

Напрыклад, у ф. 25, воп. 6, спр. 127 захавалася паперка ад бухгалтара Святланы Аркадзьеўны аб пералічэнні ганарару з ЧССР у суме 112 руб. 16 кап. на рахунак паэта. А з Усесаюзнага агенцтва па

аўтарскіх правах даслалі даведку, што Яўген Іванавіч атрымаў з ПНР за вершы ў зборніку «На моей земле был Освенцим» ганарар у памеры 10 руб. 23 кап. Пасля вылічэнняў камісійных адлічэнняў – 2 руб. 56 кап., падаткаў – 0 руб. 53 кап., аўтар атрымаў 7 руб. 14 кап. Сённяшняму маладому пакаленню будуць ужо незразумелымі прыведзеныя лічбы і разлікі, а старэйшыя змогуць убачыць, як высока цанілася праца пісьменніка ў даперабудовачны час і наколькі яна абясцэнена ўжо падчас перабудовачных працэсаў, не гаворачы пра наша XXI стагоддзе.

У нядаўна знойдзенай аўтабіяграфіі аўтара (была напісана Танкам у сшытках з вершамі, якія захоўваюцца ў БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 4–5, раней аўтабіяграфія публікавалася ў скарачаным выглядзе, у 8-ым томе *Збору твораў* яна падаецца з варыянтамі) падрабязна апісваюцца тыя далёкія падзеі арыштаў і знаходжання ў турме ў 1930-я г. (Яўген Іванавіч адсядзеў у турмах пры сумарным падліку каля двух гадоў), на падставе якіх мы можам мець уяўленне пра смеласць маладога чалавека, пра яго актыўную грамадзянскую пазіцыю, пра ўпэўненасць у справядлівасці дзейнасці КПЗБ. У пасляваенны час, хутчэй у сувязі з падрыхтоўкай аўтабіяграфіі і напісаннем успамінаў, Максім Танк захачеў устанавіць дакладныя даты знаходжання яго за кратамі. У БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 110–113 захоўваюцца копіі дакументаў на польскай мове з дзвюх судовых спраў 1933 і 1934 гг., вынікам якіх было зняволенне Яўгенія Скурко ў кастрычніку 1934 года. Докладная інфармацыя прыводзіцца таксама ва ўспамінах І. В. Мальца і ў лісце Мацконіса-Марцінкявічуса (гл. ніжэй). Пазней Максім Танк шукаў дакументы ў архівах Літвы, пра што даведваемся з дзённікаў: **28.IX.1954:** *Наведаў Вільнюс. У бібліятэцы Літоўскай АН натрапіў на рэшткі свайго архіва, які перахоўваўся ў Беларускаму музеі Івана Луцкевіча. Відаць, да мяне напрацавалі тут розныя «даследчыкі». Прапалі мае акты абвінавачання, розныя павесткі і прысланыя з Лукішак калісьці мне вершы і грыпсы В. Таўлая і П. Пестрака. Зсталіся толькі пустыя канверты, у якіх яны ляжалі*¹.

Ён звяртаўся з запытамі ў адміністрацыю партыйных архіваў з мэтай высвятлення дакладных дат яго зняволення і толькі ў 1961 годзе з дапамогай сябра Ёнаса Каросаса (1912–1975) – літоўскага журналіста, рэдактара часопіса «Барыкада» (1932–1937), у савецкі час –

¹ Максім Танк, *Лісткі календара. Дзённікі*, (у:) *Збор твораў*. У 13 тамах, Мінск 2009, т. 9, с. 451.

газеты «Tiesa»; у 1930-ых гады ўдзельніка падпольнага камуністычнага руху, узнавіў наступныя даты:

По имеющимся у меня выпискам из архивных дел могу сообщить тебе следующее:

Ты был арестован 1933.5.27.

Процесс Твой состоялся в Вильнюсском окружном суде 1933.11.6 и 7. Приговор: Е. Скурко, С. Лавор, С. Скурко – по шесть лет, Гореличонок И., Хвалько М. – по 5 лет, Сичко – 3 года.

Апелляционный суд состоялся 1934.5.1 и Тебя выпустили из тюрьмы (получил 2 года условно).

Совпадение: первый процесс в Октябрьские дни, второй – в Майские.

1934.2.17. тюремный сторож Трухан Александр в камере 175, в которой сидели студент Фейгенберг Давид и Фейгельман Ицек, в вентиляциях под парашкой нашёл грипсы.

1934.8.20. Тебя арестовали, а 8.21. допрашивали в Поставах. Окружной суд 1934.12.5. оправдал Тебя по обвинению за грипсы и поэму «Как бог гулял на вечеринке».

Апелляционный суд 1935.2.20 подтвердил решение окружного суда. На Лукшисках ты сидел 1934.10.14 в 124 камере. (Рукой Максима Танка дописано: 33 (1932).

Шифры дел: 1/Ф 31, опись 220, дело 169, 1933 год, Дело Серафима Лавора и других.

2/Ф 31, 0 230, д281, 1934 г., Дело Евгения Скурко (БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 81).

Вышэйпрыведзены ліст ад Каросаса і прыкладзеныя да яго копіі дакументаў адлюстроўваюць дакладныя даты знаходжання паэта ў Лукішскай турме і, што вельмі важна, дапамагаюць вызначыць ролю асуджаных разам з Максімам Танкам членаў Камуністычнай партыі Заходняй Беларусі (у справе адстойвання беларускай мовы і беларускай культуры ўвогуле). Дарэчы, у Цэнтральным дзяржаўным архіве Літвы (ф. 31, воп. 230, спр. 281) захоўваюцца некаторыя матэрыялы з творчай спадчыны Максіма Танка.

Таксама ў архіве пісьменніка захоўвалася выразка з газеты з артыкулам С. Панізніка «Беларускі падпольны друк у Львове», дзе падрабязна распавядаецца аб гісторыі газеты-аднадзёнкі «Беларускае жыццё» і звязаных з яе выданнем людзей, дзе згадваюцца і падзеі красавіка–чэрвеня 1932 года, калі была заведзена судовая справа на Максіма Танка і калі ён трапіў у Лукішкі. У 2012 г. у артыкуле «Дзе

нарадзіўся Максім Танк?» С. Панізнік удакладняе факты выхаду газеты ў свет: *Віленская матрыца была выраблена стараннямі аднадумцаў Максіма Танка, бо сам ён у гэты час сядзеў за кратамі Лукішак. Але 1500 асобнікаў заходнебеларускага выдання былі канфіскаваны. У Дзяржаўным архіве Львоўскай вобласці (фонд № 11, вопіс 29, адзінка захавання 6348) мне перанеслі на фотастужку старонкі «Беларускага жыцця» («Звязда». 2012. 15 верасня.). У лісце за 8.ІІІ.66 г. да Танка С. Панізнік пісаў: *Ад выдання першай газеты захавалася толькі 200 экз., а «Жыцьцё», напэўна, сканфіскавана поўнасьцю. У сувязі з гэтым хочацца спытаць, ці трапіла ў Беларусь што-колечы з гэтых нумароў?* (БДАМЛІМ, ф. 25, воп. 6, спр. 71). Не, не трапіла, мы можам у архіве бачыць толькі фотакопію газеты.*

Нам удалося даведацца з судовых спраў, што пералічаныя Серафім Лавор, Ян Гарэлічонак, Міхаіл Хвалько, Сяргей Скурко, Мікалай Сіцко з'яўляліся прыхільнікамі камуністычных ідэй, аднак наколькі яны былі задзейнічаны ў стварэнні газеты-аднадзёнкі «Беларускае жыццё» (першы ж нумар быў канфіскаваны польскай адміністрацыяй і трапіў у судовую справу ў якасці рэчавага доказу) – патрабуе асобнага рассядавання. Маладыя людзі атрымалі розныя тэрміны зняволення – ад трох да шасці гадоў. Ёсць такое меркаванне, што пад некаторымі крыптанімамі ў «Лістках календара» хаваюцца менавіта стваральнікі і распаўсюджвальнікі газеты «Беларускае жыццё», якая выйшла 7 красавіка 1932 года. Ян Гарэлічонак (нар. у 1906 г.), зыходзячы з пазнак Яўгена Іванавіча, рэдактар газеты, фатаздымак якога прыкладзены да судовай справы і на адвароце якога рукой Максіма Танка напісана: рэдактар газеты «Беларускае жыццё» ў 1932 г. Ён быў членам КПЗБ з 1931 па верасень 1932 гг. Па афіцыйнай версіі рэдактарам газеты «Беларускае жыццё», што выдавалася ў Львове, з'яўляўся Ян Савіцкі. У артыкуле С. Панізніка «Беларускі падпольны друк у Львове» прыводзяцца яшчэ і такія факты: *22 чэрвеня 1932 года віленская пракуратура з паметкай «Вельмі пільна!» паслала ў Львоў яшчэ адзін ліст. «На падставе фігуруючых доказаў у справе супраць КПЗБ (справа Андрэя Малька, справа доктара Шырана і інш.) наша пракуратура выказала меркаванне, што гэтая газета («Беларускае жыццё») была выдана пад кіраўніцтвам вядомага дзеяча КПЗБ Адольфа і рабілася з яго ўдзедам. Пацверджаннем такой думкі служыць змест газеты, у якой выразна прабіваюцца пракамуністычныя тэндэнцыі...». Далей паведамлялася, што на падставе паказанняў абвінавачанага Яўгена Скурко пацверджана, што верш «Заштрайкавалі гіганты коміны» – яго твор. Але Скурко не сказаў, каму ён уручыў гэты верш для пера-*

дачы рэдактару названай аднаднёўкі. У лісце да Танка за 8.ІІІ.1966 г. С. Панізнік піша, што ... зрабіў копіі з яшчэ адной беларускай газеты, а праўдзівей – часопіса, які выйшаў у Львове праз тры месяцы пасля выдання «Беларускага жыцця». Размова ідзе пра аднаднёўку «Жыцьцё». Рэдактар яе – Ян Горэльчонак. Рэпрадукцыю з яго фотаздымка пасылаю Вам (БДАМЛІМ, ф. 25, воп. 6, спр. 71). Такім чынам, узнікла пэўная блытаніна, рэдактарам якой газеты быў Гарэлічонак?

У публікацыі В. Селяменева і В. Скалабана ў часопісе «Полымя» (2007, № 9) змешчаны тэкст-аўтограф аўтабіяграфіі Максіма Танка (даецца наступная спасылка без указання архіва: фонд 4п, воп. 23, спр. 4276, арк. 4, 4 аб.). У адпаведнасці з подпісам пасля тэксту, аўтабіяграфія была напісана ў Беластоку 12.V.41 г. Аўтографы, прыведзеныя ў часопісе «Полымя» і дадатку да нашай манаграфіі, зафіксавалі некаторыя разыходжанні ў апісанні і трактоўцы пэўных падзей. Напрыклад, у публікацыі, змешчанай у часопісе «Полымя», адзначаецца, што ў 1940 г. ажаніўся, а ў дадатку ў «Аўтабіяграфіі» – З Любай, з сваёй жонкай (ажаніліся мы толькі ў 1939 г. пасля вызвалення Заходняй Беларусі) сустракаўся я некалькі раз у Варшаве, дзе тады яна працавала ў ЦК машыністкай і перакладчыцай. Больш пытанняў выклікае факт пераходу мяжы Максімам Танкам, калі ў 1932 годзе ён нелегальна пайшоў з Заходняй Беларусі ў былы Савецкі Саюз. У публікацыі з часопіса «Полымя» скупа адзначаецца, што пасля следства я быў выпушчаны пад залог 200 злотых і ў верасні гг. (1932. – К. С.) пайшоў у Сов. Саюз. У Мінску мяне не затрымалі, а вярнулі назад. У дадатку 2 нашай манаграфіі ў аўтабіяграфіі Танк дае крыху больш інфармацыі: Восенню 1932 г. калі зноў пачаліся арышты на Заходняй Беларусі я рашыў не чакаць пакуль мяне возьмуць і уцячы ў Савецкі Саюз, дзе думаў падвучыцца ды зноў вярнуцца на працу. Але з Мінску мне прыйшлося вярнуцца раней як я думаў. Праз пару тыдняў я быў у Вільні. Пры дапамозе маёй знаёмай [та] сяброўкі Любы Асавіч, я сустраўся з старымі таварышамі з падполля. Максім Танк не тлумачыць, што здарылася ў Мінску і чаму яму давялося вярнуцца – пасля якіх размоў і з кім. У адным з апошніх інтэрв'ю (апублікавана ў газеце «Звязда», 1992, 17 верасня) Яўген Іванавіч згадвае тыя падзеі і тое, што ў Мінску ён трапіў у савецкую турму, у падвалы НКУС: – Мяне і групу камсамольцаў, якія ўцяклі з Наваградчыны, трымалі ў жудасных умовах. Маладых людзей хутка паслалі на лесараспрацоўкі, а мяне ўсё правяралі і правяралі, ці не агент я дэфензівы. Высветліўшы ўсё, вырашылі зноў пераправіць у Польшчу. Чаму? У 1932 годзе было рашэнне Камінтэрна, каб трымаць толь-

кі тых людзей, якім пагражае палявы суд ці смяротная кара. У мяне такой пагрозы не было, таця і існавала небяспека. Я быў ужо аўтарам некалькіх вершаў, якія ўвайшлі ў хрэстаматыю заходнебеларускай літаратуры. Супрацоўнікі НКВД мяне выпрабоўвалі да апошняга моманту. У ноч, якая папярэднічала пераходу граніцы назад у Польшчу, у камеру пасадзілі нейкага хлопца, які ўвесь час паліваў гразню Савецкі Саюз. Сцярпець гэтага я не мог і дзьмухнуў яму добра. Назаўтра я перайшоў мяжу і зноў апынуўся ў Вільні, звязаны з падполлем. Тыя пытаюцца, чаго прыехаў, чаму не затрымаўся, не пайшоў на курсы, як Таўлай, як іншыя? Гэта ўжо сёння я разумею, што каб тады затрымаўся ў Мінску, то напэўна не ацалеў бы. Ніхто з маіх сяброў, якія з Заходняй Беларусі пайшлі ў СССР, не выжылі. Хоць названыя падзеі і заселі стрэмкай у памяці, аднак не змаглі паўздзейнічаць на стаўленне Яўгена Іванавіча да савецкай улады, якая, як яму здавалася, адна магла пазбавіць Заходнюю Беларусь ад уціску панскай Польшчы. Адзначаныя факты гавораць пра тое, што і сам аўтар блытаўся ў дакладных датах, уносячы пэўны дысананс у трактоўку яго жыцця і творчасці.

Для Максіма Танка перадваенныя гады сталі іспытам на адданасць справе, на добранадзейнасць і вернасць партыйным ідэалам. Быў вельмі няпросты час, калі ворагамі народа называліся нават правяраныя людзі, якія прайшлі праз полымя рэвалюцыйных падзей і засталіся адданымі сынамі сваёй радзімы. КПЗБ выступала за перамогу сацыялістычнай рэвалюцыі ў Польшчы, за права на самавызначэнне Заходняй Беларусі, ліквідацыю памешчыцкага землеўладання і перадачу зямлі сялянам без выкупу. Была распушчаная пастановай Выканкаму Камінтэрну ў жніўні 1938. Даносы, у якіх белае становілася чорным, а паклёп без праверкі ўспрымаўся за выкрывальніцтва ворага, перайначылі лёс адных, а для іншых сталі прысудам. У 1939 годзе былі арыштаваны кіраўнікі КПЗБ, многія з іх былі расстраляны. Увогуле з кастрычніка 1939 да 22.6.1941 у заходніх абласцях Беларусі пры актыўным удзеле членаў Бюро ЦК КП(б)Б, партыйных органаў Беластоцкай, Брэсцкай, Баранавіцкай, Вілейскай і Пінскай абласцей было рэспрэсіравана (за выключэннем ваеннапалонных польскай арміі) больш за 125 тыс. чал., з іх больш за 120 тыс. высланы ў Сібір, Казахстан і іншыя рэгіёны СССР. Паэт быў у разгубленасці: адданыя сыны справе вызвалення краіны ад уціску польскай улады апынуліся за кратамі. Як адзначалі многія даследчыкі творчасці Максіма Танка, у той час і ён трапіў у рухавік знішчальнай машыны НКУС, аднак не знайшлося сур'ёзных прычын для арышту. Але сям'я Максіма Тан-

ка атрымала сур'ёзнае абвінавчванне, пра што сведчыць наступны дакумент (захоўваецца ў БДАМЛМ, ф. 25, воп. 6, спр. 216):

ВЫПИСКА

из протокола №4 заседания исполкома
Мядельского райсовета депутатов трудящихся

от 20-го января 1941 г.

Слушали: Об отмене постановления РИК от 8 октября 1940 г. об отнесении хозяйства г-на Скурко И. Ф. к кулацко зажиточным хозяйствам и утверждению рыночного дохода в сумме 1995 руб.

Решили: Отменить постановление РИК от 8.X.1940 г. об отнесении хозяйства г-на дер. Пильковщина Калиновского с/совета Скурко И. Ф. к числу кулацко зажиточных хозяйств и утверждения рыночных доходов.

Оставить облагаемый сельхоз. налогом доход только от с/хозяйства.

Зав. общим отделом Зверуго

Менавіта па прычыне таго, што руплівых, клапатлівых і сапраўдных гаспадароў з сям'і Скурко назвалі кулакамі, лёс Максіма Танка мог прывесці яго ў засценкі турмы альбо ў далёкія раёны Сібіры. У дзённіках за 30.IV.1942 г. Танк піша: *Ведаў я Пятра Захаравіча Калініна па Вілейцы, дзе ён працаваў сакратаром абкома і заступіўся за маіх бацькоў, якіх у 1941 г. збіраліся вывезці ў Сібір. Дзякуючы ўмяшанню партыйных улад, бацькі Танка пазбеглі долі высільных.*

Варты ўвагі яшчэ адзін эпізод з творчай біяграфіі паэта. У выяўленым у архівах артыкуле «Бура над Нараччу: Письмо пра творчыя планы» («ЛіМ», 17 жн. 1940 г.) Максім Танк распавядаў пра працу над сцэнарыем мастацкага фільма, прысвечанага барацьбе нарачанскіх рыбакоў з прыгнётам польскіх паноў, які ён напісаў у Ялце ў доме адпачынку. Падчас вайны сцэнарый блукаў па розных інстанцыях і недзе надоўга лёг на паліцах. Танк згадвае пра яго ў «Аўтабіяграфіі»: *Перад самай вайной я здаў у друк свой новы зборнік вершаў і закончыў працу над сцэнарыем «Бура над Нараччу». Усё гэта недзе загінула* (т. 8, с. 86). Яшчэ раз нагадаем, што пра гісторыю сцэнарыя распавядаецца ў зборніку Л. Рублеўскай і В. Скалабана «Время и бремя архивов и имен: Очерки. Эссе. Пьеса» (Мінск 2009, с. 124–130) у раздзеле «О Буре, Граните и Танке». В. Скалабан сцвярджаў, што згаданы сцэнарый быў некалі згублены, а знойдзены ён ужо пасля смерці паэта супрацоўнікамі Нацыянальнага архіва Беларусі пры апрацоўцы імі старых вопісаў дакументаў ЦК Кампартыі Беларусі: *Максим Танк*

после войны очень хотел найти упомянутый сценарий. Он был ему особенно дорог. Ведь Нарочанский край – это родина поэта, и, вероятно, прототипами героев сценария были люди, хорошо ему знакомые. В основу сценария положена поэма Максима Танка «Нарач», написанная в 1937 году... К сожалению, при жизни классика он так и не был найден. Но вот благодаря сотрудникам Национального архива Беларуси, которые переработали старые описи документов ЦК Компартии Белоруссии и издали их отдельным томом, сценарий стал доступным. Почему же его так долго не могли найти? Видимо, дело в том, что он проходил в описях просто под названием «Буря над Нарочью». Если бы было упомянуто имя автора, то, разумеется, кто-то давно обратил бы внимание на это дело.

Итак, вот оно, пережившее военное лихолетье и шестьдесят семь лет забвения «Дело № 262» из связки № 32, описи № 27, фонда № 4, датированное 1940 годом... 29 листов литературного сценария художественного фильма для киностудии «Советская Беларусь»². Аднак В. Скалабан спасылаецца на фонды Нацыянальнага архіва Беларусі, не ведаючы, што яшчэ адзін варыянт захоўваецца ў фондах БДАМЛІМ. Чаму не заўважаны ён праляжаў шмат гадоў у БДАМЛІМ, калі згодна з дакументамі, укладзенымі ў справу, зварот чытачоў да сцэнарыя быў яшчэ ў студзені 1975 года. Мы можам апеляваць да даты карыстання чытачамі дакументам (сцэнарыем) ў архіўнай справе пры сцвярджэнні таго факта, што сцэнарыі нікуды не прапаў, і больш таго – захавалася два варыянты, нам вядомыя. У вопісе № 1 з фондаў Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва ёсць прадмова, у якой гаворыцца, што матэрыялы ў архіў трапілі ад самога паэта ў 1962 годзе, а ў 1963 годзе яны былі апрацаваны яго супрацоўнікамі і набылі статус агульнадаступных. Як мы ўжо адзначылі, цікавасць да сцэнарыя ў карыстальніка фондам Максіма Танка ўпершыню ўзнікла ў 1975 годзе (значыць, больш як праз дзесяць гадоў пасля таго, як быў створаны першы вопіс). Па словах архівістаў, збірала і дастаўляла ў БДАМЛІМ творы і дакументы Максіма Танка яго сакратар, а таму сцэнарыі праляжаў незаўважаны аўтарам сярод папер і трапіў у архіў. «Аўтабіяграфія», у якой гаворыцца аб страчаным сцэнарыі, публікавалася ў 1958 годзе і дапаўнялася ў 1963 годзе. Менавіта ў гэты перыяд паступілі першыя дакументы ў БДАМЛІМ. Адкуль яго ўзяла сакратар Максіма Танка і чаму ён пра гэта не ведаў

² Л. Рублеўская, В. Скалабан, *Время и бремя архивов и имен: Очерки. Эссе. Пьеса*, Минск 2009, с. 125.

– адкрытае пытанне. Але атрымалася так, што сцэнарый знаходзіўся яшчэ пры жыцці паэта ў архіве і хутчэй за ўсё ён не падумаў яго там шукаць. Яшчэ некалькі адкрытых пытанняў – колькі варыянтаў сцэнарыя было зроблена ў далёкім 1941 годзе, калі на сённяшні дзень ужо выяўлены два. А таксама сцэнарый з Нацыянальнага архіва Беларусі мае 29 старонак, а з БДАМЛМ – 95. Абодва сцэнарыі напісаны на рускай мове – а ці існаваў варыянт на беларускай? Максім Танк ні ў аўтабіяграфіі, ні ў дзённіках не даваў каментарыі наконт таго, на якой мове ён ствараўся і ці існавалі розныя варыянты.

Машынапіс сцэнарыя (95 старонак машынапіснага тэксту на рускай мове, рэжысёрская распрацоўка Э. Аршанскага і Б. Шрэйбы; кінастудыя «Савецкая Беларусь», 1941 год; БДАМЛМ, ф. 25, в. 1, с. 2. л. 1–95) уяўляе сабой уручную зроблены альбом. На вокладцы ўверсе ў правым вугле пад набраным імем і прозвішчам паэта яго подпіс ад рукі. На першай старонцы машынапісу два запісы: *Утверждаю Большаков 7/VI.41 г. і ў правым вугле знізу на сцэнарыі пошланном студии сделана след.надпись: сценарий утвержден председателем [нрбр] с предложением поработать над концом сценария (похороны должны быть сделаны более реалистичными). Сцена похорон должна быть представлена на дополнительное утверждение ст.редактору.* У фондаўскай справе да арыгінала сцэнарыя прыкладваецца афіцыйны зварот М. І. Рома да старшыні камітэта па справах кінематаграфіі пры СНК СССР І. Р. Бальшакова з просьбай зацвердзіць гэты сцэнарый. І такіх забытых гісторый у жыцці Максіма Танка, як бачым, было нямала.

Вернемся да знікшых дзённікаў Максіма Танка. Гэта праблема ўзнімалася мною ў артыкуле, апублікаваным у ЛіМе за 14 жніўня 2009 г. «Дзе дзённікі Максіма Танка?». Гэтае пытанне і па сённяшні дзень застаецца адкрытым. Дзённікі павандравалі па розных інстанцыях, пабывалі ў розных руках... і ў нечых так і засталіся. Пытанне аб месцы знаходжання дзённікаў славітага беларускага паэта ўзнікла ў сувязі з падрыхтоўкай 9-га тома *Збору твораў* Максіма Танка «Лісткі календара» (1936–1939 гг.). Дзённікі (1941–1994 гг.). Нагадаем, што адказным за афармленне тэкстаў дзённікаў і аўтарам каментарыяў да тэкстаў дзённікаў з’яўляўся У. М. Казбярук, літаратуразнаўца з вялікім вопытам у даследаванні беларускай літаратуры. У свой час (праца па падрыхтоўцы *Збору твораў* была распачата ў 1996 годзе) ён плённа працаваў над машынапісам дзённікаў, выявіў розначытанні і недакладнасці, адзначыў варыянты і пропускі ў параўнанні з машынапісам Танка і першапублікацыяй ў часопісе «Полымя» і ўсю гэту інфармацыю

выкарыстаў пры падрыхтоўцы тэкстаў дзённікаў і каментарыяў да іх. Аднак вычытаць тэкст дзённікаў, падрыхтаваны У. М. Казберуком, звяраючы з арыгіналам, было немагчыма з-за адсутнасці гэтага арыгінала (гаворка ідзе пра 2010 год, калі рыхтаваўся 10-ы том).

Тэксталагічная група прынялася за росшукі тэкстаў рукапісу і машынапісу. Па сведчанні сына Максіма Танка, Максіма Яўгенавіча Скурко, рукапісы былі знішчаны самім Яўгенам Іванавічам пасля таго, як на іх аснове ён надрукаваў на машынцы другі варыянт (сёння складана сцвярджаць, што рукапісныя запісы былі перанесены ў машынапісны варыянт без змен, скарачэнняў і дапаўненняў). Максім Яўгенавіч не бачыў рукапісу дзённікаў пасля смерці бацькі, у дамашнім архіве захоўваўся толькі машынапіс. Са слоў У.М. Казбе-рука, рукапіс складаў 21 сшытак, сярод якіх былі вялікія кніжнага фармату канцылярскія сшыткі і тоненькія школьныя, асобныя лісткі з запісамі, а таму аўтару прыйшлося самому заняцца ўстанаўленнем паслядоўнасці запісаў і друкаваннем тэкстаў дзённікаў на друкарскай машынцы. У апошнія гады жыцця паэта У. М. Казбярук часта наведваў паэта дома і ў бальніцы, пра што згадваў і сам Яўген Іванавіч у дзённіках, а таму валодаў дакладнай інфармацыяй аб наяўнасці двух варыянтаў тэкстаў. **3.І.1994** г. у дзённіках паэт скардзіцца: *І раней дрэнна друкаваў на машынцы, а зараз прапускаю літары, цэлыя словы, хоць ты перадрукоўвай. Адрывае мяне ад працы і дамашняя мітусня, а найгорш – хвароба. Часта зусім губляюся ў сваіх дзённікавых запісах-нататках*³. Пра набор дзённікаў інфармацыя ёсць (машынапісны варыянт, згодна з запісам, ствараўся ў 1993–94 гг., магчыма, і ў 1995 г.), але пра знішчэнне рукапісаў паэт нічога не пісаў.

У сваёй навуковай працы па вывучэнні творчасці паэта машынапіснымі аўтографамі карысталіся У. М. Казбярук, У. М. Мікуліч, потым у 1996 – пачатку 1997 гг. на аснове машынапісу ў часопісе «Полымя» друкаваліся дзённікі Максіма Танка, за публікацыю якіх у той час адказвалі С. І. Законнікаў, галоўны рэдактар часопіса «Полымя», і А. К. Клышка, непасрэдны рэдактар тэкстаў. Па сведчанні С. І. Законнікава, пасля апублікавання дзённікі не захоўваліся ў архівах часопіса, што пацвердзіў і цяперашні галоўны рэдактар часопіса М. М. Мятліцкі, які адзначыў, што ў спадчыну ад папярэднікаў атрымаў толькі часопісы «Полымя» за некалькі гадоў выдання. Як адзначыў А. К. Клышка, пасля апублікавання ён не бачыў машынапіснага тэксту і не ўяўляе, куды, акрамя БДАМЛІМ, ён мог трапіць

³ Максім Танк, *Лісты. Збор твораў*: У 13 тамах, Мінск 2010, т. 12, с. 689.

(у БДАМЛМ паступалі ўсе надрукаваныя ў часопісе матэрыялы, у першую чаргу звязаныя з класікамі беларускай літаратуры). У асабістым архіве ён змог знайсці і перадаць нашай групе машынапісны тэкст за 1980 год – на сённяшні дзень адзінае сведчанне наяўнасці дзённікаў у машынапісным выглядзе (машынапіс перададзены ў БДАМЛМ). Аднак і ў БДАМЛМ, як сцярджае дырэктар архіва-музея Г. В. Запартыка і яго супрацоўнікі, дзённікі так і не дайшлі, а сын паэта туды іх не перадаваў.

Ёсць некалькі версій адносна месца знаходжання дзённікаў. Першая версія – дзённікі маглі трапіць выпадковаму прахожаму падчас правядзення рамонтных прац у будынку, дзе знаходзілася рэдакцыя часопіса «Полымя», – у той час каштоўныя матэрыялы са спадчыны знакамітых беларускіх пісьменнікаў былі ў адкрытым доступе з-за адсутнасці месца для іх захавання. Другая версія звязана з тым, што хтосьці ўзяў папрацаваць над дзённікамі ды так і не вярнуў тэксты ні ў сямейны архіў, ні ў БДАМЛМ. Трэцяя версія заснавана на тым, што дзённікі трапілі ў рукі зацікаўленай у іх авалоданні асобе і сталі экспанатам прыватнай калекцыі. І шэраг падобных версій можна працягваць: ёсць версіі, але няма прамых доказаў на тое, дзе яны могуць знаходзіцца. Нас выратавалі б у падрыхтоўцы тэкстаў дзённікаў да друку ксеракопіі машынапісу, аднак ні ў М. У. Казберука, ні ў М. У. Мікуліча, па іх сцверджанні, ксеракопіі не засталіся. Атрымліваецца так, што тэксты дзённікаў у часопісе «Полымя» і перапрацаваныя тэксты, якія падрыхтаваны для 9-га тома Казберуком, – апошнія версіі дзённікаў.

Запісы ў дзённіках аўтарам вяліся рэгулярна, у некаторыя гады паэт вельмі падрабязна апісваў розныя падзеі асабістага і творчага жыцця, аднак у машынапісе 1940-ы і 1947-ы гады адсутнічалі. А можа, і дзённікі за 1995 год, да смерці аўтара, сталі ўласнасцю зацікаўленых асоб? Зноў жа, зыходзячы з меркаванняў даследчыкаў, «пропускі» маглі быць звязаны з няпростымі перыядамі ў жыцці Яўгена Іванавіча, калі яму было не да дзённікаў; таксама важным аргументам можа стаць самакрытычнае стаўленне да вядзення дзённікаў, калі ён некалькі разоў прымаў рашэнне не пісаць і зноў вяртаўся да запісаў; існуе і такая думка, што запісы ў 1940-ы і 1947-ы гг. аўтарам знішчаны ці згублены. Сярод версій маўчання Максіма Танка ў гэтыя гады – актывізацыя рэпрэсіўных механізмаў у дачыненні да творчай інтэлігенцыі, у вір якіх мог трапіць і Максім Танк як былы заходнік, як калісьці прызнаны «сын кулакоў» і г.д. Могуць быць і іншыя версіі, але гэта ўжо асобная старонка біяграфіі паэта, якая чакае свайго даследчыка. Можна паставіць шматкроп'е ў нашых развагах, аднак і гэта пытанне

застаецца адкрытым: ці існуюць увогуле дзённікавыя запісы за 1940-ы і 1947-ы і 1995 гады?

Як мы ўжо адзначалі, у дзённіках запісы прыпыняюцца 27/XI.1994, а за 1995 г. няма запісаў увогуле. Але ў БДАМЛІМ, ф. 25, воп. 6, спр. 131 захоўваецца штодзённік паэта, які вёўся з 1986 года да 13.VII.1995 г. А таму ў манаграфіі прыводзяцца запісы са штодзённіка са снежня 1994 (з моманту завяршэння дзённікаў) да апошніх дзён 1995 года, дзеля ўзнаўлення апошніх годоў жыцця Максіма Танка. Паміж запісамі ёсць вялікія прамежкі – хутчэй за ўсё ў гэты час Яўген Іванавіч знаходзіўся ў бальніцы на лячэнні. Магчыма, па стане здароўя не заўсёды атрымлівалася фіксаваць падзеі. Гартаючы штодзённік, учытваючыся ў запісы ў ім, мне было прыемна ўсведамляць, што паэт не быў забыты, што яго пастаянна наведвалі дзеці і ўнукі, пісьменнікі і калегі па былой працы, карэспандэнты і выдаўцы... Нягледзячы на невыносныя фізічныя пакуты, Максім Танк імкнуўся кожны дзень выкарыстаць для справы, для творчасці, для будучыні. Ён самаахварна змагаўся з хваробамі (у спр. 131 таксама ўбачым запісную кніжку, у якую ён запісаў расклад прыёму лекаў), каб яшчэ паспець напісаць новы верш, зрабіць яшчэ адзін пераклад, і пры гэтым ён не забываў, што ў яго родных імяніны і трэба іх павіншаваць. Рэвалюцыянерам, загартаваным у баях, заставаўся ён да апошніх дзён.

Ёсць і іншыя праблемы, звязаныя з выданнем *Збору твораў*, аднак яны ўспрымаюцца другарадна на фоне незразумелага, загадкавага знікнення шматлікіх матэрыялаў са спадчыны Максіма Танка. Як бачым, падрыхтоўка *Збору твораў* праходзіла пад уздзеяннем як станоўчых, так і адмоўных момантаў і сітуацый, якія то садзейнічалі, то тармазілі працэс тэксталагічнай працы. Многія міфы дзякуючы архіўным дакументам, былі развены, але і створана не менш новых... якія чакаюць удумлівага даследчыка.

Максіма Танка не стала ў 1995 годзе, але цікаvasць да яго асобы і творчай спадчыны з кожным годам усё больш узрастае. Актыўны навуковы зварот да яго творчасці абудзіла і святкаванне 100-годдзя з дня нараджэння народнага паэта ў 2012 годзе. Было завершана выданне *Збору твораў* у 13 тамах, апублікаваны ўспаміны, выбраныя вершы, матэрыялы канферэнцый, перавыдадзены з дапаўненнямі і перапрацоўкай многія манаграфіі, прысвечаныя Максіму Танку... Але ўсё роўна застаецца ўражанне, што галоўнае слова пра вядомага і невядомага Максіма Танка не сказана, што ўсе літаратуразнаўчыя адкрыцці – толькі подступы да сапраўднага раскрыцця таямніц таленту і ўсенароднай любові да класіка беларускай літаратуры XX стагоддзя.

STRESZCZENIE

MAKSYM TANK: MITY I RZECZYWISTOŚĆ
(Z HISTORII PRZYGOTOWANIA „DZIEŁ ZEBRANYCH” W 13 TOMACH
МАКСЫМА ТАНКА)

W artykule opisano proces przygotowania do publikacji „Dzieł zebranych” w 13 tomach Maksyma Tank’a (w latach 1996–2012). Autor artykułu zwraca szczególną uwagę na materiały, które w roku 2009 przekazał Białoruskiemu Archiwum Narodowemu syn poety M. E. Skurko. Opisano także trudności w pracy z tekstem spowodowane zagubieniem oryginalnych dzienników.

Słowa kluczowe: życie i twórczość Maksyma Tank’a, dzieła zebrane, nie wydane wiersze poety, zaginiony oryginał dzienników.

SUMMARY

MAXIM TANK: MYTHS AND REALITY
(FROM THE HISTORY OF MAXIM TANK’S “COLLECTED WORKS”
IN 13 VOLUMES)

The history of preparatory process, which took place in 1996–2012, leading to the publication of Maxim Tank’s “Collected Works” in 13 volumes is described. The author of the article pays special attention to materials poet’s son, M. E. Skurko, presented to the Belarusian National Archive in 2009. Complexity of the process connected with the loss of some diaries is revealed.

Key words: Maxim Tank’s life and work, collection of essays, unpublished poems, lost original diaries.

Лія Кісялёва

Мінск

Беларуская інсітная літаратура XIX – пачатку XX стст.: асаблівасці паэтыкі, праблемы даследавання

Інсітная¹ (наіўная) творчасць, ужо досыць грунтоўна даследаваная на матэрыяле выяўленчага мастацтва, у апошнія дзесяцігоддзі прыцягвае ўвагу і літаратуразнаўцаў. Цікавасць да інсітнай славеснасці, якая належыць да памежнай сферы паміж фальклорам і прафесійнай літаратурай, – адзін з сімптомаў агульнай тэндэнцыі ў сучаснай гуманітарыстыцы, што ўсё больш актыўна звяртаецца да некананічных, “маргінальных”, “перыферыйных” культурных з’яваў.

Вельмі прадуктыўнай для адэкватнага асэнсавання многіх “памежных” феноменаў з’яўляецца прапанаваная шэрагам польскіх навукоўцаў яшчэ ў 1970-я гады канцэпцыя “трэцяй літаратуры” (тэрмін належыць спецыялісту па эпосе барока Ч. Хэрнасу), альбо “трэціх абшараў” літаратуры. Гэтыя паняткі ахопліваюць разнастайныя

¹ Інсітны (ад лац. *insitus* – прыродны, прыроджаны) – тэрмін, які шырока выкарыстоўваецца ў мастацтвазнаўстве для азначэння творчасці непрафесіяналаў. Бадай, мэтазгодна пашырыць гэтае паняцце са сферы выяўленчага мастацтва і на галіну літаратуры. Альтэрнатыўныя, сінанімічныя тэрміны – “прымітыўны”, “наіўны”, – хоць і, напэўна, крыху больш ужывальныя, але, на мой погляд, трохі менш карэктныя. Найперш – таму, што ў сваім “побытавым”, агульнапрынятым значэнні ўтрымліваюць пэўны ацэначны сэнсавы кампанент. Гэтыя тэрміны нібыта маюць на ўвазе, што існуюць нейкія дакладна вызначаныя эталоны дасканаласці, рафінаванасці або, можа, глыбакадумнасці, у параўнанні з якімі пэўныя артэфакты з’яўляюцца не цалкам паўнаватаснымі. У часы панавання нарматыўнай эстэтыкі, калі паняцці “прымітыўны”, “наіўны” ўводзіліся ва ўжытак, у існаванне такіх эталонаў сапраўды верылі ўсе, уключаючы тых, хто імкнуўся іх расхістваць ці аспрэчваць. Сёння ж вышэйназваныя тэрміны выглядаюць крыху атавізмамі.

з’явы, якія быццам бы выходзяць за межы традыцыйных уяўленняў пра літаратуру (прынамсі, іх не прынята ўлучаць у абсяг, так бы мовіць, “высокага”, кананічнага пісьменства) і якія разам з тым ніяк немагчыма залічыць да фальклору. Сёння ў Польшчы падобнай праблема-тыкай займаюцца цэлыя навуковыя калектывы (напрыклад, Суполка даследаванняў трэціх абшараў літаратуры пры Інстытуце літаратурных даследаванняў Польскай акадэміі навук, Лабараторыя прынагоднай і ўжыткавай літаратуры Варшаўскага ўніверсітэта і г. д.).

У апошнія дзесяцігоддзі даследаванні ў гэтым кірунку досыць актыўна вядуцца і ў Расіі. Базавымі, праграмнымі тут сталі працы мастацтвазнаўцы У. Пракоф’ева, які падхапіў канцэпцыю “трохслойнасці” культурнай прасторы. У вядомым артыкуле “Пра тры ўзроўні мастацкай культуры Новага і Найноўшага часу (да праблемы прымітыву ў выяўленчых мастацтвах)” даследчык акрэслівае кола разнастайных, прыналежных да розных эпох і краін феноменаў, якія могуць быць улучаны ў абсяг “трэцяй культуры”, што існуе *побач з вучона-артыстычным прафесіяналізмам і фальклорам... валодае ўласнай эстэтыкай і мае патрэбу ў спецыяльным вывучэнні*².

Сучасныя расійскія даследчыкі ў дачыненні да літаратурнай творчасці непрафесіяналаў найчасцей карыстаюцца тэрмінам “наіўны”. Ён фігуруе ў назвах канферэнцый (“Традыцыі “наіўнай літаратуры”: формы бытавання і структурныя асаблівасці” (1999), “Апазіцыя вуснасці / кніжнасці ў нізавой славеснасці і традыцыі “наіўнай літаратуры” (2000) і г. д.), манаграфій (“Наіўнае пісьмо”: досвед лінгва-сацыялагічнага чытання” Н. Казловай і І. Сандамірскай (1996) і г. д.), навуковых зборнікаў (“Наіўная літаратура”: даследаванні і тэксты” (2001) і г. д.) і інш. Вельмі красамоўная дэталь – двухкоссе, у якім кожны раз апынаецца “наіўная літаратура”. Гэты знак прыпынку, з аднаго боку, нагадвае пра параўнальную навізну, пакуль яшчэ пэўную нязвыкласць тэрміна (зразумела, у спалучэнні са словам “літаратура”, бо ў дачыненні да выяўленчага мастацтва паняцце “наіўны” мае ўжо салідную гісторыю выкарыстання). А з другога боку, як мне здаецца, гэтае двухкоссе з’яўляецца вымушаным спосабам адмежаваць тэрміналагічнае значэнне слова “наіўны” ад побытавых канатацый.

² В. Н. Прокофьев, *О трех уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)*, (в:) *Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени*, Москва 1983, с. 9.

Натуральна, і ў беларускай літаратуры ёсць мноства самабытных з’яў, якія цалкам слухна было б залічыць да “трэціх абшараў”. Сярод іншага гэта і творчасць інсітных аўтараў ХІХ – пачатку ХХ стст. Да нас дайшло параўнальна нямала іх тэкстаў. Захаваліся, напрыклад, аўтографы і шэраг прыжыццёвых публікацый М. Марозіка, запісы гутаркі “Суседчык Гавейскі” і верша “Хоць нам вяляць ксяндзы водачкі не піць...” В. Пратасевіча, кніга “Белорусские народные рассказы” В. Арлоўскага і інш. У шэраг гэтых аўтараў варта паставіць і П. Смурага, чья гутарка пад умоўнай назвай “Беларускі радавод” захавалася ў запісах фалькларыста, мемуарыста, даследчыка Сібіры М. Маркса³. Магчыма, не страчаны і аўтографы С. Тарыкі: у 1984 г. праўнук гэтага сялянскага паэта паказваў гісторыку і літаратуразнаўцу Г. Кахановскаму рукапісны зборнік вершаў канца ХІХ ст. (у сваім артыкуле, напісаным з гэтай нагоды, даследчык апублікаваў некалькі ўрыўкаў з тых твораў)⁴. На ўзоры інсітнай літаратуры можна часам натрапіць і ў фальклорных зборніках ХІХ ст. Напрыклад, відавочна не фальклорнае паходжанне маюць “Маладзікова гутарка” з 3-га тома кнігі М. Федароўскага “Lud białoruski na Rusi Litewskiej”, верш “Сціхі пісана ў нядзелю рана...” з 3-га выпуска “Белорусского сборника” Е. Раманава і інш.

Перад даследчыкамі гэтага літаратурнага абшару паўстае шэраг спецыфічных праблем. Першая з іх – праблема вызначэння ступені аўтэнтычнасці матэрыялу. Вядома, неканвенцыйныя, далёкія ад агульнапрынятых літаратурных стандартаў інсітныя творы павінны былі выклікаць у перапісчыкаў і асабліва ў публікатараў непераадольную спакусу “прыхарошыць”, удасканаліць іх. Так, напрыклад, знаёмства з аўтографамі неапублікаваных сачыненняў М. Марозіка наводзіць на думку, што над самым вядомым яго творам – вершаваным апавяданнем “Сцяпан і Таццяна”, якое было надрукавана ў 1889 г. у газеце “Минский листок” і рукапіс якога якраз не захаваліся, – перад публікацыяй сур’ёзна пашчыравала якаясьці спрактыкаваная і разам з тым далікатная асоба. Хаця, натуральна, у прафесійнай літаратуры вядомы феномен “homo unius libri”, “аўтар адной кнігі” – дык чаму не дапусціць, што і інсітны пісьменнік можа стварыць штосьці, што каласальна пераўзыходзіць агульны ўзровень усіх астатніх ягоных сачыненняў.

³ Больш падрабязна гл.: Л. Кісялёва, *На “трэціх абшарах” беларускай літаратуры: Піліп Смуры і іншыя*, “Acta Albaruthenica” 2012, t. 12, s. 57–66.

⁴ Г. Кахановскі, *Паэт і землеароб. Новая імя ў беларускай літаратуры ХІХ ст.*, “Літаратура і мастацтва” 1984, 28 снежня.

А што мы можам сказаць, напрыклад, пра “Белорусские народные рассказы” В. Арлоўскага? Маём цэлую немалую кніжку – а акалічнасці яе выхаду і, так бы мовіць, ступень і формы ўдзелу аўтара ў яе публікацыі досыць цьмяныя. (Варта, аднак, зазначыць, што шмат у чым вышэйсказанае датычыцца не толькі інсітнай творчасці, а ўсёй беларускай літаратуры XIX ст. (як і ранейшай, а часам і пазнейшай): вельмі нямала твораў захаваліся не ў выглядзе аўтографу, а ў спісах ці публікацыях, ступень адпаведнасці якіх, так бы мовіць, аўтэнтычнаму аўтарскаму тэксту вызначыць немагчыма.)

Яшчэ адна праблема даследавання беларускай інсітнай літаратуры XIX – пачатку XX ст. – складанасць дакладнага “картаграфавання” культурнай прасторы. Часам вельмі нялёгка вызначыць выразныя межы паміж асобнымі феноменамі. З аднаго боку, неабходна дакладна адмяжоўваць інсіту ад фальклору (што ў многіх выпадках не так проста, як хацелася б). З другога боку, не заўсёды лёгка адрозніць сачыненне інсітнага аўтара ад тэксту “прафесійнага” літаратара. Асабліва праблематычна гэта ў дачыненні да твораў беларускай літаратуры XIX ст. Беларускія прафесійныя аўтары гэтага перыяду шырока карысталіся разнастайнымі прыёмамі гранічнага спрашчэння дыскурсу, свядома імітавалі наіў, інсіту. Часам гэта было элементам літаратурнай гульні ў тэкстах, разлічаных на адукаванага чытача, часам – лагічнай стратэгіяй пісьменніка, які адрасаваў свае творы нізавой аўдыторыі. Так ці інакш, многія беларускія аўтары дасягалі ў сімуляцыі наіўнага дыскурсу надзвычай віртуознага майстэрства (вельмі павучальным з гэтага пункту гледжання ёсць даследаванне творчасці шматмоўных беларускіх літаратараў, параўнанне іх беларускамоўных тэкстаў з іх жа польска- ці рускамоўнымі сачыненнямі). Аднак не заўсёды мы валодаем дастатковай інфармацыяй пра сацыяльны статус і адукацыйны цэнз таго ці іншага аўтара, каб упэўнена сказаць, з кім маём справу – з сялянскім паэтам-“самавукам” ці з кімсьці, хто хоча і ўмее такім здавацца. Вельмі часта даследчыку беларускай літаратуры даводзіцца сутыкацца з ананімнымі тэкстамі ці з творамі аўтараў, пра якіх, акрамя іх імёнаў ці псеўданімаў, нічога невядома. Як жа ў такіх выпадках адрозніць уласна інсіту ад стараннай і майстэрскай яе імітацыі?

Нейкага ўніверсальнага алгарытму тут, відаць, не можа быць. Натуральна, аўтэнтычныя інсітныя тэксты ў большасці выпадкаў пазнаюцца па тэхнічных характарыстыках. Аўтары такіх твораў не абцяжараныя багажом прафесійных літаратурных сродкаў, прыёмаў, хітрыкаў, умоўнасцей, на гэтых пісьменнікаў не цісне тое, што пры-

нята называць “Школай”, або “Градыцыйй”. Напрыклад, калі гаворка ідзе пра вершаваны твор, інсітнік зазвычай робіць стаўку на рыфму, паслядоўна ігнаруючы ўсе астатнія паэтычныя мудрагельствы на кшталт рытмікі, метрыкі і г. д. Імітаваць такую бесклапотную разняволенасць – няпростая задача для прафесійнага літаратара: рана ці позна ён саб’еца і ўсё сапсуе нудным раўнамерным чаргаваннем націскных і ненаціскных складоў. Таксама даследчыку варта насцярожыцца і западозрыць падробку, калі ў тэксце, які выдае сябе за інсітны, выяўляюцца сляды “мэйнстрыму”, напрыклад, адзнакі літаратурных кірункаў, што панавалі ў час напісання гэтага твора.

Добрай ілюстрацыяй да гэтых развагаў можа паслужыць, напрыклад, дыскусія пра аўтарства верша “Зайграй, зайграй, хлопча малы...”. Даследчыкі – “крыўдзіцелі” Паўлюка Багрыма слухна зазначаюць, што ад вясковага падлетка мэтазгодна было б чакаць чагосьці істотна больш інсітнага, чым шэдэўр беларускай лірыкі ХІХ ст. Сапраўды, з пункту гледжання версіфікацыйнай тэхнікі твор вельмі дасканалы, да таго ж ён надзвычай гладка ўпісваецца ў кантэкст актуальнай на момант свайго напісання паэтыкі рамантызму.

Ужо самыя першыя даследчыкі, у поле зроку якіх трапляла творчасць інсітных беларускіх аўтараў, адзначалі ў іх тэкстах вышэйсфармуляваныя адметнасці. Напрыклад, М. Гарэцкі гэтак пісаў пра тэксты В. Арлоўскага ў “Гісторыі беларускае літаратуры”:

Мастацкую вартасць яны маюць на прыняты звычайны пагляд невялікую, а з тэхнічнага боку стаяць часам так нізка, што могуць сведчыць аб поўным няўмецтве аўтара. Напісаныя расказы нібыта вершам і беларускай народнай моваю, але рытміка верша тут рэдка захавана да канца, рыфмаванне дужа прымітыўнае з найбольшым ужываннем дзеясловаў, а часам між радкоў верша ёсць і вялікія кавалкі праявічай мовы⁵ і г. д.

У гэтай цытаце прыцягвае ўвагу агаворка: *...на прыняты звычайны пагляд*, – М. Гарэцкі нібыта падкрэслівае, што такі пагляд тут быццам бы не зусім і дарэчы, што “класічныя” стандарты ў дачыненні да такога кшталту тэкстаў не прыдатныя, што гэта адмысловы мастацкі свет са сваімі ўласнымі законамі. Таму, нягледзячы на, здавалася б, некампліментарную ацэнку паэтычных вартасцей тэкстаў В. Арлоўскага, М. Гарэцкі прыглядаецца да іх пільна і зацікаўлена.

⁵ М. Гарэцкі, *Гісторыя беларускае літаратуры*, Мінск 1992, с. 275.

Вельмі дакладна характарызуе адметнасць творчасці В. Арлоўскага і Я. Карскі: *Цалкам асобна стаіць адзін з беларускіх “пісьменнікаў” XX стагоддзя, які не знаходзіцца ў сувязі ні з папярэдняй літаратурай, ні з наступнай...*⁶. Гэта досыць трапная фармулёўка найважнейшай асаблівасці інсітнага пісьменства: яно дыстанцыявана ад магістральных шляхоў літаратурнага руху, ні эстэтычна, ні ідэйна-змястоўна не ўпісваецца ні ў якія напрамкі і плыні.

І Я. Карскі, і М. Гарэцкі ўпэўнена адмяжоўваюць такіх аўтараў, як В. Арлоўскі, ад астатніх беларускіх літаратараў, падкрэсліваюць іх інакшасць. Я. Карскі выкарыстоўвае (на жаль, не персаналізуючы) азначэнне “пісьменнікі-прасцякі” (“простецы”) і неяк аспярожна выказваецца, што В. Арлоўскі “прымыкае” да такіх аўтараў, хаця і з пэўнымі агаворкамі. М. Гарэцкі супрацьпастаўляе В. Арлоўскага тым літаратарам, якіх кранальна называе “інтэлігентнымі”: *Арлоўскі пісаў у вялікай прастаце, кожную рэч і справу мяніў ён уласным назовам, нічога не хаваючы, – казаў голую праўду так, як ніводзін інтэлігентны пісьменнік не сказаў бы, не напісаў бы*⁷.

Як бачым, нягледзячы на тое, што інсіта бытавала на фоне надзвычайнага пашырэння тэкстаў, у якіх прафесійныя аўтары свядома імітавалі “наіў”, ужо першыя інтэрпрэтатары інсітнага пісьменства беспамылкова адрознівалі адно ад другога. Прытым – што важна – перадусім выключна на падставе аналізу тэксту, а не з аглядак на “анкетныя характарыстыкі” аўтара. Бо, наколькі можна зразумець, Я. Карскі пра В. Арлоўскага не ведае зусім нічога. М. Гарэцкі жа толькі пераказвае цыянныя чуткі, што гэты пісьменнік *нядаўна памёр у Віцебску ў начлежным доме, як беспрытульны валацуга, творы корцо да гарэлкі*⁸. Варта звярнуць увагу і на наступныя разважанні М. Гарэцкага:

Можна было б сказаць, што гэты няўломны мужыцкі “пісацель” проста запісаў на паперу мужыцкія забабоны, але тут ёсць важная прымета: Арлоўскі і сам чалавек забабонны, запісы яго і агорнуты і прахоплены чыста мужыцкім забабонным духам, чаго мы не знойдзем ні ў якіх этнаграфічных запісах і ні ў якіх наагул інтэлігенцкіх творах аб мужыках⁹.

⁶ Е. Ф. Карский, *Белорусы*, Минск 2007, т. 3, кн. 2, с. 370.

⁷ М. Гарэцкі, *Гісторыя...*, с. 275.

⁸ Тамсама.

⁹ Тамсама, с. 280.

Тут не толькі яшчэ раз падкрэсліваецца, што творчасць В. Арлоўскага – гэта сапраўдная, без падробкі, інсіта, але і намацаецца асаблівасць “наіўных” тэкстаў, што вабіць, прыцягвае да іх і ў той жа час выклікае ў сучаснага чытача нешта накшталт трывогі і нават сполаху: у многіх з гэтых сачыненняў у той ці іншай ступені выяўляюцца архаічныя, глыбінныя формы свядомасці, якія ў творах “інтэлігентных” літаратараў надзейна прыкрытыя напластаваннямі разнастайных “культурных слаёў”.

Некаторыя дамінантныя прыкметы наіўнага пісьма можна вызначыць по аналогіі з характарыстыкамі інсітнага выяўленчага мастацтва. Пэралічым найбольш відавочныя асаблівасці інсітнага дыскурсу – і вербальнага, і візуальнага:

1. *Адхіленне ад “класічных” законаў пабудовы кампазіцыі, перспектывы, парушэнне прапорцыў.* Інсітны аўтар – мастак альбо пісьменнік – адчувае, што прыцягнуць увагу да таго прадмета, які яго захапляе ці ўяўляецца яму значным, можна вельмі лёгкім спосабам – трэба проста павялічыць яго памеры. У наіўным тэксце часта да неверагоднасці ўзбуйняецца, выпінаецца тое, што цікава і важна аўтару (нават калі збоку падаецца, што, напрыклад, для развіцця сюжэту гэта не так істотна). А тое, што пабочнаму погляду ўяўляецца больш значным, нярэдка прамаўляецца хуткагаворкай. Тое ж датычыцца і кампазіцыі: у гэтым дачыненні творы інсітных аўтараў таксама зазвычай падаюцца не зусім ураўнаважанымі.

2. *Мудрагелістая дэталізацыя.* Інсітнік, ці то жывапісец, ці то паэт, прэзаік, скрупулёзна пралісвае некаторыя дробныя, быццам бы нязначныя дэталі. Нярэдка логіка гэтай філіграннай працы абсалютна недаступная назіральніку, які хаця б павярхоўна знаёмы з законамі прафесійнага мастацтва, а часта – нікому, акрамя самога аўтара. Вядома, сучасны чытач, звыклы да ўсялякіх тэкстуальных пастак і ашуканстваў, не чакае стрэлу ад кожнай дэталёва апісанай стрэльбы, якая з’явілася на сцэне. Але адна справа – цырымонная гульня ў “падман чаканняў”, правілы якой вядомыя абодвум бакам. І іншая справа – загадкавы механізм, што ўлучае дробныя старанна вытачаныя элементы, прызначэнне якіх незразумелае, а інструкцыі для карыстальніка няма.

3. Многім наіўным пісьменнікам і мастакам уласцівая *схільнасць да дэкаратыўнасці*. Інсітнік любіць, “каб было прыгожа”, “шыкоўна”, часам нават “вытанчана”. У славеснай творчасці гэта нярэдка прыводзіць да награвашчвання неверагодна эфектных эпітэтаў і параўнанняў, да вялізнай колькасці паэтызмаў і літаратурных клішэ.

4. *Адсутнасць паўтаноў.* У інсітным выяўленчым мастацтве, як правіла, пераважаюць чыстыя, насычаныя колеры. Штосьці падобнае ўласціва і наўнаму пісьменству: аматар сачыць за тонкімі аўтарскімі намёкамі і ледзь улоўнымі нюансамі і наўрад ці знойдзе для сябе штосьці ў інсітнай літаратуры. Звычайна наўны аўтар адкрыты і шчыры, ён хоча выказацца адразу і да канца, ён не напускае туману, не хітруе і не штукарыць, а моцна жадае, каб яго як мага хутчэй і паўней зразумелі. Парадокс, аднак, заключаецца ў тым, што менавіта інсітныя тэксты часта ставяць даследчыка ў тупік, іх дэшыфроўка нярэдка вымагае немалых высілкаў, а часам яны папросту падаюцца цалкам таямнічымі і непранікальнымі.

Гэтая таямнічасць вынікае, вядома, з таго, што наўны аўтар і даследчык яго творчасці – насельнікі розных культурных прастораў. Даследчыку вельмі няпроста альбо нават немажліва выйсці па-за межы камфортнага, абжытага поля звыклых літаратурных канвенцый. Ён спрабуе падступіцца да наўнага тэксту з традыцыйным наборам “вымяральных інструментаў” і неўзабаве пераконваецца, што ў гэтым мастацкім свеце свае, іншыя сістэмы каардынат і адзінкі вымярэння. Змяніць “знешнюю” даследчую перспектыву, апынуцца “ўнутры” мастацкага свету інсіты – напэўна, тэхнічна не ажыццяўляльны акрабатычны трук. Але, магчыма, выразнае ўсведамленне сваёй “вонкавай” пазіцыі на кожным этапе даследавання дазваляе прынамсі часткова пазбегнуць грубых памылак. Напрыклад, я выразна ўсведамляю, што, спрабуючы сфармуляваць адметныя рысы наўнага дыскурсу, не здолела пазбегнуць такіх паняццяў, як “адхіленне”, “парушэнне” і г. д., але гэта непазбежны аптычны падман пры поглядзе “звонку”: любы “іншы”, “чужы” эстэтычны досвед заўсёды ацэньваецца ў параўнанні са звыклымі ўзорамі як пэўная анамалія.

З вышэйсказанага вынікае і яшчэ адна, бадай, самая глабальная, праблема ў даследаванні інсітнай літаратуры – інтэрпрэтацыйная. Натуральна, ідэальная пара для наўнага аўтара – наўны чытач. Але на практыцы даволі часта інсітнаму тэксту даводзіцца мець справу з чытачом кампетэнтным – як правіла, даследчыкам. І гэткае сутыкненне нярэдка нагадвае “баі без правіл”. Інсітны аўтар знаходзіцца па-за звыклым для дасведчанага чытача “гульнівым полем”, ён не падпісваў з такім чытачом ніякіх мірных пагадненняў, пактаў аб ненападзе і не ведае пра іх існаванне. У гэтым сэнсе наўны пісьменнік свабодны і беззаконны. Дасведчаны ж рэцыпіент “помсціць” інсітнаму аўтару “прафесійнай” інтэрпрэтацыяй, гвалтоўна “ўчытваючы” ў тэкст канвенцыйныя сэнсы.

Спрабуючы інтэрпрэтаваць наіўны тэкст, даследчык часта рухаецца навобмацак. Вядома, скажэнні, памылкі ў такой працы непазбежныя. Але, як пісаў Ю. Лотман, *неразуменне, няпоўнае разуменне альбо пераасэнсаванне – не пабочныя прадукты абмену інфармацыяй, а належаць самой яе сутнасці*¹⁰.

STRESZCZENIE

BIAŁORUSKA LITERATURA NAIWNA XIX – POCZĄTKU XX WIEKU: CECHY POETYKI, PROBLEMY BADAWCZE

Artykuł omawia literaturę naiwną, jej różnorodne cechy związane ze zjawiskami na pograniczu folkloru i literatury profesjonalnej. Autor definiuje wybrane właściwości tego typu tekstów stosując analogię do cech naiwnej twórczości plastycznej. Ponadto wskazuje na podstawowe problemy badawcze.

Słowa kluczowe: literatura naiwna, literatura profesjonalna, folklor.

SUMMARY

BELARUSIAN NAIVE LITERATURE OF THE 19TH AND EARLY 20TH CENTURY: PECULIARITIES OF POETICS, RESEARCH PROBLEMS

The article is devoted to the naive literature – to various phenomena concerning the sphere which comprises both folklore and professional literature. Some dominant characteristics of this kind of texts are defined by the analogy with the characteristics of naive fine art. The author reveals the main problems in the study of naive literature.

Key words: naive literature, professional literature, folklore.

¹⁰ Ю. М. Лотман, *Знаковый механизм культуры*, (в:) Ю. М. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 64.

Ванда Бароўка

Віцебск

**Мастацкая інтэрпрэтацыя паўстання 1863 года
ў рамане Усевалада Крastoўскага “Крывавы пуф”
і ў творах Стэфана Жэрoмскага**

Вялікая ўвага з боку беларускіх пісьменнікаў другой паловы ХХ стагоддзя надавалася мастацка-эстэтычнаму ўзнаўленню паўстання 1863 года і інтэрпрэтацыі асобы і дзейнасці аднаго з яго кіраўнікоў – Кастуся Каліноўскага. Для паглыбленага навуковага асэнсавання спецыфікі ўвасаблення 1863 года ў беларускай літаратуры мэтазгодна звярнуцца да вывучэння твораў, што былі напісаны адразу ці амаль адразу пасля паўстання ў суседніх рускім і польскім прыгожым пісьменстве. Актуальнасць даследавання пазначанай тэмы вынікае з таго, што гэта гістарычная падзея, як і асоба самога Кастуся Каліноўскага, пастаянна выклікаюць палеміку ў асяроддзі навукоўцаў, найперш гісторыкаў. Адным з чарговых сведчанняў таму стала дыскусія, што разгарнулася на старонках “Беларускай думкі” вясной 2013 года адносна удзельнікаў змагарнага руху, прычын і наступстваў паўстання для беларускага краю.

Першыя творы пра паўстанне на тэрыторыі Беларусі былі напісаны на польскай мове Янкам Лучынам (абразок “З крывавых дзён”, 1889) і Элізай Ажэшкай (кніга з пяці навел “Gloria victis”, 1910). Падчас паўстання Янку Лучыну было 12 год, але падзеі 1863 года надоўга засталіся ў яго памяці. Адносна абразка “З крывавых дзён” пісьменнік зазначаў у лісце да рэдактара варшаўскага часопіса “Życie”: *Напісаў я абразок аб падзеях 1863 года і так задаў перцу і імбіру, што, напэўна, адбыў бы падарожжа на ўрадавы кошт, калі б мая пісаніна трапіла ў належныя рукі... Шчырая праўда з’яўляецца фoнам апавядання¹. Сведкай паўстання была Эліза Ажэшка, муж якой*

за ўдзел у паўстанні трапіў у Сібір. У кнізе Ажэшкі апяваліся паўстанцы-героі, што ахвяравалі сабой у імя свабоды. Да шырокага мастацкага спасціжэння падзей 1863 года на беларускай мове айчынная славеснасць падышла толькі ў XX стагоддзі. У суседніх рускай і польскай літаратурах паўстанне практычна адразу знайшло мастацкае асэнсаванне.

“Крывавы пуф” (1875) Усевалада Крastoўскага – раман галоўным чынам пра грамадскую сітуацыю ў Расіі першай паловы 1860-х гадоў, пра інтэлігенцыю і яе прызначэнне. У першай частцы рамана-дылогіі “Панургаў статак” падаецца пярэдадзень паўстання. У іранічным плане празаік асвятліў жыццё рускай правінцыі на прыкладзе выдуманнага горада на Волзе Слаўнабубенска і сталічнага Пецярбурга. Да ліку галоўных герояў гэтага рамана належыць Васілій Світка. Як вядома, Васіль Світка – адзін з псеўданімаў Кастуся Каліноўскага. Паводле У. Крastoўскага, паўстанне 1863 года – гэта хутчэй удалы антыўрадавы прапагандысцкі міф, чым рэальнасць, арганізаваны знешнімі і ўнутранымі ворагамі Расіі. У прыватнасці, празаік зазначае, што пераважна этычна і ментальна чужая народу адміністрацыя імкнулася абудзіць незадавальненне царом і ўрадам, выкарыстаць у сваіх мэтах адмену прыгоннага права. Губернатар Слаўнабубенска Непамук і яго жонка – палякі, што прагнулі дыскрэдытаваць усё рускае. Васілій Світка пры знаёмстве з незадаволенымі царом рускімі інтэлігентамі рэкамендаваў сябе наступным чынам: *Василий Свитка, из хохлов... Бывший казанский студент, ...сейчас в некотором роде торговыми предприятиями занимаюсь*². Такая самахарактарыстыка персанажа па-свойму падкрэслівае стаўленне Світкі да антыўрадавай дзейнасці, іронію з аднадумцаў, латэнтны намёк на іх прадажнасць. Світка кантактуе з так званымі рускімі “новымі людзьмі”, але ў размове са шчырым патрыётам Польшчы Бейгушам зазначае, што ўся навізна гэтых “новых людзей” заключаецца выключна ў асуджэнні ранейшага і асабліва ўсяго свайго, нацыянальнага, спаконвечна рускага. У другой частцы дылогіі “Дзве сілы: хроніка новага смутнага часу дзяржавы расійскай” Світка становіцца фактычна цэнтральным героем рамана. Шмат увагі тут Крastoўскі надае паказу заходніх ускраін Расійскай імперыі. Пісьменнік, думаецца, мэтанакіравана выкарыстоўвае матыў

¹ Янка Лучына, *Творы*, Мінск 1998, с. 200.

² В. Крестовский, *Кровавый пуф: роман в 2 книгах, книга 1: Панургово стадо*, Москва 1995, с. 181. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

падарожжа герояў, дзе Світка выступае ў ролі экскурсавода па Літве, а менавіта Віленшчыне і Гродзеншчыне, для маладога рускага афіцэра Канстанціна Сямёнавіча Хвалынцава, што едзе праз Літву на службу ў Варшаву.

Васілій Світка ў прысутнасці Хвалынцава захапляецца *милой патриархальной Литвой* (9). Канстанцін прызнаецца яму, што Літва робіць уражанне недагледжанага, паміраючага краю. Па словах Світкі, такі стан Літвы – заканамерны вынік палітыкі царскага ўрада. Яго апанент спрабаваў даказаць, што той жа самы ўрад кіруе і ў вялікарускіх губерніях, аднак людзі жывуць там інакш – лепш і багацей. Світку цяжка было растлумачыць Хвалынцаву розніцу ў стаўленні царскага ўрада да карэннага насельніцтва і да жыхароў заходніх ускраін імперыі. Па перакананні Світкі, Літва – гэта не рускі ці польскі, а найперш самабытны край. Падчас гасцявання ў пана Катырлы Хвалынцаў адзначыў пра сябе, што панства зацікаўлена ў распаўсюджванні антыцарскіх настрояў. Так, у школцы, адкрытай для сялянскіх дзяцей, Катырла гаварыў з дзецьмі па-беларуску і хваліў іх за дэкламацыю антыўрадавых вершаў. Хвалынцаў перакананы, што сяляне заходніх земляў (*экономический материал*, па азначэнні Катырлы) не пойдучь за паўстанцамі, паводле ж Світкі – менавіта царызм сваімі дзеяннямі падштурхне народ да паўстання. У іранічна-саркастычным па стылі раздзеле “Панскае паляванне” пісьменнік нагадваў пра тое, што паляванне для шляхты – важная частка падрыхтоўкі да паўстання. У надзвычай непрыглядным стане пададзены Крastoўскім літоўскія шляхціцы ў раздзеле “Фацэцыя паньска” падчас пераследу папа Сільвестра Канатовіча і здзеку з духоўнай асобы іншай, чым шляхціцы, веры.

На шляхецкім сейміку Світка назваў сябе пасланцам Пецябургскага паўстанцкага цэнтра. Ён пазнаёміў прысутных з планамі змоўшчыкаў, згодна з якімі Тапор (Л. Звяждоўскі – В.Б.) павінен адкрыць баявыя дзеянні ў Горках, авалодаць лініяй Дняпра, а Даленга (З. Серакоўскі – В.Б.) – лініяй Дзвіны. Надзеі на перамогу паўстання Васілій Світка звязваў з прапагандысцкай дзейнасцю касцёла і з абезземельваннем сялян. Ён прапанаваў аднадумцам вылучаць у мясцовую адміністрацыю незадаволеных царызмам людзей. У трактоўцы У. Крastoўскага, Світка – выдатны прамоўца, шчыры патрыёт Літвы, Радзіма для яго вышэй за мараль. Закаханай у яго паненцы з Гродна Світка прызнаўся, што асабіста яго праграма заключаецца ў тым, каб на пачатку зліцца з “белымі” і з варшаўскім урадам, а пасля расправіцца з усімі *ясновельможнымі: Террором и страшным террором надо будет действовать* (237); *Без панов, к несчастью, на Литве ничего*

не подлаеш: и сила, и средства все в их руках; поэтому нам надо как можно тише и ловче подвести и провести их (237). На заўвагу суразмоўніцы, што Варшава і Цэнтральны камітэт ніколі не пагодзяцца з такім падыходам, Васілій адказаў:

Да неужто ты думаеш, что такой бестолковой башке, как Варшава, можно вверить будущую судьбу Литвы? Да будь я проклят, если когда-нибудь соглашусь на это. Как равный с равным, как свободный с свободным, это, пожалуй, извольте! На основании вольной федерации, но не иначе! А позволить им тут у нас хозяйничать и распоряжаться – да никогда! Литва должна быть вполне самостоятельной и будет! Она, слава Богу, достаточно еще сильна для того, чтобы быть вполне независимой и от Москвы, и от Варшавы (237–238).

Світка ненавідзіць панства: *панство, шляхетство, магнатерия – все это гнилые корни, которые надо поскорее прочь и печку подтопить ими* (263). На думку Світкі:

шляхетная и наполовину ксендзовская Польша, это один лишь видимый, верхний слой; это навоз, который должен покрыть и удобрить нам почву. Он удобряет ее своими материальными средствами, которые должны стать нашими. Итак, это видимая Польша и видимая революция. Но есть еще Польша и революция другая, невидимая, тайная, подземная, о которой паны-то, может быть, едва догадываются. Эта другая Польша есть литовско-польско-славяно-русская социально-демократическая и, конечно, республиканская федерация, а революция эта подземная, то есть наша-то, не просто политическая, а политически социальная-с, революция “земли и воли” (264).

Ён сцвярджае, што падчас паўстання *святой мужицкий топор и честный рабочий нож не должны остановиться даже... даже и перед колыбелью панского ребенка* (265). Світка паказаны знаўцам творчасці Адама Міцкевіча і духоўным спадкаемцам аднаго з герояў Міцкевіча, бо пра сябе ён заўважаў: *Я – Конрад Валленрод в плебейской волчьей шкуре* (266).

Васілій Світка дастаткова цвяроза ацэньваў палітычную і сацыяльна-эканамічную сітуацыю ў Расіі, магчымасці царызму і ступень рэвалюцыйнасці панства, але верыў у справядлівасць справы, за якую змагаўся. Пра гэта сведчыць яго размова з Хвалынцавым у Гродне:

Наше дело может лопнуть: меня, может, повесят со временем во граде Гродно или Вильно, все это легко может случиться... Но помните мое слово: не пройдет и десяти лет как ваше русское и славянское общество, а, может быть, даже ваше правительство почувствуют, осознают всю животворность, всю великую будущность идеи общеславянского вольного союза, под гегемонией кого-нибудь старшего – вас или нас (264).

Красоўскі рэпрэзентаваў будучага “дыктатара Літвы” апантаным прыхільнікам ідэі славянскага адзінства: *Настоящая великая сила будет только во всеславянстве, потому что на западе, по соседству, под боком, зреет другая сила, и будет не сплотимся в крепкий союз – она вас приготовит под немецким соусом и съест* (264). Світка падкрэсліваў, што ён развівае ідэі чэхаў і маскоўскіх славянафілаў, а галоўнае – дапаўняе іх *социально-республиканской подкладкой*, што *вне славянства нет спасения* ні літвінам, ні рускім.

Рускі пражак дастаткова тэндэнцыйна асвятляў грамадскія падзеі першай паловы 1860-х гадоў. Будучыя паўстанцы галоўным чынам характарызаваліся Красоўскім негатыўна. Письменник не шкадаваў сатырычных фарбаў у аповедзе пра графіню Цэзарыну, якая сваю прыгажосць і розум выкарыстоўвала, каб прывабліваць маладых людзей у шэрагі паўстанцаў, а таксама – пра гродзенскую паненку Ванду Влодку, што па разліку кахала жандарма, па абавязку – ксяндза, а па сардэчнай схільнасці – Світку. З асяроддзя паўстанцаў аўтар у больш-менш прывабным святле паказаў вайскоўца Бейгуша, адданага патрыятычнаму пачуццю і не пазбаўленага маралі, а таксама Світку. Красоўскі не асуджае літвіна Світку за яго сепаратызм у паўстанні, а хутчэй ухваляе такія памкненні. Світка ў рамане – чалавек-пярэварачень: спачатку гаворыць і робіць адно, а пасля другое, прама процілеглае. Акрамя таго, Світка – прагматык, Канстанцін Хвалынцаў, напрыклад, патрэбен яму як чалавек, здольны кіраваць натоўпам. Світку важна, каб паўстанцаў падтрымалі рускія людзі. Графіні Цэзарыне ў Варшаве ён гаворыць пра важнасць удзелу Хвалынцава ў барацьбе:

У него уже есть свое назначение в местном отделе “Земли и Воли” – это первое! А затем – пропаганда в войске, между солдатами, между офицерами, и наконец, если он и попадетя, если его сошлют или расстреляют, то подумайте, какая это прекрасная декорация для Европы!.. Для пользы, для более очевидной правоты нашего дела даже необходимо, чтобы в нашем лагере были настоящие, кровные русские. Их борьба за нас еще более санкционирует наше дело (313).

Калі ж Хвалынцаў расчараваўся канчаткова ў змоўшчыках і *трибунал народовы* асудзіў яго на смерць, Світка быў супраць вынесенага Хвалынцаву смяротнага прысуду, аднак ён не меў магчымасці выратаваць Канстанціна, бо суровы ксёндз Крушэўскі безапеляцыйна загадаў Світку *выбросить дурь из головы*.

Пра пачатак і само паўстанне письменнік апавядаў у публіцыстычным стылі. Паўстанцы ў яго маляваліся чорнымі фарбамі:

Ровно в полночь с 10-го на 11-е января (22–23) по многим городам и местечкам целого Края вдруг раздался роковой удар призывного колокола. Это был заранее условленный сигнал, по которому везде и повсюду одновременно должно было вспыхнуть всеобщее восстание. И с этой полночи ржонд задумал сделать новую Варфоломеевскую ночь для русских. И едва раздались удары призывного колокола, как в разные города и местечки ворвались вооруженные банды. Инсургенты вламывались в дома, где поодиночке жили на постое русские солдаты, и убивали их, сонных, в постели. С некоторыми же из захваченных в плен поступали по-варварски: выкалывали глаза, вырезали язык, обрубали уши, а в селении Сток, близ Седлеца, где несколько солдат Костромского пехотного полка заперлись в жилье и защищались оттуда с редкой отвагой, повстанцы, не имевшие мужества одолеть их открытой силой, подожгли жилье и живьем сожгли не сдававшихся русских. Ряд подобных жестокостей и это коварство ночного нападения на сонных и безоружных сразу же поселили в солдатах непримиримую злобу к полякам (423).

Ўзброенае выступленне, з пункту гледжання апавядальніка, не мела шанцаў, бо не было адзінства ў кіраўніцтве, бо магнаты і багатая шляхта ў сваіх патрыятычных і бунтарных памкненнях не ішлі далей прыгожых слоў, баяліся адкрыта ваяваць супраць царскай арміі, а тыя, хто ішоў на поле бою, часта не мелі вопыту і ўяўлення пра ўзброеную барацьбу. Так, прызначаны камандзірам граф Счэнсны Маржэцкі нічога не разумеў у вайсковай справе, а на полі бою яго найперш хвалявала пытанне пра прыгожую вопратку. Па версіі празаіка, сапраўдная барацьба разгарнулася на так званых літоўскіх землях: *Вспыхнув на берегах Вислы, польский мятеж с мая месяца пошел усиленно гулять по лесистым берегам Виллы и Немана. Вся его кровавая энергия сосредоточилась теперь исключительно на литовско-русской почве* (457). Крастоўскі імкнуўся падкрэсліць антырускі характар паўстання, жорсткасць, антычалавечнасць паўстанцаў, для прыкладу, ксяндза па мянушцы “Робак” (Мацкевіча – В.Б.). Празаік даволі падрабязна расказваў пра падзеі на так званай Літве, пра барацьбу паміж “белымі” і “чырвонымі”, пра разгром “белых”:

Красные снова стали у кормила революционной власти и сгруппировались около железнодорожного чиновника Дюлорана, которому варшавский жонд передал главную власть над “Литовским Отделом”.

В это-то время Константин Калиновский, сын бедного ткача из-под Свислочи, бывший студент Петербургского университета, решил привести в исполнение свой давно задуманный план (540).

У Літоўскі аддзел ён прывёў сваіх людзей і аб'явіў сябе дыктата-рам Літвы. Авейдэ, прысланаму для перагавораў Варшавай, Каліноўскі заявіў, што

ему нет дела до “Короны”, что Литва и Белоруссия совершенно особое и самостоятельное государство и что “такой глупой башке, как Варшава, нельзя вручать судьбу Западного края” (541). (...) Литовские паны стали исподтишка “отщураться” от восстания, заявлять себя невинными жертвами, сваливать всю вину на красных и уже подумывали о поднесении верноподданнического адреса. Заварив кашу, они спешили теперь удалиться от ее расхлебывания. Тщетно диктатор Калиновский внушал своим подручным, что “революционные власти должны с неподатливыми жителями обращаться суровее власти правительственной”. Страх закона пересилил страх революционного террора (541).

Каліноўскага аўтар назваў *последним из могикан*, які *представлял собой последнее знамя мятежа* (567). Мару Каліноўскага пра новае паўстанне Крastoўскі называў вар'яцкай марай манамана, *фантастика революционной идеи* (567). Для Крastoўскага Каліноўскі – асоба адначасова трагічная і гераічная:

Его выдали сами же поляки, и что замечательнее всего, выдали в то уже время, когда он был нищ, убог и совершенно безвреден (567); (...) 7 марта Вильна была свидетельницей последней политической казни. Утром, при грохоте барабанов под эскортом жандармов и пехотного конвоя, по городу везли на виселицу осужденного. Он был бледен, но совершенно спокоен.

Хвалынцев, случайно проезжая в это время по улице и будучи остановлен процессией, шедшей навстречу, спросил у одного из эскортировавших офицеров, кого это будут вешать?

– Константина Калиновского, диктатора Литвы, – было ему ответом.

Он вскинул взгляд на бледную фигурку, сидевшую на высокой колеснице, и вздрогнув, сам побледнел невольно.

В осужденном диктаторе он узнал Свитку.

Мог ли он подумать, что этот невзрачный скромный и серенький на вид человек будет играть такую роль в польском восстании!.. Но теперь ему ясно вспомнилось, как этот самый человек, два года назад, в скверном номере жидовской гостиницы в Гродне, экзальтированно предлагал ему братски разделить с собой либо громкую славу и счастливую будущность при осуществлении великой идеи, либо за ту же самую идею веревку гицеля на эшафоте. Он знал заранее, куда идет и что его ожидает... Не потому ли и умер он с такой твердостью и спокойствием, как могут умирать только глубоко убежденные люди... (567–568).

Характэрна, што станоўчы герой твора рускі інтэлігент-праўдашукальнік Хвалынцаў у рамане з'яўляецца цэзкам Каліноўскага: яго,

як і Каліноўскага, завуць Канстанцінам Сямёнавічам. Відаць, такім чынам рускі пісьменнік хацеў акцэнтаваць сваё прызнае стаўленне да “дыктатара Літвы”.

Аўтар “Крывавага пуфа” сцвярджаў, што паўстанне на нейкі момант узрушыла жыццё заходняга краю і крыху палепшыла становішча сялян, бо паны баяліся бессаромна адбіраць зямлю ў сялян. У фінале рамана ёсць цікавы эпізод: пасля высвятлення спрэчнага пытання паміж панам Катырлам і сялянамі ў прысутнасці прадстаўнікоў афіцыйнай улады сяляне дзякуюць панам за тое, што *зрабілі тоё вашо повстаньне! Бо каб вы ёго не зрабілі, тоб нам и по век такога ужитку та шчастя не бачыци* (571). У канцы рамана пераканаўча даводзіцца, што праблемы, якія існавалі ў грамадскім жыцці Расіі перад паўстаннем, ва ўзаемаадносінах палякаў з рускімі, і пасля паўстання засталіся ня вырашанымі.

Мастацкая інтэрпрэтацыя паўстання Крastoўскім у многім грунтавалася на публіцыстычных і навуковых матэрыялах таго перыяду. Напрыклад, пісьменнік выкарыстоўваў “Звесткі пра польскі мяцеж у Паўночна-Заходняй Расіі” рускага генерала-гісторыка В. Ф. Ратча, напісаныя ў 1867–1868 гадах па даручэнні Мураўёва-“вешальніка” (пра рэвалюцыйную тэорыю Каліноўскага, пра ацэнку ім варшаўскіх паўстанцаў, пра сродкі барацьбы)³. Гісторыка-культурны вобраз часу ўзнікаў у рамана “Крывавага пуф” у выніку спалучэння розных дыскурсаў у сістэме аповеду: згадванне пра нігілістаў, пра рэвалюцыянераў, пра нацыянальна-вызваленчы рух на ўскраінах Расіі, паказ палітыкі царскай адміністрацыі і прадстаўнікоў гэтай адміністрацыі, праз спалучэнне розных пунктаў погляду персанажаў на грамадска-палітычную сітуацыю. Сюжэтнымі лініямі твора, трапнымі мастацкімі дэталямі Усевалад Крastoўскі сцвярджаў прыярытэт маральных каштоўнасцей перад нацыянальнымі, сацыяльнымі, палітычнымі.

Тэма паўстання 1863 года знайшла высокамастацкае асэнсаванне ў прозе Стэфана Жэрмскага. Гэты пісьменнік нарадзіўся восенню 1864 года, калі ў польскім грамадстве яшчэ моцным было рэха паўстання. З дзяцінства Стэфан Жэрмскі чуў шмат аповедаў пра падзеі 1863 года. У яго родных мясцінах некалі ішлі баявыя дзеянні, паўстанцы мужа процістаялі царскім войскам. У 1883–1884 гадах Жэ-

³ Гл., напрыклад: *Кастусь Каліноўскі. За нашу вольнасць. Творы, дакументы*, Мінск 1999, с. 150В–154.

ромскі працаваў над раманам “Фрагмент фрагмента”, падзеі якога адбываліся на малой радзіме пісьменніка. У 1894 годзе было надрукавана апавяданне “Расклюе нас груганнё...”. Па сюжэце гэтага твора сялянін скідвае ў яму параненага паўстанца, бо кіруецца сацыяльнай помстай. На пачатку 1905 года з’явілася апавяданне “Рэха лясоў”, а ў 1912 годзе – аповесць “сямейнае паданне”, па аўтарскім жанравым вызначэнні, “Верная рака”. Апавяданне “Рэха лясоў” – глыбока псіхалагічнае мастацкае асэнсаванне паўстання 1863 года і яго ўплыву на свядомасць людзей. Праз пэўны час пасля разгрому паўстанцаў лёс зводзіць разам асоб, якія некалі перажылі тыя драматычныя падзеі. Стары воіт Гала быў узнагароджаны медным медалём “За ўтаймаванне польскага бунту”, шчодрую плату ад царскага ўрада атрымаў і генерал, які пасля адстаўкі стаў кіраваць маёнткамі важнага пецябургскага саноўніка. Але парадокс у тым, што абодва ўзнагароджаныя па-рознаму паводзілі сябе ў трывожныя дні паўстання: воіт не быў прыныповым праціўнікам інсургентаў, у адрозненне ад служакі-генерала. На месцы пакарання вядомага паўстанца памочнік ляснічага Гунькевіч паставіў крыж, які зрабіў воіт Гала. У Галы, па яго прызнанні, час ад часу спыняліся інсургенты. Генерал жа заўсёды быў на баку ўрада. Калі размова пачалася пра крыж на магіле паўстанца, то генерал заявіў, што пад тым крыжам пахаваны яго родны пляменнік Ян, вядомы пад мянушкамі Рымвід і капітан. Генерал сказаў, што Ян – сын яго малодшага брата, генерал-маёра, служакі мікалаеўскіх часоў, які загінуў у час Крымскай кампаніі пры абароне Малахава кургана. Пётр, штабс-капітан, старэйшы брат Яна памёр ад халеры на Каўказе, Ян жа стаў паўстанцам. Па логіцы аўтарскага аповеду, паўстанне стала грамадзянскай вайной для часткі багатай шляхты, а просты народ займаў пазіцыю назіральніка і часовага саюзніка паўстанцаў. Трагізм паўстання і многіх інсургентаў у тым, што іх ідэі з цяжкасцю знаходзяць пераемнікаў. Дастаткова сімвалічны момант у творы, калі генерал паведамляе, што ён займаецца выхаваннем Янавага сына, гэта значыць, робіць усё, каб ідэі бацькі не завалодалі свядомасцю сына. Зместам твора аўтар даводзіў, што пасля паражэння паўстання многія знешне змірыліся з абставінамі, але не забылі пра паўстанцаў, рэха паўстанцкіх часоў працягвае гучаць.

Аповесць “Верная рака” – пісьменніцкая версія паўстання 1863 года і прычын яго паражэння. С. Жэромскі адмовіўся ад шырокага ўвядзення батальных сцэн, на старонках твора няма прозвішчаў вядомых паўстанцаў, ён мімаходзь згадвае толькі пра эмісара Нацыянальнага ўрада Губерта Альбрэмскага, але надзвычай пераканаўча

адлюстроўвае псіхалогію людзей, што апынуліся ў экстрэмальнай сітуацыі. Паказ барацьбы за вольнасць у аповесці пазбаўлены рамантычнай стылістыкі. Узброенае процістаянне – гэта заўсёды жорсткасць з абодвух бакоў, гэта заўсёды незлічоныя ахвяры, спалучэнне гераізму і здрадніцтва. Варта прыгадаць жахлівы малюнак, які прадстаў перад вачамі маладога князя Юзафа Андравонжа пасля бою:

Leżeli w kilkuset tworząc w zmierzchu rannym biała górę – podobijani, gdy padli z ran, na rozkaz wodza nieprzyjaciół, rodaka i niedawnego spiskowca – obdarci przez wojsko ze szmat do ostatniego gałgana – rostrzęsieni na bagnietach – po dziesięć razy do ziemi przybici sztychem oficerskiej szpady pchniętej na wskrós – z głowami rozmalowanymi kulą z lufy przystawionej do czoła – porozgniataani przez pędzące koła armat Czengierego.

Zrudział daleko przypiaskowy grunt ode krwi, co do ostatniej kropli z tych zwłok wyciekła⁴.

Царскія салдаты і афіцэры бязлітасна распраўляюцца з інсургентамі, пастаянна наведваюць сем’і паўстанцаў і пагражаюць. Простыя вяскоўцы былі запалоханы жорсткасцю ўрадавых войск. Князь Юзаф ішоў змагацца за свабоду ў тым ліку і сялян, але для яго стала нечаканасцю памкненне вяскоўцаў арыштаваць параненага паўстанца:

Czerwony gość tej wsi milczał. To byli właśnie ci, dla których wolności z pańskiego domu poszedł był spać w polach, w zimie, na roli – przymierać głodem – jak pies słuchać rozkazu – bić się bez broni – i tak oto z placu boju wracać. Podchodzili do niego wszyscy wraz, półkolem.

Wtedy rzekł:

– Puśćcie mnie wolno, bo przecie ja za waszą swobodę i za wasze dobro się biłem, i takie na sobie mam rany.

– E, takie gadki to my już słyszeli... Ty se ta gadaj, a tu jest przykaz (27–28).

Сяляне ўсё ж адпусцілі параненага інсургента, але не дапамаглі яму. Стары кухар шляхецкага дома ў Няздолах адразу заявіў параненаму: *Dwór przez ciebie spala, ty jucho czerwona! Albo to już stodół, obór nie popalily, diable zatracony? Wont mi zaraz!* (32). Толькі дзякуючы юнай шляхціццы Саламеі Брыніцкай паранены атрымаў прытулак і дапамогу. Знешні выгляд Няздольскай сядзібы – метафарычны вобраз шляхецкага краю, ахопленага паўстаннем: *Spalanie budynki, roze-*

⁴ S. Żeromski, *Wierna rzeka*, Warszawa 1997, s. 19. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

rwanie ploty, wyrabany i na pól zwęglony ogród... Pustkowanie... Opuszczone, czarny, jak gdyby hańbą przycieśnięty stary dwór... (64). Саламея вырасла ў сям’і “вечнага” паўстанца, яе бацька змагаўся за незалежнасць Польшчы ў 1830 годзе, а пасля ў 1863 годзе і загінуў. Інсургентамі сталі, нягледзячы на смяротную небяспеку, і родныя Саламеі Рудзецкіх – дзядзька і трое братоў. На пытанне князя Андравонжа, чаму бацька пакінуў дачку адну, а сам пайшоў ваяваць, Саламея з годнасцю адказала: *A tak, bo dla ojczyzny jest najpierwszy obowiązek Polaka, a dopiero na drugim miejscu stoi familia...* (44).

Паўстанне падаецца ў аповесці як шляхецкае ў сваёй аснове. Прычына паражэння паўстанцаў (хаця аўтар заканчвае аповед пра яго падзеямі чэрвеня 1863 года) – жорсткае абыходжанне царызму з мірным насельніцтвам і паўстанцамі, сацыяльныя забабоны ў грамадстве, якія аказаліся мацнейшымі за патрыятычныя пачуцці. Сяляне былі далёкія ад ідэй паўстанцаў, яны бачылі ў іх небяспеку свайму паўсядзённаму існаванню, лічылі, што пан і хлоп не могуць стаяць побач. Стары кухар Шчэпан абурыўся, калі паўстанец Антоній Брыніцкі прапанаваў яму сесці за стол з панамі: *Cóż to znówuj za prawo z państwem wieczerać! Jeszcze takiej sztuki jak świat światem nie było – po prawdzie – za pan brat świnia z pastuchem...* (90). Маладыя арыстакраты, як князь Юзаф, часта выбіралі шлях паўстанца, але іх сем’і не падтрымлівалі такія палітычныя крокі. Так, княгіня Андравонж робіць намаганні падманам вывезці сына ў Італію, каб ён больш не вярнуўся да паўстанцаў, і выступае супраць яго кахання да беднай шляхцяніцы Саламеі.

Зварот да гістарычных падзей у рускага і польскага пісьменнікаў – спроба зразумець логіку гісторыі, яе ўплыў на сучаснасць, вылучыць вечнае ў канкрэтна-гістарычным. Мастацкая інтэрпрэтацыя падзей 1863 года ў Крастоўскага была заснавана на звестках, узятых з афіцыйнай публіцыстыкі і гістарыяграфіі, у Жэромскага – на прыватных успамінах прыватных людзей. Ва ўзнаўленні паўстання рускі прэзідэнт аддаваў перавагу сацыяльнаму аналізу стану грамадства, а польскі – псіхалагічнага стану. Пры ўсім адрозненні канцэптуальных ацэнак паўстання абодвума аўтарамі, эстэтычных пазіцый пісьменнікаў звяртае на сябе ўвагу падабенства аксіялагічнага кшталту: разгляд гістарычнай падзеі як праблемы разгорнутай у часе этыкі.

STRESZCZENIE

LITERACKA INTERPRETACJA POWSTANIA STYCZNIOWEGO
W UTWORACH W. KRESTOWSKIEGO I S. ŻEROMSKIEGO

Artykuł omawia elementy interpretacji Powstania styczniowego 1863 roku w utworach rosyjskiego pisarza W. Krestowskiego i polskiego pisarza S. Żeromskiego poprzez analizę problemów, obrazów i artystycznych szczegółów. Dużą wagę przywiązuje się do obrazowania powstańców i ich przeciwników politycznych. Autor artykułu utrzymuje, że artystyczna interpretacja wydarzeń historycznych w twórczości literackiej to koncepcyjne modelowanie faktu historycznego, autorskie rozumienie procesu historycznego.

Słowa kluczowe: interpretacja, fakt historyczny, proza, system obrazów, artystyczne szczegóły, strategia narracji.

SUMMARY

ARTISTIC INTERPRETATION OF THE JANUARY 1863 UPRISING
IN V. KRESTOVSKI'S AND S. ŻEROMSKI'S NOVELS

When analyzing problems, images and artistic details the author of the article discusses particular interpretation of the January uprising in 1863 in the works of Russian writer V. Krestovski and Polish writer S. Żeromski. Special attention is paid to the characteristic features in the images of rebels and their political opponents. It is argued that the artistic interpretation of historical events in a literary work is based on the conceptual modelling of a historical fact and writer's deterministic understanding of the historical process.

Key words: interpretation, historical fact, prose, problems, system of images, artistic detail, narrative strategy.

Вольга Губская

Мінск

**Раман Максіма Гарэцкага “Віленскія камунары” –
новае прачытанне**

Максім Гарэцкі – класік беларускай літаратуры, і яго спадчына патрабуе новага прачытання, адпаведнага светаразуменню сучаснага грамадства, якое ўсё больш імкліва развіваецца, пашыраючы межы літаратурнай прасторы не толькі для ўзнікнення новых твораў, але і для пераасэнсавання створанага раней.

Так, 2013 год у пэўнай ступені знакавы для рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» (1931–1932), бо менавіта 50 год таму, у 1963 годзе на старонках часопіса «Полымя» гэты раман упершыню з’явіўся ў беларускім друку. Час ішоў, арыенціры ідэалагічных пошукаў змяняліся, удасканаліваліся прынцыпы метадалагічных падыходаў да аналізу літаратурных твораў, і ў гэтым усеагульным руху грамадства раман «Віленскія камунары» нечакана загучаў па-новаму, раскрыў перад чытачом таямніцы свайго зместу, на доўгія гады прыхаваныя пісьменнікам ад цензарскага вока.

Сам пісьменнік называў твор «Віленскія камунары» раманам-хронікай, большасць даследчыкаў 1960–1970-х гадоў лічыла, што эстэтычнай задачай пісьменніка было стварэнне вобраза камуніста, пераўтваральніка жыцця на новых сацыяльных і палітычных асновах, а сам раман – суровая летапісная праўда пра «змаганне за Кастрычнік». Безумоўна, навідавоку сутыкненне з імператывам часу – з неабходнасцю разглядаць ідэю твора праз непарыўную сувязь з рэвалюцыяй. Аднак ужо 1980-я гады характарызуюцца дынамікай ва ўспрыняцці «Віленскіх камунараў».

Напрыклад, у 1980 годзе А. Адамовіч, засяроджваючыся на абставінах напісання «Віленскіх камунараў», падкрэсліваў, што многае

яшчэ ў творчай спадчыне пісьменніка застаецца не разгледжаным і не ацэненым па-сапраўднаму (кніга «Браму скарбаў сваіх адчыняю»); М. Стральцоў адзначаў смелую форму твора, у якой, на яго думку, ёсць «аглядка» на авантурныя сюжэты (артыкул «Чалавек з Малой Багацькаўкі», 1984); Л. Корань пісала аб вымушанай гісторыка-рэвалюцыйнай трактоўцы зместу «Віленскіх камунараў» (артыкул «Максім Гарэцкі», 1996); Д. Бугаёў указваў на неабходнасць перачытаць творчую спадчыну М. Гарэцкага без аглядкі на ідэалагічныя догмы і цензурныя забароны (артыкул «Аплачана жыццём» (2003); І. Чыгрын адкідваў традыцыйны погляд на камуністаў у рамане і сцвярджаў, што гэта ахвяры тэорыі (кніга «Паміж былым і будучым» (2003); М. Мушыньскі прапанаваў пры ацэнцы рамана, поруч з меркаваннямі палітычнага характару, больш увагі надаваць вывучэнню вобразнай сістэмы твора (кніга «Падзвіжнік з Малой Багацькаўкі» (2008)).

У дадзеным артыкуле выказваецца яшчэ адна пазіцыя: раман «Віленскія камунары» М. Гарэцкага ўтрымлівае шматгранны мастацкі вобраз, які, з аднаго боку, выглядае як герой рэвалюцыі, а з другога – праз свае наіўныя і непасрэдныя ўчынкі дазваляе аўтару выявіць увесь цынізм эпохі. Суадносіны аўтарскага голасу і кругагляду з голасам і кругаглядам героя ў творы па сваёй сутнасці блізкія і да міфалагічных – культурнага героя і трыкстара. Паколькі апісанья ў рамане гістарычныя падзеі і жыццё народа ў часы рэвалюцый вызначаюцца хаатычнасцю, вобраз галоўнага героя ў пэўныя моманты набывае рысы трыкстара па волі лёсу. Пры гэтым вобраз Мацея Мышкі дуальны, яго двойніком ці спадарожнікам, які знаходзіцца па-за межамі твора, выступае сам аўтар.

Сучасныя літаратуразнаўцы даўно адмовіліся ад меркавання, што міфалогія – гэта архаічны светапогляд першабытнага грамадства. Яшчэ ў 1920-я гады А. Лосеў сцвярджаў, што *кожная жывая асоба ёсць міф*¹, адпаведна, амаль кожны літаратурны твор нясе ў сабе адбітак міфалогіі, калі не адкрыта, дык у прыхаванай форме.

Творы М. Гарэцкага не з’яўляюцца выключэннем. Даследчыкамі ўжо звярталася ўвага на «комплекс Праметэя»² і праблему самаідэнтыфікацыі героя ў прозе М. Гарэцкага. У. Конан акцэнтаваў увагу

¹ А. Лосев, *Философия. Мифология. Культура*, Москва 1991, с. 91.

² А. Беляя, «Комплекс Праметэя» і праблемы самаідэнтыфікацыі героя ў прозе М. Гарэцкага, (у:) *Максім і Гаўрыла Гарэцкія і іх грамадска-культурнае і навукова-творчае асяроддзе*: XV Гарэц. чытанні: матэрыялы чытанняў, Мінск, 7 чэрв. 2007 г. Дзярж. музей гісторыі беларус. літ., Рэсп. фонд імя братоў Гарэцкіх, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы, Мінск 2008, с. 47.

на міфалагічных фрагментах у творах М. Гарэцкага: *У пераважнай колькасці яго апавяданняў і драматычных абразкоў аўтэнтычныя міфы і міфалагемы арганічна ўпісваюцца ў кантэкст адпаведнага сюжэта, дыялогу, маналогу і ў плынь свядомасці герояў, узмацняючы драматычны падтэкст сюжэта*³. Аднак ёсць творы, дзе міфалагічныя сюжэты прыхаваны ад чытача, носяць імпліцытны характар.

Ю. Лотман у сваёй працы «Літаратура і міфалогія» праводзіў ідэю пра ўзаемаўздзеянне міфалагічнага і лагічнага мыслення ў сферы мастацтва як агульнай асаблівасці мыслення людзей, як пастаяннага фактара чалавечай культуры. Так, міф – гэта пэўная стадыя развіцця свядомасці, якая гістарычна папярэднічала ўзнікненню пісьмовай літаратуры і моцна змяніла яе. Таму *літаратура мае справу ўсяго толькі з разбуранымі, рэліктавымі формамі міфа і сама актыўна спрыяе яго разбурэнню. Міф трапляе ў мастацкія літаратурныя тэксты ў выглядзе несвядомых, незаўважных для самога аўтара абломкаў, якія страцілі першапачатковае значэнне і ажываюць толькі пад рукою даследчыка*⁴.

Ю. Лотман прапаноўваў уявіць «міфалогію» і «літаратуру» не як два ўтварэнні, якія ніколі не «супрысутнічалі» ў адзін прамежак часу, ідучы адзін за адным, а разглядаць іх у якасці дзвюх тэндэнцый, якія ўзаемадапаўняюць адна другую, пры гэтым кожная *спрадвечна разумее наяўнасць другой і толькі ў кантрасце з ёю ўсведамляе сябе і сваю спецыфіку*. І такім чынам *“міфалагічная стадыя” паўстане перад намі не як перыяд адсутнасці літаратуры, а ў якасці перыяду безумоўнага дамінавання міфалагічнай тэндэнцыі ў культуры*.

З’яўленне герояў-двайнікоў у літаратуры, паводле Ю. Лотмана, – гэта непасрэдны ўплыў міфалогіі, а больш дакладна, міфалагічнага стылю аповеду, на літаратуру: *З’яўленне персанажаў-двайнікоў – вынік драблення міфалагічнага вобраза, у працэсе чаго розныя імёны Адзінага станавіліся рознымі асобамі, – што стварала сюжэтную мову, сродкамі якой можна было апавядаць пра чалавечыя падзеі і ўсведамляць чалавечыя ўчынкі*. Сваю думку даследчык ілюструе пры-

³ У. Конан, *Міфалагічныя і біблейскія вобразы і матывы ў творчасці М. Гарэцкага, (у:) Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць: XVII Гарэцкія чытанні* : матэрыялы чытанняў, Мінск, 9 крас. 2009 г.: (прысвяч. Году роднай зямлі), Дзярж. музей гісторыі беларус. літ., Рэсп. фонд імя братоў Гарэцкіх, Ін-т мовы і літ. імя Я. Коласа і Я. Купалы, Мінск 2009, с. 135.

⁴ Ю. Лотман, *История и типология русской культуры*, Санкт-Петербург 2002, с. 727.

кладамі з твораў Плаўта, Сервантэса, Ф. Дастаеўскага, якія надзялялі героя спадарожнікам-двайніком.

Т. Шамякіна таксама сцвярджае, што

міфалагічны трыкстар – далёкі папярэднік сярэднявечных блазанаў, махляроў, хітруганаў, герояў авантурна-махлярскіх раманаў, розных камічных дваінікоў (гэта, напрыклад, шматлікія персанажы “Дэкамерона” Джавані Бакачы (XV ст.): Тыль Уленшпігель з аднайменнага рамана бельгійскага класіка Шарля дэ Кастэра (XIX ст.), Астап Бэндэр з дылогі Іллі Ільфа і Яўгена Пятрова (XX ст.). 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 трыкстар⁵.

Такім чынам, феномен трыкстара зафіксаваны ў авантурных романах. Нашчадкамі гэтага персанажа можна лічыць Гарганцюа і Пантагруэля Ф. Рабле, Тыля Уленшпігеля Ш. дэ Кастэра і нават Швейка Я. Гашэка. Вобраз трыкстара – гэта вобраз, які 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 дзядзьбе 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...⁶.

П. Радзін, антраполог, які ўпершыню ўвёў паняцце «трыкстар» у навуковы ўжытак, сцвярджае: *Фігура трыкстара ўяўляе сабой паза-часавы правобраз, корань усіх авантурных стварэнняў сусветнай літаратуры, які ахоплівае ўсе часы і культуры. Ён не зводзіцца толькі*

⁵ Т. Шамякіна, *Міфалогія і беларуская літаратура: нарысы і эсэ*, Мінск 2008. с. 188–190.

⁶ Л. А. Монроз, *Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры*, “Новое литературное обозрение” 2000, № 2 (42), с. 13–36.

да літаратурнай сутнасці, ён вышэй усяго, чым абмежаваны смяротныя трыкстары... Дзякуючы яго гісторыям становіцца відавочным, што бессаромная хлусня – неад’емная якасць свету, якая мае пазачасавыя карані⁷.

Ю. Лотман у сваіх разважаннях прыходзіць 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 эпизоды, 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 свету⁸.

Зыходзячы з вышэйпрыведзеных меркаванняў розных даследчыкаў, можна з пэўнасцю сцвярджаць, што архетып трыкстара мог актуалізавацца і ў беларускай літаратуры.

Гістарычны перыяд 1905–1917 гг., 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 вялікую цікавасць для даследчыкаў уяўляе раман М. Гарэцкага «Віленскія камунары» – цыкл невялічкіх «абразкоў» (як называў іх пісьменнік), гісторый пра тое, як 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 архетыпу 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 аператыўным.

Паняцце мае некаторыя адрозненні не толькі ад сфарміраванага ў міфалогіі, замацаванага ў псіхалогіі⁹, але і ад увасобленага ў авантурным рамане праз вобраз пікаро. Так, М. Ліпавецкі, прафесар універсітэта Каларада, дае наступнае вызначэнне:

⁷ П. Радин, *Трикстер: исслед. мифов североамерик. индейцев с коммент.* К. Г. Юнга и К. К. Кереньи, Санкт-Петербург 1999, с. 244.

⁸ Ю. Лотман, *История и типология русской культуры*, с. 735.

⁹ К. Юнг, *Душа и миф: шесть архетипов*, Киев 1996, с. 384.

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 ўчынкаў 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 персанаж¹⁰.

Такім чынам, вобраз Мацей Мышкі не з'яўляецца прамым уваабленнем архетыпа трыкстара, а рэпрэзентуе яго ў трансфармаваным выглядзе, прадыхтаным зменай гістарычных эпох. Так, 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, учынкі, 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 належалі яго бацьку, але бацька – ідэалагічны вораг, меншавік; у іншым эпизодзе гаворыцца, што ён жыве з Юзям, якая мае мужа, Ромуся Рабэйку, але пры гэтым Мышка даглядае яе сына Напалеона і дапамагае па гаспадарцы ў эканамічна складаны перыяд. Такія нязначныя, 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.

М. Гарэцкі звяртаецца менавіта да такога спосабу адлюстравання рэчаіснасці, стварае менавіта такі вобраз у сувязі з запатрабаваннямі часу, бо «савецкі трыкстар» *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*¹¹. М. Гарэцкі, як непасрэдна відавочца рэвалюцыйных падзей і ахвяра рэпрэсій, дакладна перадаў у рамана тую атмасферу, у якой вымушаны быў жыць. Нягледзячы на тое, што

¹⁰ М. Липовецкий, *Трикстер и “закрытое общество”*, М. Липовецкий // НЛЮ 2009, № 100 [Электронны рэсурс]. Режим доступа: Magazines.russ.ru/nlo/2009/100. Дата доступа: 10.09.2012.

¹¹ Тамсама.

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 наіўнасць і непасрэднасць паказваў рэальную гістарычную сітуацыю, выяўляў увесь цынiзм 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.

Як ужо гаварылася, для архетыпа трыкстара характэрны амбівалентнасць і лімінальнасць. Гэта азначае, што трыкстар заўсёды знаходзіцца па-за межамі маралі, паколькі, як адзначае М. Ліпавецкі, мае здольнасць *“не ўліпаць” у якую-небудзь адну сістэму каштоўнасцей, парушаць, разбураць і непаважліва высмейваць межы паміж апазіцыямі, у тым ліку і сакральнымі*¹². Лімінальнасць трыкстара праяўляецца ў здольнасці знаходзіцца паміж пазіцыямі, вызначанымі і прадпісанымі законам, у адпаведнасці з гэтым трыкстар – заўсёды чалавек дарогі, а яго сацыяльная пазіцыя няўяўна зменлівая. Усе гэтыя характарыстыкі ўласцівыя і Мацею Мышку – трыкстару па волі лёсу, прыгоды якога пачынаюцца амаль з маленства, а падарожжа не заканчваецца ніколі: у юнацтве Мышка пераходзіць з працы на працу, падчас нямецкай акупацыі Вільні з інтарэсам назірае то за палякамі, то за немцамі; трапляе то ў лагер для ваеннапалонных у Белавежы, то ў турму, а паміж усім гэтым з цікаўнасцю сочыць за палітычны барачбой шматлікіх партый у рэвалюцыйнай Вільні. Галоўны герой фізічна пераходзіць не толькі з месца на месца, але і інтэлектуальна падарожнічае па ідэалогіях, прапановах і аб’яцаннях шматлікіх партый рэвалюцыйнай Вільні. Такая форма падарожжа – удалая знаходка М. Гарэцкага, якая дае магчымасць пісьменніку ў выгадным для яго святле паказаць шматпартыйную ідэалагічную барацьбу за ўладу ў Вільні і вызначыць ролю маленькага чалавека ў вялікай палітычным віхуры.

¹² Тамсама.

Так, М. Гарэцкі па-майстэрску маніпулюе савецкім і несавецкім дыскурсам пры стварэнні вобраза Мацея Мышкі, з аднаго боку, насычаючы яго маўленне савецкімі фразеалагізмамі, з другога боку, ствараючы такі кантэкст, які цалкам іх дыскрэдытуе. *Дзе я працую, там маё і ўсё...* – такім эпіграфам пачынаецца глава «Клуб на Вароняй», у якой апавядаецца, як Мацей Мышка разам з жыхарамі Вільні збіраў кнігі ў Рабочы клуб. «Сваё» складалася з тых кніжачак, якія рускія, калі сыходзілі, *кінулі ў горадзе ў поўным бяззладдзі. Дык рабочыя, ходзячы на работу, калі бачылі, што валяецца без гаспадара, цягнулі яе на Варонюю... І так, патрошачку-патрошачку, сабралася ў нас на Вароняй бібліятэка ў некалькі тысяч тамоў*¹³. Так з чужога, кінутага не па сваёй волі ў горадзе без дагляду, узнікала «маё», і гэты прыклад – толькі далікатны намёк на савецкія метады ціску і маніпуляцый, пра якія некалі ўголас заяўляў М. Гарэцкі ў абразку «Чырвоныя ружы» (1926). Але ж Мацей Мышка робіць сваю справу на карысць бальшавіцкай ідэі шчыра і бездакорна, наіўна думваючы, што ўсё сапраўды будзе яму на карысць.

Пры гэтым «рэвалюцыянер» Мышка не спяшаецца аддаваць перавагу якой-небудзь партыі, ён заўсёды недзе паміж палюсамі, ідэалогіямі, канкрэтнымі сістэмамі каштоўнасцей. Так, ён наведвае сходы ў Рабочым клубе на Вароняй, але дакладна падкрэслівае, што лектары цягнулі кожны ў свой бок, пры гэтым тут жа апелюе да бальшавіцкіх устойлівых выказаў: *Пры ўсім тым, абуджалі яны ў рабочых масах сацыяльную свядомасць, не давалі драмаць класаваму пачуццю* (падкрэслена – В. Г.). *І рабочыя праз іх рабіліся больш пісьменнымі, больш развітымі людзьмі* (216). Гэтыя трывалыя савецкія словаспалучэнні ў кантрасце з трагедычным сюжэтным зместам рамана з'яўляюцца прыкладам зададзенага М. Гарэцкім заўсёды макаранічнага маўлення персанажа.

Мышка крытыкуе арганізатарскія здольнасці палітыкаў, але адначасова з гэтым падчас паўстання, стоячы на варце з карабінам, сам выступае рэвалюцыянерам-рамантыкам, мроі якога далёка ў небе. У яго думках відавочна праяўляецца наіўнае абагаўленне ўлады, якое выклікала ў свядомасці простых людзей бальшавіцкая ўсемагутнасць, змешаная са стомленасцю ад усяго, што адбываецца, і як вынік гэтых думак-разваг гучыць у канцы пафасная ўтапічная перыфраза:

¹³ М. Гарэцкі, *Віленскія камунары*, (у:) М. Гарэцкі, *Збор твораў: у 4 т.*, Мінск 1985, т. 3, с. 216. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

А можа быць, там, у іх ёсць ужо такія дасканалыя прылады, што бачаць яны на нашай зорачы-Зямлі не толькі вялікія сінія акіяны, чорныя плямы мацерыкоў, але і трубы фабрык і паседжанні Саветаў... І можа быць – даўно ўжо прайшлі яны наш шлях. І даўно ўжо няма ў іх ні бедных, ні багатых, ні эксплуатаваных, ні эксплуатацятараў, ні нацый, ні рэлігій, ні войнаў і турмаў, ні голаду і ўсіх нашых пакут (...) і можа быць усімі сіламі хочаць яны нам дапамагчы. Пасылаюць нам адтуль свае веды і свой досвед. Але мы не ўмеем прыняць ад іх тых вясцей. *І сваімі сіламі робім тое, што вядзе чалавецтва да шчасця* (выдзелена – В.Г.) (316).

М. Гарэцкі па-майстэрску іранізуе з напышлівых лозунгаў і стэ-рэатыпаў, у якіх ідэалізуецца вайна. Так, Мацей Мышка мусіць ра-давацца (нібы жартаўлівы Пісарэвіч, што яго, з пакалечанай рукой, мабілізуюць, што *не думаўшы, не гадаўшы, трапіў Мышка, крыва-рукі на вайну... І на такую, дзе і галавы не шкода: калі трэба, дык і трэба! А самае-то важнае, калі жыцця свайго для справы не шкадуе* (падкрэслена – В. Г.) *Тады нічога і не байшся. Тады і змагацца лёгка, і нават ісці на смерць – прыемна!* (297) У адрозненне ад кампетэнтнай аўтарскай пазіцыі наўны персанаж, мажліва, хоча засведчыць сваё ге-ройства, улезці ў якую-небудзь авантуру, каб вярнуцца адтуль новым чалавекам, не «крыварукім», не меншавіцкім сынам, а героем часу – і рэвалюцыя выглядае тут найвялікшай авантурай.

Такая здольнасць героя ўбіраць у сябе супрацьлеглыя ідэалагіч-на-культурныя элементы (спачатку ён радуецца, што трапіў на вай-ну, потым марыць пра мірны шлях вырашэння праблем) і пры гэтым ствараць кампрамісныя перш за ўсё для сябе сітуацыі прадвызначана менавіта архетыпнымі ўласцівасцямі трыкстара як медыятара-пара-даксаліста.

Вобразы, створаныя пісьменнікам, не адпавядаюць уяўленням пра ідэальных персанажаў сучаснай М. Гарэцкаму савецкай літаратуры. Аўтар падкрэслівае, што арганізатары пралетарскага руху глядзелі на сваіх прадстаўнікоў з выразнай прагматычнасцю. Пра гэта сведчыць фрагмент дыялогу паміж Кобакам і Мышкам:

– Аб чым задумаўся? – кажа ён [Кобак. – В.Г.]. – Кінь журыцца. Справы нашыя не кепскія. Па-першае, мы іх усё ж ткі добра праўчылі. А па-другое, “*пралетарыям няма чаго губіць, апрача сваіх ланцугоў*”.

– *Аднак жа лепей жыць, чым паміраць*, – запырэчыў я, от так сабе, дзеля свае прывычкі казаць “але” або “аднак” насупроціў сказанага (323).

Чытачу зразумела, што пярэчанне персанажа зусім не фармальнае, паколькі адзін з самых вядомых бальшавіцкіх выказаў, які, як прынята

лічыць, заклікаў да свабоды зняволенага класа, у прыведзеным кантэксте з'яўляецца своеасаблівым філасофскім апраўданнем магчымай смерці.

Мацей Мышка выяўляе жаданне і здольнасць выжываць у складаны час бальшавіцкай рэструктурызацыі. М. Гарэцкі стварае такое дыскурсіўнае поле, у якім адбываецца абыгрыванне бальшавіцкіх лозунгаў і пракламацый праз увядзенне іх у нестандартны кантэкст, і спрыяе гэтаму па-майстэрску створаны вобраз Мацея Мышкі – трыкстара па сваёй сутнасці, прызначэнне якога – паказаць тыя палітыка-ідэалагічныя супярэчнасці, якія дыскрэдытавалі паняцце «гуманізм» у савецкі час. З аднаго боку, маленькаму чалавеку прапаноўвалі вялікую і светлую будучыню, з другога ж боку, адпраўлялі яго на верную смерць. Гэтая супярэчнасць і нараджае Мышку-трыкстара – чалавека, які, у прынцыпе, згодны «атрымаць» лепшае жыццё і нават прыкладае для гэтага намаганні, але адначасова і разумее, што ў гэтых прапановах ёсць нешта штучнае, што *ісці на смерць не страшна, але не вельмі прыемна; што лепш жыць, чым паміраць*, нават калі *акрамя ланцугоў і губляць няма чаго*. Такім чынам, трыкстар Мацей Мышка выкрывае і абыгрывае сацыяльна-палітычныя парадоксы бальшавіцкай сістэмы, а дакладней, той сістэмы каштоўнасцяў, на якой яна грунтавалася.

Такім падыходам да мастацкага адлюстравання рэчаіснасці М. Гарэцкі набліжаецца да Я. Гашака, «стваральніка» чэшскага трыкстара – салдата Швейка, героя рамана «Прыгоды бравлага салдата Швейка» (1921–1923). Як і Швейк, *грубы сярод усеагульнай грубасці*¹⁴, Мацей Мышка выступае найўным і часам меркантыльным сярод усеагульнай народнай найўнай веры ў тое, што сваімі рукамі пад чужыя словы можна пабудаваць уласную шчаслівую, светлую будучыню. І, калі веры ва ўласныя сілы ўжо не хапала, з'яўлялася банальная прага выжывання, пры якой меркантыльныя інтарэсы пераважалі над ілюзорнай верай у змены жыцця да лепшага. М. Гарэцкі, як і Я. Гашак, праз вобразы сваіх герояў выступае супраць усёй той грамадскай сістэмы, у якой была страчана павага да чалавека як найвышэйшай каштоўнасці жыцця, што ператварыла яго ў сістэмны сродак рэалізацыі буйных праектаў, і тым самым парушыла традыцыйны лад жыцця і спарадзіла хаос. Хаос жа, як вядома, найбольш спрыяе праўленню здольнасцей выжывання, якія ў пэўным сэнсе ператвараюць людзей у авантурыстаў –

¹⁴ О. Малевич, *Послужной список Йозефа Швейка*, (в:) Я. Гашек, *Положения бравого солдата Швейка*, Минск 1986, с. 15.

нашчадкаў архаічага вобраза трыкстара. Раманы «Віленскія камунары» М. Гарэцкага і «Прыгоды бравага салдата Швейка» Я. Гашака – яскравае таму пацвярджэнне.

Як адзначае М. Ліпавецкі, *важнейшая ўласцівасць трыкстараў увозуле і савецкіх трыкстараў у прыватнасці вызначаецца іх неабходнай – прамой ці ўскоснай – сувяззю з сакральным кантэкстам. Гэтая ўласцівасць і адрознівае трыкстара ад банальнага мажляра-прайдзі-света*¹⁵. Аднак пра якую сакральнасць можна разважаць, разглядаючы раман «Віленскія камунары» ці «Прыгоды бравага салдата Швейка»? Здаецца, немагчыма даць лагічны адказ на гэта пытанне. Але, калі адысці ад стандартнага разумення сакральнага як сіноніма слова «боскае, святое» і ўсвядоміць, што ў перыяд панавання бальшавіцкай ідэалогіі да любой праявы рэлігійнага ставіліся адмоўна, паняцце «сакральнасць» набывае іншы, спецыфічны сэнс. Як сцвярджае французскі філосаф Ж. Батай, *асновай сакральнага з’яўляецца стан інтымізацыі суб’екта са светам, пад якім маецца на ўвазе вызваленне ад улады “рэчывасці”, разумеецца не толькі залежнасць ад матэрыяльных аб’ектаў, але і пераўтварэнне самога чалавека ў адну з рэчаў*¹⁶. Такім чынам, трыкстары самі здольныя ствараць «сакральнае», і праяўляецца гэта звычайна ў актах растраты, абжорства, непрыналежнасці, абьякавасці, у свабодзе паводзін.

Зразумела, што ў кантэксце рамана М. Гарэцкага «Віленскія камунары» нельга весці гаворку пра актуалізацыю рытуалаў патлача, якія мелі праяўленне ў творах больш позняга савецкага перыяду, але нельга не заўважыць імкнення засяродзіць увагу чытача на праявах вітальнай сферы жыцця героя, які нават *радзіўся на маслянку* (155). Пісьменнік даволі падрабязна апісвае «акты абжорства» Мацея Мышкі:

З’еў я талерачкі чатыры майго ўлюбёнага бульбянага супчыку, за-скваранага салам, і кавалачак любовага мяса з паўкіло. Аказваецца, для мяне спецыяльна і зварылі (...) І з’еў я яшчэ дзве смачныя-смачныя катлеты на масле, з салодкім салатам у смятане, а на закуску – поўную глыбокую талерку чырвонага кісялю, салодкага, як цукар, і з халодным маляком. Наеўся так, што кісель еў ужо без хлеба. Бо не ведаў жа я, што будзе надбаўка, і налёг быў спачатку на хлеб: умалоў з паўкіло сітнага і з паўкіло белага. Ну і смагла ж напіўся: апаражніў шклянак з пяць салодкае гарбаты, з малінавымі канфітурамі... [209].

¹⁵ М. Липовецкий, *Трикстер и “закрытое общество”*, М. Липовецкий НЛЮ, 2009, № 100 [Электронны рэсурс]. Режим доступа: Magazines.russ.ru/nlo/2009/100. Дата доступа: 10.09.2012.

¹⁶ Ж. Батай, *Проклятая доля*, Москва 2003, с. 9.

Нават калі страва была не вельмі добрая, Мацей Мышка гаворыць пра яе з асаблівай пяшчотай.

Узнікае адчуванне, што ежа – гэта і ёсць тое ўласнастворанае Мышкава сакральнае, тое, дзеля чаго ён і жыве. Так, нават у часы голаду Мацей знаходзіў удалыя словы, каб апісаць свае бядняцкія стравы: суп з грака, які аказаўся *нічога, як курацінка, толькі трошку прыпахвае птушыным гняздом, і мяса худаватае* (242); пацучае мяса, да якога таксама патроху прызвычайіўся, пры тым што маці такую ежу так і не ўспрыняла. *Дык мы з Юзяю, – апавядае Мышка, – стараліся есці пацуча, калі маці і Яні не было ўдому. Наеўшыся, клаліся мы адпачыць, – нібы мяса пацучае збліжала нас* (245). Такім чынам, Мацей Мышка, нягледзячы на тое, што ваенныя падзеі, цесна пераплеценныя з рэвалюцыйнымі, уносілі сур'ёзныя карэктывы ў звычайны лад жыцця, жыве ў сістэме ўласных каштоўнасцей, баронячы ўласную свабоду (як фізічную, так і ідэалагічную) як найвялікшую сакральнасць. Ён – чалавек, схільны быць вольным ад усякіх партыйных ідэалогій да таго часу, пакуль дакладна не разбярэцца, што яму бліжэй, а вызначацца Мацей Мышка не спяшаецца.

Нават пасля турэмнага зняволення Мышка застаецца, як паказвае М. Гарэцкі, звычайным чалавекам. Аўтар не ідэалізуе персанажа, не ўзвышае яго да героя-бальшавіка. Ён ізноў наўмысна, макаранічна змешвае палітычныя інтарэсы і побытавыя патрэбы Мышкі. Так, Мацей пасля турмы быццам бы і *пакаціўся найперш на Варонюю* (296), але не для таго, каб даведацца пра палітычныя навіны, а каб паесці, і *за адзін прысядак з'еў пяць абедаяў* (296). Еў бы і болей, ды баяўся, што захварэе. І нават падчас абароны, седзячы ў клубе на Вароняй, Мацей разам з таварышам Кобакам знайшлі час, каб падсілкавацца: *А які смак! Мяса кавалачкамі, з белым застыглым тлушчыкам, і лаўровыя лісткі* (296). Аднак і тут Мацей вызначаецца асаблівым апетытам:

З'елі адну банку, ён (Кобак – В.Г.) адчыніў другую. Мне сорамна, што я накладаю болей, чым ён. І я еў і разважаў, што, мусіць, ён заўсёды есць патрошку, і вось – такі здаровы, чырвоны. А я заўсёды з'ем усе датла, што пападзецца, і мне заўсёды хочацца есці, і я худы і бледны. Чаму гэта так? Прырода такая ці ў страўніку што-небудзь не ў парадку? (323).

Калі ўзяць пад увагу тое, што гэта думкі чалавека, які знаходзіцца ў абарончай пазіцыі падчас наступлення палякаў, можна з упэўненасцю сцвярджаць, што Мацей Мышка – чалавек-індывідуаліст, адзіночка па сваёй сутнасці, у якога інтарэсы прыватныя дамінуюць над

калектыўнымі. Як адзначае М. Ліпавецкі, *свабода ў трыкстарайскай інтэрпрэтацыі аказваецца адначасова свяшчэннай і цынічнай*¹⁷. Аднак прырода гэтага цынзму закладзена ў самой грамадскай сістэме, а паводзіны Мацея Мышкі, яго характар – усяго толькі вынік абьякавага стаўлення да чалавечага жыцця, безадказнага распараджэння людскімі лёсамі, дамінавання грамадскага над індывідуальным. Калі прадстаўнікі кіруючых класаў выкарыстоўваюць шараговага чалавека ў сваіх мэтах, не клапацяцца пра яго лёс, то чалавек сам мусіць клапаціцца пра сябе, што і робіць Мацей Мышка. Такім чынам, Мацей Мышка, трыкстар па сваёй сутнасці – гэта ілюстрацыя барацьбы ўласнага «я» з сацыяльным, няўяўным і слабаакрэсленым «мы» ў перыяд усталявання бальшавіцкай ідэалогіі. Менавіта такая канцэпцыя ў апісанні падзей рэвалюцыйнай Вільні была вызначальнай для М. Гарэцкага.

У падобным адлюстраванні гістарычных рэалій выразна адчуваецца прысутнасць двух свядомасцей – свядомасці пісьменніка, сведкі рэвалюцыйных падзей, і Мацея Мышкі, героя-апавядальніка, той маскі, 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. Т. Шамякіна адзначае: *Міф іранічны і да ахвяр трыкстара, і да яго самога, калі ён церпіць паразу*¹⁸. 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 раманнах 1920–1930-х гадоў. Аднак стварыць літаратурны вобраз «новага

¹⁷ М. Липовецкий, *Трикстер и “закрытое общество”*, М. Липовецкий НЛЮ 2009, № 100 [Электронны рэсурс]. Режим доступа: Magazines.russ.ru/nlo/2009/100. Дата доступа: 10.09.2012.

¹⁸ Т. Шамякіна, *Міфалогія і беларуская літаратура: нарысы і эсэ*, с. 189.

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.

Дасягненнем творчай манеры аўтара ў рамане «Віленскія камунары» з’яўляецца тое, што рэчаіснасць паказваецца чытачу праз успрыняцце Мацея Мышкі – дзіцяці, нашчадка трыкстара. Вядома, што дзіця прымушае дарослых убачыць свет па-новаму, у іншым ракурсе, і менавіта таму Мышкава найўнасць прадуктыўная, стваральная. Мышка-трыкстар спасцігае свет і спрабуе ў ім выжыць, а аўтар, завуалявана і тактоўна дзеліцца з чытачом сваім жыццёвым вопытам, марыць перадаць яго наступным пакаленням.

Так ў рамане «Віленскія камунары» ўзаемаспалучаны ў адзін архетып «дзве свядомасці», што яшчэ раз падкрэслівае майстэрства М. Гарэцкага. Гэта канцэптуальная пазіцыя аўтара – паказаць дзве праўды пра рэвалюцыю: адну – пафасную бальшавіцкую, другую – іранічна-цынічную, народную. Па сутнасці, гэта развагі пісьменніка над спрадвечным філасофскім пытаннем: ці можа прыватнае суіснаваць разам з агульным.

STRESZCZENIE

POWIEŚ M. HARECKIEGO „WILEŃSCY KOMUNARDZI” – NOWA INTERPRETACJA

Przedmiotem badań w artykule jest powieść M. Hareckiego „Wileńscy Komunardzi” napisana w latach 1931–1932. Współczesna krytyka literacka traktuje powieść jako dyskurs, co prowadzi do umownego uznania tematów rewolucyjnych jako dominujących. Autor artykułu wysuwa argument, że powieść zawiera wielopłaszczyznowy obraz artystyczny Mateja Myszkii, w którym z jednej strony, widoczny jest bohater rewolucji, a z drugiej strony – archetyp oszusta. Taka konstrukcja

pozwoлиła autorowi powieści ukazać cały cynizm epoki, ukryty za lśniącym opisem wydarzeń historycznych.

Słowa kluczowe: powieść, przygoda, autobiograficzny, kronika, dyskurs, obraz literacki, mit, szachraj, gatunek, kontekst..

S U M M A R Y

M. HARECKI'S NOVEL “VILENSKY COMMUNARDS” – NEW READING

The object of the research in this article is M. Harecki's novel “Vilensky Communards”. The work created by the writer in 1931–1932, is considered in the context of modern literary criticism as a discourse that leads to the understanding of relative convention of revolutionary subject. The author emphasizes the fact that the novel contains a multisided artistic image in which Matey Myshka is the hero of revolution on the one hand, and an archetype of a trickster on the other hand. Such an image enabled the author to show all the cynicism of an era hidden behind the glossy description of historical events.

Key words: novel, adventure, autobiographical, chronicles, discourse, literary image, myth, trickster, genre, context.

Надзея Чукічова

Гродна

Марфалогія сюжэтнай інтрыгі ў прозе Вацлава Ластоўскага

Паняцце «мовы» сюжэту ў рэчышчы гістарычнай паэтыкі прынята звязваць з рухам сюжэтных архетыпаў – устойлівых схем вобразнага ўспрыняцця чалавекам свету. Першасныя сюжэтныя «формулы» нараджаюцца яшчэ ў міфапаэтычную эпоху шляхам абагульнення вядомых паўтаральных актаў і форм чалавечага жыцця і замацавання іх у сінкрэтычнай свядомасці. На наступных стадыях развіцця мастацтва слова адбываецца механічнае ўзнаўленне (паўтарэнне), а затым і творчае «выкарыстанне» такіх архаічных падзейных структур.

Увага ў нашым доследзе якраз і будзе скіравана на дыяхранічны аналіз руху сюжэтных універсалій у аўтарскай прозе. Мы паспрабуем прасачыць дынаміку архетыпных сюжэтных «формул» у творчай эвалюцыі Ластоўскага-празаіка. У якасці метадалагічнай базы для такога роду літаратуразнаўчага доследу намі абрана методыка сюжэтнай марфалагізацыі, прапанаваная яшчэ У. Я. Пропам, якая грунтуецца на вызначэнні функцыянальнай ролі персанажа ў працэсе зараджэння і разгарнення канфлікту.

У кнізе «Марфалогія казкі»¹ аўтар называе і дае апісанне 31 персанажнай функцыі, якія прыводзяць у рух лінейны сюжэт фальклорнага твора. Сюжэтная нагрузка, паводле У. Я. Пропа, размяркоўваецца па 7 тыпах герояў-выканаўцаў у адпаведнасці з агульным характарам ажыццяўляемых імі дзеянняў: пратаганіст (герой), антаганіст (шкоднік), дарыльнік (забеспячэнец), памагаты, царэўна (шукаемы перса-

¹ В. Я. Пропп, *Морфология сказки*, Москва 2001.

наж), адпраўнік, «несапраўдны» (*ложный*) герой. Паколькі функцыянальны спосаб доследу сюжэтнай мадэлі цалкам прымяняльны не толькі ў дачыненні да чарадзейнай казкі, але і ў дачыненні да любога эпічнага твора, то на падставе падрабязнага «раскладу» мастацкага тэксту на састаўныя часткі плённай можа аказацца спроба параўнальнага аналізу казкавых сюжэтных архетыпаў і іх літаратурных мадыфікацыйных варыянтаў.

У наш тэкставы корпус увайшлі не ўсе мастацкія творы аўтара. Выбар матэрыялу для супастаўлення сюжэтных мадэляў абумоўлены той акалічнасцю, што агульны ход творчай эвалюцыі Ластоўскага ўтрымлівае досыць выгадную для разгляду праблемы жанравую карціну: т. зв. «сінхранічную рамку» склалі аповесці «Прыгоды Панаса і Тараса» (1912) і «Лабірынты» (1923), паміж імі стаў масіў прозы пісьменніка, які ўключае тэксты 32 мастацкіх твораў і які мы ўмоўна назвалі «фонам малых жанравых форм» – апавяданняў, прыпавесцяў, легендаў, абразкоў, напісаных Владам у перыяд з 1912 па 1923 год².

Канечне ж, не абышлося ў такім разе і без статыстычных дадзеных. Падлікі, атрыманыя пры марфалагічным аналізе сюжэтаў пералічаных твораў Ластоўскага, прадстаўлены ў выглядзе табліцы (табл. 1). Першая калонка табліцы змяшчае інфармацыю аб сукупнасці вылучаных у ходзе марфалагічнага разбору тэкстаў Ластоўскага сюжэтных адзінак, якія валодаюць тоесамі ці блізкападобнымі характарыстыкамі (дачыненнямі): аб функцыянальнай групе. Другі, трэці і чацвёрты слупкі паказваюць на працэнтныя суадносіны кожнай асобна ўзятай функцыянальнай групы з агульнай колькасцю адзінак, зафіксаваных у розных творах аўтара. У апошній калонцы вызначаны працэнт прадуктыўнасці той ці іншай групы ва ўсёй прозе Ластоўскага. Дадзеныя, адлюстраваныя ў табліцы, адкрываюць магчымасць для падрабязнага супастаўляльнага аналізу «праяўленых» у мастацкай прозе беларускага пісьменніка сюжэтных архетыпаў і выяўлення мадыфіка-

² Сюды былі ўключаны наступныя праяўленыя творы аўтара: «Дзень ружавай кветкі» (1912), «Разбойнік» (1913), «Беларускі радавод» (1913), «Князьёна Рагнеда» (1916), «Ізяслаў» (1916), «Усяслаў» (1916), «Бітва каля Магільных» (1916), «Вітаўт і Ягайла» (1916), «Сцяпан і Вяльяна» (1916), «Злыя вочы» (1917), «Каменная труна» (1917), «Юга і Грамавік» (1917), «Прыпавесць аб старым мужу і гожай дзеве» (1917), «Векавечная мяжа» (1917), «Бяздоннае багацце» (1918), «Паншчына» (1919), «Дудар» (1920-я), «Мікалай Галубовіч» (1922), «Лепей вол ярэмны, як жарабец стаянны» (1923), «Князь Барыс і чорт» (1923), «Аб сытой свінні» (1923), «Дзед і ўнук» (1923), «Певень і Гуся» (1923), «Аб мядзведзю і асінавым калу з голасам» (1923), «Аб чорце бязродым» (1923), «Пад старасць адгукнеца» (1923), «Ліхая баба» (1923), «Варона і рак» (1923), «Вуж куртаты і мужык багаты» (1923), «Чаму Панас стаўся ваўкалакам» (1923), «Як Кузьма стрэльбу рабіў» (1923), «Смерд і ваявода» (1923).

цыйнай дынамікі кожнай з селектаваных намі груп геройных функцый. Такое параўнанне дазволіць меркаваць не аб адзінкавых «сэнсацыйных» выпадках унутранай дэфармацыі сюжэтных архетыпаў, а аб эстэтычнай абумоўленасці канкрэтных тэндэнцый у працэсе выпявання беларускага варыянту аўтарскага сюжэту.

Табліца 1. Прадуктыўнасць сюжэтных архетыпаў у прозе В. Ластоўскага

Назва функцыянальнай групы	Аповесць «Прыгоды Пана і Тараса» (1912)	Легенды, казкі, прыпавесці, апавяданні, абразкі (1912–1923)	Аповесць «Лабірынты» (1923)	Сярэднія па творчасці
1	2	3	4	5
Функцыі руху, перамяшчэння	13,65	8,90	17,56	11,19
Функцыі перашкоды	22,53	28,81	23,90	28,50
Функцыі рэагавання	24,91	19,63	17,07	20,34
Функцыі паведамлення	19,45	18,36	19,02	18,85
Функцыі аблічча	7,17	6,07	10,24	6,89
Функцыі выніку, наступства	12,29	18,22	12,20	14,22

Як бачым, прыкладна аднолькавай велічынёй характарызуецца ва ўсіх чатырох калонках табліцы прадуктыўнасць групы паведамляльных функцый (каля 19%). Сюды трапілі адзінкі, з дапамогай якіх у ходзе развіцця канфлікту так ці інакш арганізуецца перадача пэўнага аб'ёму інфармацыі ад адной дзейнай асобы да іншай. Гэту групу склалі функцыя пачатковай сітуацыі, функцыя пасярэдніцтва і функцыя дазнання³. На міжактантным узроўні пералічаныя функцыі

³ Функцыя пачатковай сітуацыі адлюстроўвае першасную, неабходную чытачу, інфармацыю аб аб'екце аповеду: называюцца асноўныя персанажы і акрэсліваецца спосаб іх расстаноўкі, указваецца месца падзей і час дзеяння, характарызуецца галоўная дзейная асоба, род яе заняткаў, лад жыцця і г. д. Паводле сцвярджэння Пропа, у народнай казцы зыходная сітуацыя не з'яўляецца функцыяй, але ўяўляе сабой важны структурны кампанент твора (В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 26). Аднак азнаямляльны аналіз іншых фальклорных жанраў і асабліва літаратурнай прозы засведчыў, што пачатковая сітуацыя можа мець нясталае месца ў сюжэце альбо ўвогуле адсутнічаць (пераважная большасць народных паданняў). Акрамя таго, існуе шэраг выпадкаў, калі пачатковая сітуацыя паўтараецца некалькі разоў на працягу дзеяння твора. Гэтыя асаблівасці паслужылі падставой для вылучэння функцыі пачатковай сітуацыі.

У выніку дазнання актанта пашырае аб'ём вядомай яму інфармацыі пра падзеі

служачь для звязкі і кумуляцыі асобных сюжэтных звёнаў-худоў, аднак цікавай уяўляецца і тая акалічнасць, што з дапамогай адзначаных адзінак можа ажыццяўляцца і «дыялог» (інфармацыйны абмен) паміж адлюстравальным суб'ектам і адрасатам аповеду.

У гэтай сувязі запынім ненадоўга ўвагу на інстанцыі наратара. Фігура аўтара-апавядальніка ў мастацкай сістэме кожнай з расказаных гісторый рэалізуе сябе па-рознаму. У «Прыгодах...» апавядальнік – гэта вонкавы пераказчык падзей. Тут перад намі не проста экспліцытны суб'ект выказвання, а паўнаўнаважаны вобраз персанажа-апавядальніка, які належыць мастацкай рэчаіснасці самой аповесці: «І мне калісьці, як я быў музыкаю на вяселлі Тарасавага сына (тут і далей курсіў наш. – Н. Ч.), прыйшлося да слёз нарагатацца, слухаючы іх (Панаса і Тараса – Н. Ч.) апавяданні. (...) Дык ось каб і гэтыя ўрэшце не вылецелі з галавы, я ўзяў дый запісаў»⁴. Прыведзеную канцоўку можна лічыць прыкладам адной з форм сказавага маўлення – аўтарскай спробай імітацыі нарматыўнай казкавай фінальнай формулы кшталту «І я там быў, мёд-віно піў, па барадзе не цякло і ў роце не было». Казкавая логіка пабудовы традыцыйнага заключнага ўпамінавання апавядальнікам пра самога сябе ў «Прыгодах...» парушана, у трансфармаваным выглядзе захаваны толькі некаторыя звёны тыповай сюжэтнай фіналіі (бяседа-вяселле, апасродкавана атрыманы персанажам досвед).

У «Лабірынтах» аповед ажыццяўляе непасрэдны сведка-ўдзельнік дзеяння. Перадача апавядальніцкага «голасу» персанажу дае аўтару магчымасць звучыць аб'ём інфармавання аб навакольнай рэчаіснасці. Такая ступень ведання, пры якой частка фактаў, важных для разумення рэальнай карціны падзей, утоена ад героя і чытача ці пакінута без тлумачэння, як вядома, лічыцца абавязковай умовай пры стварэнні дэтэктыўнага сюжэту. Шэраг прыкмет гістарычнага дэтэктыву (таямніца, праклён, завет і інш.) уласцівы і «Лабірынтам». Расшыфроўка ўсіх «крыптанімаў» схаванай да пары супярэчнасці ў сюжэтах падобнага тыпу выбудоўваецца на падставе інфармацыі, дастатковай для разгадкі забытых матывацый персанажных учынкаў: фактаў ўжо вядомых і здабытых у ходзе адлюстравання

шляхам непасрэднага ўспрыняцця альбо падманнага выпытвання іншых дзейных асоб. Функцыя пасярэдніцтва адлюстроўвае паведамленне аб бядзе ці нястачы неад'емна з просьбай (загадам) аб адсылцы альбо дапамозе. Гэта адзінка мае на мэце падштурхнуць, перакласці ініцыятыву змагання з антаганістам з аднаго героя, які па нейкіх прычынах не можа ўзяць такую ініцыятыву на сябе, на іншага.

⁴ В. Ластоўскі, *Выбраныя творы*, Мінск 1997, с. 47. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

нага дзеяння. Збіранне і назапашванне неабходных звестак адбываецца таксама і праз сістэму геройных ўзаемадачынненняў (пасярэдніцтва альбо дазнанне). Пры гэтым Ластоўскі арганізуе аповесць такім чынам, што ўпершыню ў практыцы сюжэтабудовы беларускай літаратуры г. зв. «нямыя» персанажы так ці інакш атрымліваюць «права голасу», а значыць, і магчымасць выступаць (хоць і апасродкавана) у ролі галоўных суб'ектаў паведамлення. Прыгледзімся, напрыклад, да сцэны знаёмства героя-апавядальніка з удзельнікамі полацкага археалагічнага таварыства:

Другі быў колішні акалічны памешчык, які злажыў гаспадарку, распрадаў зямлю і цяпер жыў у Полацку, у сваім уласным доміку з садамі, з гатовага граша. Бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да васільянаў, а ён сам цікавіўся галоўна дэманалогіяй, кабалістыкай і г. п. Меў, як зарэкамендаваў мне яго Іван Іванавіч, у сябе «чарнакніжную бібліятэку», якой нікому не паказваў і не даваў чытаць. Знаў ён гэбрайскую мову і любіў час ад часу пайсці ў жыдоўскую сінагогу падыскутаваць (48).

Ужо ў пачатковай фразе прыведзенага фрагмента («Другі быў колішні акалічны памешчык...») адначасова злучаны галасы двух «інфарматараў»: героя-наратора, які назірае і адлюстроўвае падзею першай сустрэчы з памешчыкам, і яшчэ пакуль не названага «пасярэдніка», які прысутнічае пры знаёмстве двух герояў. Гэты нехта валодае значна большым аб'ёмам інфармацыі аб членах «Контэрфратэрніі», чым паспеў бы расказаць пра сябе кожны з удзельнікаў групы старонняму аматару «старасвеччыны». Ужо толькі ў першым сказе абзаца кратка выкладзены ўсе вузлавыя моманты біяграфіі былога землеўласніка. У *мінулым* ён быў *тутэйшым* памешчыкам, але *адмовіўся* ад вядзення гаспадаркі і цяпер жыў ва *ўласным* доміку з *садамі*, з *гатовага капіталу*. Цалкам відавочна, што такія факты, як адмаўленне ад гаспадаркі, распродаж земляў, пераезд у горад апавядальнік «агучвае» са слоў нейкай трэцяй, нябачнай асобы. І гэтай асобай мог бы выступаць той, хто непасрэдна знаёміць госьця з прысутнымі, альбо сам імпліцытны аўтар-апавядальнік. Але ў наступнай фразе («Бацька яго меў нейкія блізкія адносіны да васільянаў...») фокус бачання крыху абмяжоўваецца: як бы мімаходзь вымаўленае слова *нейкія* стылістычна ўказвае на некаторае звужэнне назіральнай перспектывы, апавядальнік тут яўна імітуе простую мову персанажа-пасярэдніка. Урэшце, усё становіцца зразумелым у заключнай рэпліцы («Меў, як адрэкамендаваў мне яго *Іван Іванавіч*, у сябе «чарнакніжную бібліятэку»...»), праз што і пазнаецца галоўная «крыніца» дадатковых

звестак аб аб'екце нарацыі – Іван Іванавіч. Менавіта яго, Івана Іванавіча, голас мы выразна чуем у дадзеным тэкставым урыўку ў якасці цытатнай украпіны ў межах уласна наратыўнага дыскурсу героя.

Полісуб'ектны тып выкладу асноўных падзей у «Лабірынтах» у цэлым мала адбіваецца на колькасных паказчыках прадуктыўнасці паведамляльных функцый аповесці параўнальна з «Прыгодамі Панаса і Тараса» і з «фонам» аповяданняў пісьменніка. Істотных унутраных відазмяненняў сюжэтных элементаў названай групы пад уздзеяннем індывідуальна-аўтарскага творчага пачатку, такім чынам, выяўлена не было. Затое значнае зніжэнне прадуктыўнасці групы рэагавальных функцый у сюжэце «Лабірынтаў» паказальнае з пункту гледжання парадыгматычных трансфармацый.

Да групы функцый рэагавання мы аднеслі сюжэтныя адзінкі, якія адлюстроўваюць пэўны выбар дзейнай асобай той ці іншай пазіцыі ў дачыненні да мастацкай сітуацыі, акрэсленай папярэдне, прыняцце «рэагентам» валявога рашэння адносна ступені і характару яго непасрэднага ўдзелу ў далейшым разгарненні канфлікту. Сюды прылічаны чатыры аднатыпныя геройныя функцыі: функцыя парушэння забароны, функцыя дапамогі, пасобніцтва, функцыя супраціўлення і ўласна функцыя рэакцыі⁵. Кожная з названых адзінак абавязкова ўказвае на суб'ект рэагавання (актанта) і аб'ект рэагавання (завершаную ў часе падзею, якая правакуе рэакцыю-выбар), прычым аб'ект рэагавання – гэта своеасаблівы паўтор самастойнай персанажнай функцыі з групы перашкоды (функцыі забароны, загаду, шкодніцтва, нястачы, падману, супрацьстаяння альбо пагоні⁶).

⁵ У казцы вынік сутыкнення пратаганіста са сваім антыподам залежыць ад «правільнасці» паводзінаў персанажа. Толькі сітуацыйна адэкватная рэакцыя спрыяе персанажу ў забеспячэнні чарадзейнымі прадметамі, памагатымі і сродкамі, якія герой выкарыстае для дасягнення сваёй мэты. Калі вынік іспыту адмоўны, часцей за ўсё трэба шукаць памылку героя. Вылучаныя намі рэагавальныя функцыі па магчымасці былі адаптаваны да няказкавых і літаратурных сюжэтаў: функцыя парушэння забароны заўсёды складае пару з функцыяй забароны незалежна ад вербальнай аформленасці апошняй, і іх формы адпавядаюць адна другой; пасобніцтва, дапамогу актанта можа ажыццяўляць толькі дзейная асоба са статусам памагатага альбо дарыльніка, функцыя супраціўлення адлюстроўвае свядомае і мэтакіраванае імкненне героя да барацьбы з антаганістам, а ўласна функцыя рэакцыі ўключае ў сябе ўсе іншыя варыянты рэгулявання персанажам характару сваіх чынкаў.

⁶ У групу функцый перашкоды ўваходзяць адзінкі з семантыкай выпрабавання, іспыту. Сутнасць функцыі забароны, натуральна, заключаецца ў тым, што герой становіцца перад фактам забароны. З функцыяй забароны лёгка зблытаць функцыю загаду, калі герой трапляе ў небяспеку, выпрабавецца, выпытваецца з мэтай адорвання чарадзейным памагатым альбо сродкам іншага характару. Адрозніваюцца

Так, у «рэагавальную» групу намі ўключаны сюжэтныя архетыпы, здольныя ўтвараць трывалыя функцыянальныя пары з семантыкай «перашкода – рэакцыя». Разбурэнне ж такіх парных камбінацый уяўляецца малавераемным. Аднак у працэнтных адносінах узровень рэгулярнасці выпрабавальных функцый, з аднаго боку, і рэгулярнасць функцый рэагавання – з іншага, у межах прозы Ластоўскага неаднолькавыя, а ў малых жанрах – нават няблізкія (19,63% рэакцыі на 28,81% перашкоды). Глуначэннем функцыянальнай «арытміі» можа служыць нераўнамернае чаргаванне сюжэтных «марфем-карэлятаў»: альбо герой адгукаецца не на ўсякую падзею выпрабавання, альбо выпрабаванне не ў стане справакаваць рэакцыю героя.

Звернемся непасрэдна да тэксту аповесці «Лабірынты»:

Куды паставіў праваднік ліхтарню, якую згасіў пасля таго, як запаліў свечку, я не заўважыў. Сернікаў было ўсяго толькі некалькі ў скрыначцы, і я пастанавіў ужыткаваць іх з мудрай асцярожнасцю. А дзеля гэтага ізноў папоўз па памосце. Па доўгіх шуканнях была знойдзена і запалена ліхтарня (57).

У гэтым урыўку намі зарэгістраваны наступныя сюжэтныя «марфемы»:

- а) *Нястача*: герою не стае ліхтара;
- б) *Бяда, абцяжаранае становішча*: у героя мала запалак, якімі можна асвятціць сабе шлях, а таксама запаліць ліхтар;
- в) *Супраціўленне*: герой прымае рашэнне выкарыстоўваць запалкі вельмі ашчадна;
- г) *Супрацьстаянне*: герой шукае ліхтар у цемры;
- д) *Перамога*: нарэшце ліхтар знойдзены героем і запалены.

Так, з пяці вышэйпералічаных толькі адна геройная функцыя (в) належыць да ліку рэагавальных, і ажно тры адзінкі (а, б і г) аднесены да групы з семантыкай перашкоды. Пры гэтым дзве з выпрабавальных функцый (*нястача* і *бяда*) знаходзяцца ў сюжэце эпизода побач,

ж дзве функцыі самой «фармулёўкай» просьбы ці парады, скіраванай, у адным выпадку, на абавязковае выкананне загаду, а ў другім, – на невыкананне, свядомае парушэнне забароны.

Функцыя бяды, шкодніцтва адлюстроўвае нанясенне антаганістам шкоды ці ўрон. Праз функцыю нястачы паказваецца, што герою чагосьці не хапае альбо яму хочацца мець нешта. Вельмі падобныя, але нятоесныя, функцыя шкодніцтва і функцыя ахвяравання, падману, якая адлюстроўвае выпадкі, калі антаганіст імкнецца абхітрыць сваю ахвяру, каб завалодаць ёю ці яе маёмасцю. Функцыя супрацьстаяння, змагання ў сюжэце азначае, што герой і антаганіст уступаюць у непасрэдную барацьбу, а функцыя пагоні адлюстроўвае пераслед героя (герояў) антаганістам.

у непасрэднай блізкасці, і менавіта такой «падвоенай бядой» выклікана магчымасць рэакцыі (*супраціўленне*) дзейнай асобы на іспыт.

У. Я. Пропп указвае на два абавязковыя элементы – шкодніцтва і нястачу, – якія выводзяць мастацкую сітуацыю чарадзейнай казкі са стану раўнавагі, ініцыюючы далейшае дзеянне. Аналізуючы марфалогію казкавай завязкі, вучоны заўважае, што ў некаторых выпадках *нястача можа быць разгледжана як марфалагічны эквівалент, напрыклад, выкрадання*⁷ (г. зн. як эквівалент адной з рэалізацый функцыі бяды, шкодніцтва. – Н. Ч.). У выніку казка, прапускаючы шкодніцтва, пачынаецца з нястачы: Івану хочацца мець каня, шаблю, царэўну і г. д. Адсюль У. Я. Пропп прыходзіць да высновы аб абавязковай прысутнасці нейкага пачатковага акта, вынік якога дае нястачу і прадвызначае наступны момант сюжэта – адпраўку героя на пошукі выкрадзенага аб'екта.

Нешта падобнае бачым і ў нашым фрагменце. Неабходнасць мець пры сабе ліхтар як крыніцу святла ўзнікае з-за раптоўнага згасання свечкі пры падзенні і гібелі Падземнага чалавека: *Ён такі сапраўды аступіўся, зыходзячы, і, падаючы, ударыўся віскам аб востры выступ падстаўкі ліхтарні, якую цягаром свайго цела абярнуў* (57). Герой ную нястачу можна ў поўнай меры ўспрымаць як «незапланаваную» страту, і ў такім ракурсе гэта сапраўды можа азначаць наяўнасць некаторай падзеі («бяды»), якая прыводзіць да ўзнікнення ў персанажа патрэбы ў ліхтары. Быццам бы, вось ён, паскаральны штуршок, які павінен прымусіць героя зрэагаваць і выправіцца ў дарогу, а мастацкую сітуацыю – нарэшце зрушыцца з месца. Але аўтар паралельна ўскладняе адпраўку пратаганіста дадатковай перашкодай: колькасць запалак у распараджэнні персанажа невялікая, іх усяго некалькі ў скрыначцы. Герой рэагуе менавіта на гэту «бяду» (ці, дакладней, «паўбяды», бо сапраўднай «бядой» магла б лічыцца, напрыклад, поўная адсутнасць «серчыкаў»). Падразумываецца, што толькі захаваўшы цэлымі запалкі, можна асвяціць падзем'е адшуканым з іх дапамогай ліхтаром. І тады ў сюжэце прачытваецца яшчэ і функцыя забароны – герою нельга марнаваць запалкі. Адсюль ліквідацыя другаснай «бяды» (выкананне забароны) ёсць адзінамагчымым спосабам ліквідацыі першаснай нястачы/страты. Сітуацыя нарашчэння сюжэту выпрабавальнымі функцыямі, звязанымі між сабой адносінамі паслядоўнага падпарадкавання, характэрна была і для ча-

⁷ В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 34.

радзейнай казкі (смерць Кашчэя знаходзіцца ў іголцы, іголка – у яйку, яйка – у качцы, качка – у куфры, куфар – на дубе...), таму ў дадзеным выпадку можна сцвярджаць аб рэалізацыі ўсё той жа архетыпнай казкавай сюжэтнай мадэлі, па-майстэрску завуаляванай пад індывідуальна-аўтарскую.

Разам з тым, функцыянальная непрапарцыянальнасць рэагавальных і выпрабавальных адзінак абумоўлена яшчэ і іх унутранай «валентнасцю» – здольнасцю ўступаць у функцыянальныя спалучэнні, у нашым выпадку, пары. У аўтарскай прозе «валентнасць» рэагавальных функцый можа быць нашмат вышэйшай, чым «валентнасць» выпрабавальных, першыя здольны хутчэй спалучацца ў функцыянальныя комплексы, нават з адзінкамі іншага характару і прыроды.

Вось другі прыклад з аповесці «Лабірынты»:

Пахопліва абярнуўшыся назад, я ўбачыў рассунутую сцяну і паміж дзвюх яе палавіц, на асноведазі аксаміста-чорнай цемры праходу – чалавечую постаць у белай вопратцы і ў белым мітрападобным клубу на галаве. (...) Узіраючыся расшыранымі вачыма на яе, я з немалым здзіўленнем распзнаў аблічча Івана Іванавіча. Першым маім водрухам было выразіць сваю радасць і падзяліцца перажытымі трывогамі... (58).

Як бачым, радасны парыў героя выканаць інфарматыўную функцыю *пасярэдніцтва* («падзяліцца перажытымі трывогамі») выкліканы нечаканым з'яўленнем (*прыбыццём*) у падземных скляпеннях іншага правадніка – Івана Іванавіча. Рэагавальная функцыя зафіксавана тут у сувязі з прыходам (!) ідэнтыфікаванага (*пазнаванне*) прагаганістам персанажа, які павінен выступіць у ролі памагатага. Як вядома, традыцыйнай казкавай умовай для таго, каб чарадзейны памагаты ці дарыльнік пачаў садзейнічаць, спрыяць герою, лічыцца станоўча пройдзенае выпрабаванне: выкананы загад-просьба (правесці ноч на бацькавай магіле), аказаная паслуга (падзяліць здабычу паміж разбойнікамі), правільны адказ (ветлівая згода на прапанову пакаштаваць яблык) і інш. У Ластоўскага момант выпрабавання дзейнай асобы пры сустрэчы з памагатым свядома прапушчаны, і рэакцыя на іспыт памагатага трансфармуецца ў рэакцыю на яго прыход і пазнаванне.

Так, працэс унутранага відазмянення сюжэтных функцый з семантыкай рэагавання ў мастацкай прозе Ластоўскага адбываецца за кошт павышэння ўзроўню спалучальнай актыўнасці саміх функцый, што, у сваю чаргу, абумоўлена функцыянальнымі ўзаемадачынэннямі сюжэтных архетыпаў у ініцыятыўным, вызначальным для далейша-

га дзеяння акце, умоўна названым намі аб'ектам рэагавання. Страта сюжэтнага зв'язна перашкоды прыводзіць да пэўных зменаў і ў механізме рэагавання: рэагавальныя адзінкі ў комплексе сюжэтных рашэнняў Ластоўскага пачынаюць уступаць у пары з іншымі адзінкамі, з якімі ў народным казковым эпасе спалучацца не могуць альбо спалучаюцца вельмі рэдка.

Падобныя ваганні «валентнасных» магчымасцяў сюжэтных адзінак мы можам прасачыць і на матэрыяле іншых функцыянальных груп. Звернемся, напрыклад, да групы геройных функцый з семантыкай аблічча.

У групе функцый аблічча, куды трапілі адзінкі, звязаныя з партрэтнай характарыстыкай і вонкавымі дэталямі прадмета аповеду, зафіксавана наступная дынаміка: на шляху ад «Прыгодаў Панаса і Тараса» да «Лабірынтаў» прадуктыўнасць дадзенай функцыянальнай групы ўзрастае з 7,17% да 10,24%.

Да абліччавых адзінак у нашым рэестры адносяцца функцыя кляймоў, функцыя пазнавання і функцыя трансфігурацыі⁸. Своеасаблівым «лідэрам» частотнасці з трох названых адзінак групы у абедзвюх аповесцях выступае функцыя пазнавання. Паказальна, аднак, іншае: колькасць рэалізаваных варыянтаў абліччавых функцый у аповесцях аднолькавая – 21. Тады мы можам фармуляваць некаторыя гіпотэзы, зыходзячы з працэнтных суадносін адзінак (кляймоў, пазнавання і трансфігурацыі) ў межах групы. На пазнаванне аб'екта ў «Прыгодах Панаса і Тараса» прыходзіцца ажно 18 выпадкаў (з 21!), тры астатнія рэалізацыі абліччавых функцый належаць да кляймоў. Што можа вынікаць з такіх статыстычных назіранняў?

У перадачы Ластоўскім кляймоў-пазнавання да трансфармацыі здольны адзін ці адразу абодва складнікі функцыянальнай пары. Супаставім прыклады такіх адзінак, дзеля нагляднасці прывядзём іх у дзвюх калонках.

⁸ Праз функцыю кляймоў да аб'екта пэўным чынам прымацоўваецца метка (найчасцей фізічны код), якая павінна стаць у далейшым сродкам пазнавання. З дапамогай функцый пазнавання персанаж ідэнтыфікуецца па кляйме альбо проста пасля доўгага растання. Сутнасць функцый трансфігурацыі заключаецца ў тым, што герою надаецца новае аблічча. Учынкі персанажа, які мяняе аблічча, у чарадзейнай казцы абумоўлены мэтай, пастаўленай перад героем: спакуса, падман, выратаванне і г. д.

Прыклад рэалізацыі кляймення

[слепата]: «– Пачакай, Панас, я чуў, што гэтыя самыя мазурэ, што *родзяцца сляпымі...*» (28–29).

[мазурэнне⁹]: «Гаворка іхная таксама польская, толькі *надта ўсё яны шапечуць*, і калі хутка залапоча ды зашапеча мазур, а асабліва мазурыха, дык пакуль не абслухаешся, дык трудна і зразумець, што яны гавораць» (29);

[«блуклівасць»]: «Жывуць яны бліжэй, чым адгэтуль нашая вёска, але яны ўсе нейкія *надта блуклівыя*. Часта здараецца, што мазур ва ўласных палетках заблукваецца» (30).

Прыклад рэалізацыі пазнавання па «кляйме»

«Наранкі Тарас, нічога не кажучы Панасу, жыў – не гарыць, хутчэй угледзець нованароджаннага мазура. (...) Падбег Панас, глядзяць абодва, – *у дзіцяці сапраўды вочы заплюшчаныя і быццам вечкі зросшыся*» (40).

I. «Падышлі – слухаюць. Пытаюцца, па чым сыры. – *Па цтэнры золты і цверць з вагі ззучам!* – хуценька адрэзала баба» (29).

II. «– Цікаўныя рэчы мы ад вас чуем! А вы, можа, і не ведаеце, скуль вы на свеце ўзяліся? – *Для цэго з не вемы? Нас Бог створылі!*» (45).

I. «– А гэта, бачыце, мазурэ, як прыедуць у Берасце на кірмаш, дык, каб не адлучыцца ад сваіх і не згубіць воза на рынку, вядуць удвох паіць каня. *Пакуль адзін вядзе каня і поіць яго, другі вось сядзіць на ім і ўвесь час сочыць за сваім возам*, каб не спуціць яго з вока і каб потым не шукаць» (30).

II. «Паперакручвалі ўсе вазы [аглоблямі. – *Н. Ч.*] назад і пайшлі спаць. Назаўтра, яшчэ да ўсходу сонца, усе схаліліся, палавілі коні, запрэгли і паехалі. (...) *Адны кажучы, што прыехалі ў Берасце, а жанкі пераконваюць іх, што дамоў*» (38–39).

⁹ Фанетычная з’ява т. зв. «мазурэння» (альбо «пакання») сапраўды мела месца ў XIII – XIV стст. у шэрагу польскіх дыялектаў і некаторых усходнеславянскіх гаворках. Сутнасць яе ў змешванні шыпячых і свісцячых гукаў: у адным радзе (*s, z, c, dz*) супадаюць два рада (*s, z, c, dz* і *sz, ź, cz, dź*). «Мазурэнне» з’яўляецца адной з выразных асаблівасцяў дыялектнай мовы, якая высмейвалася ўжо ў інтэрмедых XVI ст. У літаратурнай мове такая з’ява адсутнічае.

Як бачым, адметнасць мазурскага аблічча не зусім датычыць дэталю калектыўнага партрэта мазуроў, унікальнай рысай («таўром») можа выступаць хіба толькі слепата пры нараджэнні. Спецыфічнае вымаўленне некаторых зычных гукаў і «блуклівасць» варта кваліфікаваць не як абліччавую (вонкавую), а як характарыстычную «метку». Па трох адзначаных «клеймах» аб'ект ідэнтыфікуецца ажно пяць разоў (у другой і трэцяй парах у карэлятыўныя адносіны з функцыяй кляймення ўступаюць адразу па два рэалізацыйныя варыянты функцыі пазнавання), хоць, паводле казковых законаў, кожнае «таўро» можа служыць апазнавальнай прыкметай толькі аднойчы на працягу апаведу (так, як у першай прыведзенай намі пары адзінак).

Аналіз астатніх дзесяці варыянтаў рэалізацыі функцыі пазнавання паказвае, што ўсе выпадкі ідэнтыфікацыі персанажа суадносяцца ўсяго з адным варыянтам кляймення, толькі цяпер у «разлучанай» пары таўро «блуклівасць» заменена таўром «бязгрудасць». Мазуры вылучаюцца найперш сваімі неразумнымі ўчынкамі – «арыгінальнымі» спосабамі землеапрацоўкі і жывёлагадоўлі, нестандартнымі прыёмам і апранання, харчавання, своеасаблівымі метадамі асвятлення жылга і інш. На шматразовым паўторы такой «наўмысна змененай» функцыянальнай мадэлі «кляйменне-пазнаванне» і пабудаваны ўвесь сюжэт «Прыгодаў Панаса і Тараса».

Так, унутраная сувязь паміж кампанентамі функцыянальнай пары «кляйменне-пазнаванне» застаецца стабільнай і дастаткова моцнай тады, калі ідэнтыфікацыйны код («таўро») мае непасрэднае дачыненне да абліччавай унікальнасці ці партрэтнай адметнасці (хай сабе і сітуацыйнай). У выпадках жа, калі такі зададзены аўтарам «асабісты пароль» перастае быць вонкавым, каардынацыя паміж кампанентамі пары відавочна паслабляецца.

У «Лабірынтах» функцыі аблічча размеркаваны наступным чынам: 13 варыянтаў рэалізацыі функцыі пазнавання, 7 – функцыі кляймення і 1 элемент мы ўмоўна кваліфікавалі як метамарфозу (трансфігурацыю).

Засяродзім увагу на сітуацыі падземнай сустрэчы героя з Іванам Іванавічам: *Узіраючыся расшыранымі вачыма на яе* [«чалавечую постаць у белай вопратцы і ў белым мітрападобным клабуку на галаве»], *я з немалым здзіўленнем распазнаў аблічча Івана Іванавіча* (58). Нідзе ў ранейшым тэксце не даецца апісанне падрабязнага партрэта полацкага амагара-археолага, і светлая фігура чалавека ў змрочных зводах старажытнага склепа, паводле сведчання героя, з'явілася вельмі неспадзявана. Хоць саму па сабе белую вопратку можна з вялі-

кай доляй вераемнасці лічыць сімвалічным «кляймо», пазнаецца Іван Іванавіч усё ж не па «кляйме». Значыць, вонкавы выгляд персанажа варта кваліфікаваць як пераапраананне, г. зн. падразумяваемую функцыю метамарфозы-трансфігурацыі (а не проста кляймення), і варыянт пазнавання – успрымаць ўжо як ідэнтыфікацыю пасля растання (з Іванам Іванавічам герой развітаўся яшчэ перад спускам у падзем'е). Іншая справа, што ў наступным эпізодзе зноў згадваецца і развіваецца абазначанае «кляймо» – белыя строі Івана Іванавіча, – толькі функцыя пазнавання на гэты раз ускладзена на чытача: «Цяпер я толькі разгледзеў, што белая яго вопратка была ў форме *доўгай шырокай кашулі* з шырокімі *пурпуровымі шляжкамі* на падоле і рукавах; *клубук* быў таксама падбіты знізу, на адваротах брыля, *пурпуровай тканінай*» (58). Дасведчаны чытач павінен западозрыць у партрэтным апісанні Івана Іванавіча шляхетную, уплывовую постаць: пурпуровы¹⁰ колер, паводле «старасвецкага» парадку, дазвалялася насіць у якасці адрознівальнага знака толькі прадстаўнікам вышэйшага прывілеяванага саслоўя, звычайна кардыналам, жрацам і святарам; «клубук», галаўны ўбор Івана Іванавіча, не проста белы, а ахарактарызаваны аўтарам, як «мітрападобны», г. зн. зроблены ў выглядзе высокай цыліндрычнай шапкі, як у царкоўных патрыярхаў альбо князеў. Відавочна, другі кампанент пары «кляйменне – пазнаванне» нібы прыглушаны, перанесены ў вербальна нявыражаную зону мастацкага тэксту і выступае ў сюжэце як «нуль»-функцыя. Узнікае эфект растваранасці сюжэтнай адзінкі ў маўленчым матэрыяле. Не-прысутнасць функцыі пазнавання на дадзеным этапе апаведу чарговы раз працуе на захаванне і разгортванне інтрыгі, на свядомае абмежаванне аўтарам даступнай герою інфармацыі аб мастацкай рэчаіснасці.

Асобна трэба сказаць пра цікавы факт сюжэтнай шматзначнасці ў адным з прыкладаў функцыі з семантыкай вонкавага выгляду. Першапачаткова вылучаная адзінка была кваліфікавана як метамарфоза (функцыя трансфігурацыі), аднак на самой справе яна спалучае ў сабе значэнні некалькіх геройных функцый. Вось фрагмент з тэксту: *Ад руху, калі ён [Падземны чалавек. – Н. Ч.] праходзіў, закальхалася полымя свечкі, і мне здалася, нябожчык [Ярамір. – Н. Ч.] змігнуў вачыма* (56). Уяўны рух павек мерцвяка, вядома, не азначае, але і не

¹⁰ Пурпура (ад грэц., лац. *purpura*) – прыродны фарбавальнік памежнага чырвона-сіняга колеру; ферменты знаходзяцца ў залозах пурпурных марскіх малюскаў ці пурпурных слімакоў. Тэхналогія вырабу фарбавальнага рэчыва надзвычай дарагая: выхад чыстага парашку з мяса 10 000 малюскаў складае усяго 1 (адзін) грам.

адмаўляе (!) факта дзівоснага ажывання праху і пераходу нябожчыка з кагорты «наўцаў» у ранг жывых. Тым больш, калі ўлічыць, якім незвычайным, нават дзіўным для сённяшняга часу, мы бачым у труне забальзамаваны труп: *Ляжаў ён, крыху на правы бок павернуты, адна рука яго была пад галавой, другая ляжала на пазлацістым паясе; левая нага крыху паднята ў сагнутым калене* (55). Падзея Яраміравага «пераўвасаблення» не мае ў сабе патэнцыйнага імпульсу для развіцця якой-небудзь з сюжэтных ліній аповесці і таму не іграе сутнаснай ролі ў фабульнай канстытуцыі «Лабірынтаў». Аднак пры больш уважлівым прачытанні тэксту эпізод з «ажываннем» Яраміра варта ўспрымаць інакш. Выраз «змігнуць вачыма» можа азначаць умоўны сігнал, знак салідарнасці альбо сведчанне аб папярэдняй змове паміж дзейнымі асобамі. І калі адзін персанаж перадае сігнал, то падразумяваецца, што адрасат павінен расшыфраваць атрыманы інфармацыйны «код»-пасыл. Такую сітуацыю можна было б разглядаць і як аўтарскую мадыфікацыю пазнавання ў сваім адмоўным рэалізацыйным варыянце: вераемнасць існуючай дамоўленасці паміж адрасантам і адрасатам адсутнічае. Таму і «метамарфоза», якая адбываецца з Ярамірам, не канстатуецца героем-апавадальнікам як факт рэчаіснасці, а ўспрымаецца ім як магчымая галюцынацыя («...закалыхалася полымя свечкі, і мне здалося...»).

Такім чынам, мы можам меркаваць, што асноўнай падставай для актыўнага ўзрастання частотнасці геройных функцый з групы аблічча на часавым адрэзку ад «Прыгодаў...» да «Лабірынтаў», таксама як і прычынай зменаў частотнасці рэагавальных функцый, становіцца разбурэнне парных адносін з семантыкай «кляймо – пазнаванне» і «перашкода – рэакцыя», у якіх, як правіла, знаходзяцца гэтыя адзінкі. Умовай для іх трансфармацыі з'яўляецца схільнасць паслабленых кампанентаў былой пары да ўступлення ў новыя спалучэнні з іншымі функцыямі і, з другога боку, – да ўяўнага «знікнення» з тэкставай рэальнасці і праяўлення на ўзроўні падтэксту.

І, нарэшце, пра «ўздым» прадуктыўнасці функцый руху ў «Лабірынтах» у параўнанні з «Прыгодамі...». У групу функцый перамяшчэння ўключаны тры найбольш частыя выпадкі пераадолення героем прасторавай адлегласці: функцыя ростані, функцыя адпраўкі і функцыя прыбыцця, вяртання¹¹. Як бачна з табліцы (гл. табл. 1), працэнтны паказчык рэгулярнасці групы адзінак з семантыкай руху вырас

¹¹ З дапамогай функцыі ростані ў сюжэце адлюстравана тое, як адзін з герояў адлучаецца з месца падзей. Экспрэсіўнай формай ростані з'яўляецца смерць перса-

з 13,65% у «Прыгодах Панаса і Тараса» да 17,56% у «Лабірынтах». Пры гэтым суадносіны названай функцыянальнай групы з іншымі групамі ў жанрах малой прозы Ластоўскага складаюць толькі 8,90%. Такі рэзкі «скачок», несумненна, звязаны з адлюстраваннем аўтарам асаблівага мастацкага хранатопу.

Цікавым у дадзеных адносінах уяўляецца вектар выяўленага прасторавага руху персанажаў. У «Прыгодах Панаса і Тараса» дзеянне адбываецца па дарозе ад «ваднэй з вёсак Піншчыны» за Берасце. Нічым адметным такі від гарызантальнага шляху ў аднамернай прасторы не вылучаецца, таму і функцыі перамяшчэння выконваюць тут толькі ролю злучальнай звязкі сюжэтных эпізодаў аповесці.

Затое ў «Лабірынтах» рух у лакальнай прасторы лабірынта¹² становіцца адным з галоўных выяўленчых сродкаў. Між тым, шлях персанажа-апавадальніка палягае ажно праз тры вертыкальна размешчаныя ў макракосмасе светаваыя плоскасці. «Ніжні» свет, у якім апынаецца персанаж, уяўляе сабой не аднародную, а гетэрагенную прастору: памяшканне з драўлянай «корстай», дзе «адпачывае», стаміўшыся

нажа, якая, аднак, можа выступаць і ў якасці асобнай функцыі смерці. Але ў такім выпадку гібель галоўнага героя нясе на сабе важную сюжэтную нагрукку, смерць жа як растанне з дадатковым персанажам не ўяўляе самастойнага паўнаваргаснага руху тэмы.

Дзейная асоба пакідае дом і праз функцыю адпраўкі. Функцыі ростані і адпраўкі нятоесныя. Мэта апошняй – пошукі, у працэсе якіх героя чакаюць розныя прыгоды. Адпраўка актанта з месца дзеяння абавязкова вядзе за сабой і аповед, ростань жа прадугледжвае, што назіральны пункт застаецца на месцы. Семантычную пару з функцыямі ростані і адпраўкі звычайна складае функцыя вяртання. Герой вяртаецца дадому альбо прыбывае да месца падзей, каб зноў прыняць удзел у сюжэтных перыпетых.

¹² Лабірынт (ад ст.-грэц. *λαβύρα* – вуліца, завулак, цясніна) – агульнавядомы сімвал Сусвету і чалавечага жыцця ў ім – азначае таксама і шлях ад нараджэння да смерці і затым, наадварот, вяртанне праз смерць да перанараджэння. Уваход у замкнёную прастору лабірынта сімвалізуе паміранне героя і зліццё яго цела з зямлёй, выхад з яе – другое нараджэнне. Існуе павер'е, што магілы, склепы, курганы ў форме лабірынта перашкаджаюць пахаваным у іх нябожчыкам з'яўляцца назад у свет жывых (Энцыклапедыя сімвалаў, сост. В. М. Рошаль, Москва; Санкт-Петербург 2005, с. 242). Паводле меркавання М. Эліаде (М. Элиаде, *Тайные общества. Обряды инициации и посвящения*, Москва; Санкт-Петербург 1999), ідэя вандроўкі дзейнай асобы ў іншы, інфернальны, мікракосмас шчыльна звязана са старажытным абрадам ініцыяцыі (пасвячэння), які нярэдка праводзіўся ў пячоры, скляпенні альбо храме; канструкцыя збудавання часам мела форму лабірынта. Галоўным прызначэннем складанай і забытанай прасторы лабірынта выступае ахова містычнага «цэнтра» (вытоку). Персаніфікаваным вартаўніком такога месца, як правіла, з'яўляецца дракон ці пачвара. Дасягнуць «цэнтра» і перамагчы ўладара лабірынта здольны толькі пасвечаны: той, хто забяспечаны неабходнымі ведамі. Іншым наканавана загінуць у незлічоных хадах, начыненых шматлікімі пасткамі і тупікамі.

ў турботах, працаўнік-Ярамір, – гэта своеасаблівы пераходны паверх, інакш прыходу ў гэты пакой павінны былі б папярэднічаць функцыі вяртаньня і новай адпраўкі персанажа. Да таго ж, аб прасторавай трохузроўневасці адлюстраванай у аповесці рэчаіснасці ўскосна сведчыць і факт змены спадарожніка. Ролю чарадзейнага правадніка ў падземным царстве выконваюць два персанажы: спачатку – Падземны чалавек, пасля – Іван Іванавіч. Яны ажыццяўляюць прыкладна адны і тыя ж дзеянні ў дачыненні да галоўнага героя (паказваюць схаваныя ўваходы, праводзяць праз небяспечныя пасткі, інфармуюць аб гістарычных падзеях і з’явах сучаснасці і інш.) і ў адпаведнасці з гэтым належаць да аднаго тыпу актанта – спецыфічнага памагатага¹³.

Паспрабуем прасачыць і тое, наколькі магла змяніцца семантычная «ёмістасць» функцый перамяшчэння ў межах якасна інакшай, у параўнанні з «Прыгодамі...», – абмежаванай – прасторы. Супаставім два тэматычна блізкія фрагменты тэксту з розных аповесцяў:

1. Едуць усё, едуць, між сабою гутараць. Свае піпачкі – пык! пык! пык! – пакурваюць. Конікі – трух! трух! трух! – патрухваюць. Уехалі ў вёску (34);

2. У гэты момант, калі, скончыўшы гутарку, прымоўк Іван Іванавіч, а я аддаўся размышлянню, нас акружыла маўклівая ціш, скрозь каторую знекуль стаў даходзіць да вуха ціхі харальны спеў. Спярга гэты спеў быў такі ціхі, што зліваўся з тутненнем сэрца і крыві ў жылах. Але ў меру таго, як я, натужаючы свой слых, услухаўся, ён усё рос і ўрэшце набіраў штотараз больш выразістасці. Калі спеў гэтых многіх галасоў стаў набліжацца, я пытаюча глянуў на Івана Іванавіча (68).

У першым з прыведзеных тэкставых фрагментаў аб’ектыўна канстатуецца некаторая «манатоннасць» адначасна працякаемых падзей: прасторавага перамяшчэння герояў («Едуць усё, едуць...») і актыўнай размовы паміж імі («...між сабою гутараць»). Ні рух, ні гутарка дзейных асобаў не нясуць на сабе асобнай нагрукі, акрамя т. зв. «рэфрэннай», і ўсяго толькі злучаюць самадастатковыя сюжэтныя ходы апо-

¹³ У. Я. Пропп вылучае тры катэгорыі памагатых у чарадзейнай казцы: універсальныя, здольныя выканаць усе пяць функцый, якія ўтвараюць кола дзеянняў памагатага (прасторавы перамяшчэнне, ліквідацыю бяды альбо нястачы, выратаванне ад пераследу, вырашэнне цяжкай задачы, трансфігурацыю героя); частковыя, якія могуць ахапіць некалькі функцый памагатага, але гэтыя функцыі ў сваёй сукупнасці не суадносяцца з пяццю функцыямі памагатага; спецыфічныя, якія выконваюць усяго адну функцыю (В. Я. Пропп, *Исторические корни волшебной сказки*, Москва 2002, с. 76.).

весці ў адну суцэльную лінію-вандроўку. Асноўны канфлікт жа – «паглядзець, як людзі жывуць» – развіваецца ў фазах паўзы ў прасторавым руху персанажаў.

У другім урыўку сітуацыя іншая. Паралельна з «гутаркай» персанажаў, а правільней, укладзеным аўтарам у вусны Івана Іванавіча маналогам аб пройдзеным славянамі гістарычным і культурным шляху адбываецца яшчэ і паступовае набліжэнне герояў да краіны старцаў. Акт расказвання азначае і адначаснае прасторавае перамяшчэнне дзейных асобаў. Побач з функцыяй пасярэдніцтва (падрабязным экскурсам-тлумачэннем Іванам Іванавічам сістэмы малюнкаў на сценах круглай «салі», апавяданнем аб Сатурне) падразумяваецца наяўнасць дадатковай сюжэтнай адзінкі – функцыі прыбыцця (вяртання), якая прама не называецца, але прачытваецца, зыходзячы з канкрэтных дэталей аповеду (*...знекуль стаў даходзіць да вуха ціхі харальны спеў. (...) ў меру таго, як я, натужаючы свой слых, услухаўся, ён усё рос і ўрэшце набіраў штораз больш выразістасці*). Герою-апавядальніку, насамрэч, толькі здаецца (мы помнім пра тое, што ўвесь аповед вядзецца ад імя і праз непасрэднае ўспрыняцце персанажа-удзельніка), што пачутыя ім гукі і галасы з часам узмацняюцца. Папраўдзе гэта круглая «саля», унутры якой знаходзяцца персанажы, па меры перамяшчэння скарачае дыстанцыю да выканаўцаў чароўнай мелодыі. Факт прыбыцця герояў у іншую цывілізацыю «прыхаваны» ў зоне падтэксту і пададзены ў сюжэце ў выглядзе імпліцытнай функцыі. Пра імпліцытнасць (нявыяўленасць) сюжэтных адзінак гаворка асобная. Часткова мы ўжо знаёміліся з гэтай з’явай, калі гаварылі аб трансфармацыях функцый вонкавага выгляду ў «Лабірынтах». Наўмыснае адмаўленне ад некаторых адзінак і перанясенне іх на «пазамоўны» ўзровень (як, зрэшты, і само развядзенне гэтых двух узроўняў сэнсаўтварэння ў мастацкім тэксце) здзейснена аўтарам найперш з мэтай уключэння ў аповед іншай інстанцыі. Інстанцыі, відаць, з адрозным ад геройнага фокусам бачання і назірання – імпліцытнага чытача. Свядомая аўтарская арыентацыя на чытача-суперажывальніка становіцца адной з падстаў для павелічэння эмацыйнага і інфарматыўнага аб’ёму «мінус»-функцыі, якая, хоць і апасродкавана, але ўсё ж павінна праявіць сябе ў сюжэтнай прасторы твора.

Так, колькасны паказчык рэгулярнасці рухальных функцый у сюжэтах абедзвюх аповесцяў Ластоўскага забяспечаны архетыпнай сюжэтнай схемай, якая ўзыходзіць да салярнага (актыўнага) варыянту цыклічнага сюжэту (В. Фрэйдэнберг). Некаторы «прырост» прадуктыўнасці адзінак з семантыкай перамяшчэння ў «Лабірынтах»

адбываецца за кошт сюжэтных «мінус»-адзінак, якія таксама нясуць у сабе значэнне руху, але спецыяльна перанесеных аўтарам за межы моўнай рэальнасці і ўсё ж сэнсава не менш насычаных, чым выяўленыя персанажныя функцыі.

Такім чынам, на рэгулярнасць сюжэтных адзінак, аб'яднаных у адну функцыянальную групу, могуць уплываць як вонкавыя, так і ўнутраныя чыннікі. З аднаго боку, прадуктыўнасць сюжэтнай адзінкі звязана з канкрэтным аўтарскім намерам адносна ступені выяўленасці мастацкай падзеі ў моўнай рэальнасці тэксту ці наўмыснага яе вынясення за межы гэтай рэальнасці ў «мінус»-зону (выпрабавальныя, рухальныя функцыі, функцыі вонкавага выгляду). З другога боку, прычынай актыўнай унутранай трансфармацыі сюжэтных элементаў выступае разбурэнне сувязі ўнутры «гатовай» функцыянальнай пары і імкненне складнікаў гэтай пары ўтвараць новыя сюжэтна-функцыянальныя камбінацыі, а таксама тэндэнцыя да змен «валентнасных» (спалучальных) характарыстык сюжэтных адзінак у ходзе эвалюцыі аўтарскага сюжэту (рэагавальныя функцыі, функцыі вонкавага выгляду).

Усё разам гэта можа азначаць, што некаторыя нормы абсалютнага ці адноснага падпарадкавання прадуктыўнасці сюжэтных «формул» якасным зменам у адлюстравальнай свядомасці (ад фальклору да літаратуры) звязаны найперш з тым, наколькі актыўна і ўдала індывідуалізаваны аўтар карыстаецца прыцыпам поўнай свабоды «пераключэння» першасных і наўмысна мадыфікаваных ім сюжэтных універсалій. І прыкладам такога свядомага аўтарскага адбору і творчай інтэрпрэтацыі сюжэтных «марфем» маем смелую спробу сэнсавай і структурнай дэфармацыі сюжэтных архетыпаў, выкананую ў новай беларускай літаратуры Вацлавам Ластоўскім.

STRESZCZENIE

MORFOLOGIA FABUŁY W PROZIE WACŁAWA ŁASTOWSKIEGO

Przedmiotem badań danego artykułu są fabularne struktury archetypowe w białoruskiej prozie autorskiej początku XX wieku. W tym czasie fabuła autorska, która wcześniej reprezentowała dokładne odwzorowanie i dosłowne powtórzenie gotowych (mitologicznych i folklorystycznych) wzorów zdarzeniowych, przechodzi na jakościowo nowy – „twórczy” – poziom rozwoju, zaczyna się odwołanie do transformacji twórczej uniwersaliów fabularnych. Godną uwagi wydaje się realizacja fabu-

ły tradycyjnej w utworach Wacława Łastowskiego. Na podstawie przeprowadzonej analizy „morfologicznej” wzorów fabularnych prozy artystycznej Własta ustalone zostały procentowo najbardziej regularne i produktywne jednostki fabularne. Rozpatrywane są kwestie dynamiki wybranych grup archetypów fabularnych pod wpływem indywidualno-autorskiego podejścia twórczego.

Słowa kluczowe: proza, autor-powieściopisarz, ewolucja twórcza, archetypy fabuły, uniwersalia, analiza morfologiczna.

S U M M A R Y

THE MORPHOLOGY OF THE PLOT INTRIGUE IN THE PROSE BY VATSLAU LASTOUSKY

The subject of the research is archetypical plot structures in Belarusian authorly prose in the beginning of the 20th century. At this time the authorly plot, which was formerly nothing but the exact reproduction and repetition of ready (mythological and folklore) eventful formulae, is shifted to a whole new – creative – level of development; the turn to creative transformation of plot universals occurs. The realization of traditional plot in works by Vatslau Lastousky is remarkable in this respect. The percentage of most regular and productive plot units is defined in the article on the basis of “morphological” analysis of plot models in the fiction by Vlast. The issues of separate groups of plot archetypes dynamics as the result of the influence of individual authorly approach are studied.

Key words: prose, author-narrator, creative evolution, plot archetypes, universals, morphological analysis.

Анна Саковіч

Беласток

**Праблема канфлікту паміж пакаленнямі:
вясковыя бацькі і іх “гарадскія дзеці”
(раман “Карані” Аляксея Карпюка)**

Вясковая тэма займае значнае месца ў творчасці Аляксея Карпюка, народжанага, як і большасць беларускіх пісьменнікаў другой паловы ХХ стагоддзя, у вёсцы, а таму зжытага з ладам і філасофіяй сялянскага побыту, непасрэдна ўцягнутага ў разнастайную працу на гаспадарцы. Відавочна, пісьменнік ахвотна звяртаўся да матэрыялу, яму асабіста блізкага, добра вядомага. Тэма вёскі распрацоўвалася пісьменнікам у шматлікіх творах: у апавесцях і раманах “Данута”, “Пушчанская адысея”, “Вершалінскі рай”, “Карані”, у апавяданнях “Мая Джамалунгма”, “Гома сапенс”, “Першы дзень у школе”, “Зайчык” і інш.

Большасць беларускіх майстроў слова ў асноўным настальгіравала па родных мясцінах і ідэалізавала вёску. Для кожнага з іх малая Айчына ўвасабляла адвечныя маральныя каштоўнасці. Раман “Карані” напісаны А. Карпюком у 1984–1986 гадах, калі ў агульным асэнсаванні вясковай тэмы вызначаліся новыя падыходы. Так, пісьменнік выпукліў увагу на спажывецкіх адносінах да жыцця дзяцей вёскі, іх эгаізме, зневажальных адносінах да вясковай культуры.

Галоўны герой рамана сямідзесяціпяцігадовы Лаўрэн Маркевіч усё жыццё пражыў на хутары Зялёная Даліна. Мінула два гады, як ён аўдавеў і яго час пачаў вымярацца прыездамі сыноў з горада, якім ён рыхтаваў гасцінцы са сваёй гаспадаркі. Па словах Серафіма Андраюка, А. Карпюку (...) *блізкі яго герой – і не толькі ўзростам; ён блізкі асабістай зацікаўленасцю да ўсяго, што адбываецца ў жыцці, блізкі асноватворнымі маральнымі прынцыпамі і нормамаі. Прычым пісьмен-*

нік не прыўзнямае яго да свайго інтэлектуальнага вопыту, да свайх ведаў. Наадварот, адчуванне такое, што сам ён неяк хоча наблізіцца да ўзроўню, зместу жыццёвай мудрасці, якой надзелены яго герой. Бо той – ад зямлі, ад народа, ад гісторыі. Нясе ў сабе векавы дужоўны вопыт¹.

Раман “Карані” пачынаецца з трывожных прадчуванняў Лаўрэна, што, магчыма, звязана з прыездам сыноў гэтым разам чамусьці нанач і як бы без відавочнай патрэбы. Тым болей, што Павел і Уладзіслаў відавочна ўсё не асмельваюцца сказаць Лаўрэну штосьці важнае. Напружанне ўзрастае, калі Кіра, жонка Уладзіслава, перасцерагае братоў, што лёс пакарае іх за тое, што хочуць зрабіць. Павел прызнаецца, што прыехаў без жонкі, бо Галя, (...) *калі пачула пра наш намер, узняла таксама велькі гвалт²*. Урэшце, пасля гаворкі аб тым, як цяжка жыць аднаму старому бацьку на хутары, Уладзік заяўляе, (...) *мы вырашылі – нашу хату к чортавай мацеры трэ прадаць!* (19). Знайшоўся ўжо нават добры купец – тутэйшы чалавек, якога бацькі вывезлі адгэтуль малым дзіцём.

Рашэнне сыноў аказваецца такім нечаканым, што спярша да Лаўрэна не даходзіць, у чым справа. Ён не мог зразумець, чаму (...) *сыны яго – уся апора і надзея – бэсцяць родную хату, з якой абодва вылучыліся* (19). Ён успамінае, колькі яму каштавала пабудова хаты, як клапаціўся пра кожнае бярэнецца, пра кожны мяшок цэменту, як сам фармаваў дахоўку. У дом была ўкладзена мара пра забеспячэнне жыллём свайго роду на доўгія гады: *Яны ж з Нінай вылічылі, што іхняя будыніна паслужыць яшчэ і ўнукам іхніх унукаў, і ўжо чаго-чаго, а клопату пра жытло яны не спазнаюць. А тут спадчыннікі аб’яўляюць дом старым і зусім нікудышным* (20).

Пачуццё крыўды Лаўрэна ўзмацняецца тым, што ён пасля смерці жонкі не пагадзіўся з прапановай старшыні сельсавета памяняць жытло на хутары на хату сярод людзей і атрымаць добры надзел зямлі за садок. Лаўрэн шкадаваў хаты, з якой звязана было так шмат перажыванняў, якая яму дарагая ўкладзенай працай, многімі гадамі жыцця, якая была сведкай жыцця яго і каханай Ніны. *Уся гаспадарка, (...) – ладная хата з хлейчыкам, калодзежам і дагледжаным па-*

¹ *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4-х тамах, Мінск 2003, т. 2, кн. 2, с. 289.

² Аляксей Карпюк, *Карані*, (у:) Аляксей Карпюк, *Выбраныя творы*. У 2-х тамах, Мінск 1991, т. 2, с. 17. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

дворкам, з роднымі ліпамі, вінаградам і плотам – планка ў планку, а за імі – новенькія вулі, памалаяваныя кожны на свой колер, гатунковыя грушы ды яблыні, тлустазямлістыя градкі агарода – заселі назаўсёды ў кожную клетачку яго спрацаванага цела (26).

У Зялёнай Даліне суседзі шанавалі Лаўрэна Маркевіча, нават выбралі яго старшынёй калгаса. Лаўрэн, праявіўшы свой непахісны характар у змаганні за калгаснае дабро, даражыў таксама спагадай і пашанай начальства. На жаль, сыны не могуць належным чынам ацаніць і зразумець, што вёска і яе жыхары – увесь бацькаў свет, што хата і родная зямля – жыццёвыя карані Лаўрэна. Для іх галоўнае зараз тое, што Уладзіку патрэбны грошы на машыну, каб (...) *ён быў не горшы за іншых. Бо што цяпер, тату, значыць чалавек без сваіх уласных калёс у горадзе?* (24)

Лаўрэн адчувае сябе бяссільным перад нахабствам сыноў. Цяпер яму няма ў каго шукаць апоры, падтрымкі. Адным маленькім сучышэннем толькі тое, што за частку грошай дзеці хочуць паставіць помнік па мацеры. Сыны абяцаюць бацьку, што ў іх ён будзе дагледжаны. Тым больш, як лічаць цынчна сыны, побыт бацькі ў горадзе не задоўжыцца: (...) *сколькі вам тут шчэ засталася тупаць?* (25).

Пасля гэтых амаральных слоў у Лаўрэна пахіснуўся пад нагамі грунт, нібы абрынуўся добра вядомы, бяспечны свет. *Было такое ўражанне, бытта няўмольная бруя Нёмана імкліва вымывала з-пад ног яго апошні пясок і Лаўрэн вось-вось меўся бултыхнуцца з галавой у глыбокую яміну – апрануты, не развітаўшыся ні з кім, не паспеўшы нават уцягнуць у сябе хоць крыху паветра. Яму нагвалт захацелася знайсці які-небудзь ратунак* (26).

Ашаломлены Лаўрэн згаджаецца з жорсткай прапановай сыноў. Зразумела, гаспадару шкада пакідаць сваю хату, а найперш сад і агарод, які завёў на вясну. Аднак ён і з гэтым мірыцца: (...) *ну і што, калі есці будуць іншыя людзі – паміраць збірайся, а жыта сей* (34). Цэлае жыццё Лаўрэна Маркевіча прайшло ад рання да позняга вечара на знясільваючай сялянскай працы. Выхад на пенсію аблягчыў яго спрацаванае цела і даў магчымасць спакойна займацца сваім агародам. Ды шчасце не трывала доўга: заўчасна памерла жонка Ніна. Аднак два гады падтрымлівала і грэла яго надзея – прыйдзе пара і, як ва ўзнагароду за цяжкую ды вернасць, прыедуць, абавязкова з'явіцца яго хлопцы з нявесткамі і ўнукамі, напоўняць сялібу гоманам, мітуснёй і мільганнем родных твараў, мускулістых малых рук і ног.

А во – адымалі бязлітасна ў яго і гэта (36).

Ніна і Лаўрэн былі вельмі дружнымі. За ўсё супольнае жыццё яны расставаліся толькі два разы. Першы раз, калі Лаўрэна мабілізавалі ў польскае войска ў 1939 годзе, другі – у 1944, калі ў войска паклікалі саветы.

І добра ў іх з Нінай усё ішло. Ох, як па-людску. Часамі, бы ў тых блізнят, ім нават аднолькавыя сны бачыліся. Нездарма некаторыя зайздросцілі ім, пускалі аб іх плёткі. Затое іншыя бегалі па параду. Зрэшты, паступова і ён сам прызвычаіўся бегчы да Ніны са сваімі болькамі. (...) Толькі аж цяпер ён разумеў па-сапраўднаму, як усё тое было важным, бо мужчына з жанчынай створаны не толькі для таго, каб жыць каля сябе, а – з сабою (41–42).

Перажытыя Лаўрэнам і Нінай гады нягод і радасцей, цяжкасці і імкненне да лепшага, каханне, спрэчкі – усё гэта нельга ўявіць без сувязі з прасторай і духоўнымі традыцыямі Зялёнай Даліны. Прадаць сваю хату і выехаць – гэта значыць пакінуць месца, з якім звязаны самыя найпрыгажэйшыя і найдаражэйшыя ўспаміны. На хутары трэба пакінуць сваё сэрца. Пасля ад'езду сыноў прыгнечаны Лаўрэн ідзе ў нядзелю на могілкі, каб пажаліцца жонцы: *Маё ўсё даўно мінуло! Але ж куды, Нінка, сама падумай, адрывацца мне ад сваіх каранёў?! Скажы, што твае хлопцы прыдумалі? Куды яны мяне валачы збіраюцца? Хібо абодва павар'яцелі і ўжо забыліся, што старыя дзеравы не перасаджваюць?! Яны ж не прыжываюцца нават і на добрай глебе! Ні-інка, ты ж ім адтуль хоць у сне скажы пра гэта і наківай гэтым дурням!* (43)

Галоўны герой рамана А. Карпюка ставіць шмат пытанняў, якія ўзнікаюць у стане адчаю. Сам жа Лаўрэн мусіць адказаць на іх. Відавочна, аўтар твора прымушае і чытача прызадумацца над імі. Не знаходзячы адказу, прыгнечаны сітуацыяй Лаўрэн не хоча жыць. *На памяць прыйшлі выпадкі, якія раней не месціліся ў галаве* (53).

Псіхалагізм, эмацыянальнасць у найбольшай ступені ўласцівы першай частцы “Каранёў”. С. Андраюк адзначае, што гэтая частка напісана найбольш густа. *Яе філасофска-трагічны змест, яе эмацыянальна-трывожны тон вызначаюць логіку разгортвання падзей, агульную танальнасць усяго твора*³.

Няпроста будзе Лаўрэну прытасавацца да побыту ў сына. Найперш Уладзіслаў загадаў бацьку нічога ў кватэры не рабіць, нават вядро са смеццем забараніў выносіць, каб за гэты момант бацька не зрабіў

³ Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4-х тамах, т. 4, кн. 2, с. 291.

чаго-небудзь не так, каб суседзі не вытыкалі, што старога загналі да такой бруднай работы. Вядома, для Лаўрэна такая сітуацыя азначала пазбаўленне радасці быць патрэбным, карысным другому чалавеку. *Душу Лаўрэна зноў апякла крыўда на сыноў. Страшэнна захацелася апынуцца зараз на вёсцы, паўвітацца за каровамі альбо ссумаваўшымі на рабоце рукамі сціснуць матыку ды грэбацца ў вывернутай плугам баразне да ламаты ў спіне і гэтаксама поўнымі ноздрамі ўдыхнуць пах свежай зямлі і бульбы, а шпарамі босых ног адчуваць яе сыры і прыемны халадок* (63).

Працалюбівы Лаўрэн разважае, што *шэсць дзён нічога не рабіць звычайны чалавек не можа, а тут трэба бімбікі біць – усе сем. Нармальны чалавек мусіць заўсёды мець нейкі занятак, яму трэба цалкам акунуцца ў клопаты. Работа павінна чалавека безупынна хваляваць і нават – ноччу сніцца. Калі іншы жыве не так, ён – нешчаслівы* (134). Відавочна, А. Карпюк услаўляе працаўнікоў-сялян, сапраўдных сыноў карміцелькі-зямлі. Жыхары вёскі ўзносяцца пісьменнікам да ролі ахавальнікаў маральнай чысціні, а праз сваю працавітасць гарантуюць адраджэнне чалавечага ў чалавеку.

Праз гісторыю Лаўрэна А. Карпюк паказвае трагедыю шматлікіх вяскоўцаў-пенсіянераў, амаль сілай прывезеных дзецьмі ў горад. Пісьменнік падкрэслівае, як бяздумна дзеці ўпарадкоўваюць жыццё бацькоў супраць іх волі. Сапраўды, хаця цяпер Лаўрэн жыве з сынам і яго сям'ёй, але ж адчувае сябе страшэнна адзінокім. Ён змушаны бяздзейсна сядзець у кватэры, у маленькім куточку пад акном у дзіцячым пакоі. Маркевіч адчувае сябе цалкам ізаляваным з соцыуму.

Так паступалі, на жаль, з бацькамі дзеці вёскі, пра якіх піша Уладзімір Калеснік: *Грамадства ўрбанізавала іх, навучыла круціць баранкі, забяспечыла жыллём, добрымі зарплатамі (...). Урбанізацыя дасталася маладым лёгка, бо яны плылі ў гарады касякамі, утваралі там свае асяродкі жыхароў рассяяных вёсак. Для іх гэта быў пераход з ніжэйшага класа земляробаў у вышэйшы рабочы клас, які тагачасная сацыялогія ідэалізавала. Ідэалагічны туман падняў іх амбіцыі і пашкодзіў генетычныя карані*⁴.

У рамане “Карані” выяўляецца рэзкае супрацьпастаўленне адносін да жыцця вясковага і гарадскога чалавека. Лаўрэн не можа без скрухі глядзець на паводзіны гараджан. Ён абураецца, калі бачыць смецце

⁴ Уладзімір Калеснік, *Плён творчасці – дослед жыцця*, (у:) Аляксей Карпюк, *Выбраныя творы*. У 2-х тамах, Мінск 1991, т. 1, с. 17.

на вуліцы. Жыхары горада звычайна не звяртаюць увагі на раскіданыя кубачкі па марожаным, а Лаўрэн мусіць прыбраць іх і кінуць у адпаведнае месца. Пра гарадскіх юнакоў і дзяўчат, якія ў сярэдзіне дня без прычыны шпацыруюць каля фантана, Лаўрэн з непрыемнасцю падумаў:

Усё швэндаеце? Усё красуецца, марожанае ды цукерачкі ліжаце? А калі ж вы працуеце?!(82) Столькі народу праходзіць сюдой кажнюткі дзень, і няма нікому дзела! – прабурчаў з прыкрасцю, бытта ў яго хтосьці ўкраў нешта, – І куды толькі павернуты ў вас вочы?! Рукі ў вас адпалі б, калі б анучку адкінулі? Нічога з імі не здарылося б! Вы ж амаль усе мужыцкія дзеці ды ўнукі, вы ж павінны ведаць усяму гэтаму пану, чаму ж хутко так папанелі?! (83).

Спосаб жыцця ў горадзе не адпавядаў карэннаму вяскоўцу. Лаўрэна асабліва хвалявала марнатраўства ежы і матэрыялаў, з якіх можна яшчэ нешта зрабіць – напрыклад, жалеза. На вёсцы астаткі са стала аддавалі жывёліне або рабілі кампост. Усе жалезныя прылады трэба было абавязкова здаць у адпаведныя пункты. *Дабра гэтаго з адной вуліцы хапіла б на пракорм цэлай свіной ферме! (...) Калі ў Зялёнай Даліне старшыня калгаса заржавелыя рэшткі трактара, паламаных плугі, не дай Бог, не здасць на металалом, яго адразу штрафуюць* (232).

На думку селяніна, гарадская распуста да дабра не давядзе. Супастаўленне А. Карпюком прадстаўнікоў вёскі і горада, відавочна, адбываецца на карысць першага асяроддзя. Таму і Лаўрэн ніколі не хацеў, каб сыны жылі ў горадзе. Гэта Ніне здавалася (...) *нібы бывае лёгкае шчасце! Ну, Мікалай, зразумела, наступіў на важную службу, і там без яго на моры не могуць абысціся. А што выйгралі Уладзік з Паўлам тут, у гэтым цесным горадзе? (...) Фігу з макам хлопцы выйгралі* (81).

Гарадское жыццё Лаўрэна знешне выглядае вельмі прыстойна. Яму не трэба ні пра што клапаціцца: ні пра ежу, ні пра жылло, ні пра грошы. Толькі, на жаль, ні сыны, ні нявесткі не хочуць углыбіцца ў псіхічна-духоўную сферу адчуванняў бацькі. А Лаўрэн страшэнна тужыць па хутары, па сваім даляглядзе, па аднасяльчанах. Маладому пакаленню, як адзначае Уладзімір Калеснік, *уласцівы мяшчанскі карыслівы погляд на чалавека, звычка лічыць асобу інструментам, які зможжа ці не зможжа выконваць нейкую карысную для цябе функцыю*⁵.

⁵ Тамсама, с. 18.

Погляды Лаўрэна падзяляе сустрэтая ў запарку аднасяльчанка Сонька. Маркевіч прызнаецца ёй, што яго цягне на хутар, каб босымі нагамі па зямлі пахадзіць. *Затаніў бы ў яго шпары (пясок – А.С.) ды адразу сілы, бы таму зубру, ад зямлі прыбавілася б! Якраз самы разгар бабінага лета. На палях вянуць бадьлі бульбоўніку. Снуоць дымкі вогніскаў. Печанай у прысаку бульбай файно так пахне, і дзеці з недалгаркамі лётаюць. Нядаўна глянуў у парк на траву ды сабе падумаў – над Нёманам, напэўно, другую атаву пайшлі касіць у поўму... (106).* Сонька вельмі добра разумее пачуцці Лаўрэна, і яна прызнаецца ў сваю чаргу, што таксама сумуе. *А часамі збярэцца на душу, то хочацца кінуць усё к чорту і туды на крылах ляцець... (107).*

На ўнутраны стан душы Лаўрэна аднак не звяртае ўвагі сын, бо ён засяроджаны на тым, каб стварыць знешняе ўражанне перад іншымі, што ён вельмі клапаціцца пра бацьку. Уладзік неаднойчы гаворыць Лаўрэну, каб не кампрамітаваў яго перад суседзямі, бо калі згадзіўся жыць у горадзе, дык трэба трымаць фасон: *Дом – кааператыўны, усе тут з грашыма. А ведаеш, якія вакол нас вядомыя людзі жывуць! І дырэктары, і начальнікі, і дактары – не тыя, у каго лечацца, а – што ўсё нешта пішуць! (122).* Уладзік сваімі паводзінамі пазбавіў актыўнасці бацьку, які цэлае жыццё быў за нешта адказным.

Пісьменнік, верны праўдзе характару, згадвае і аб тым, што некалі малады Лаўрэн не мог сабе ўявіць, што ў старасці чалавеку таксама шмат чаго патрэбна. Раней яму здавалася: (...) *станеш адзервянелым паленам – да ўсяго нячुлым. Глупства. Цяпер, вядома, стамляешся хутчэй. Часамі і там заломіць, і там забаліць, стрэльне ці закруціць, здранцвее адна альбо другая нага (145).* І толькі з гадамі прыйшло ўсведамленне, што старэйшага чалавека пры жыцці трымае думка, што ён неабходны і патрэбны блізім, а адчуванне сябе лішнім адбірае сілы і ўвогуле сэнс жыцця.

Пісьменнік выразна спачувае бездапаможным старым і абвінавачвае іхніх гарадскіх дзяцей у абьякавасці:

(...) замала мы пранікаем у сэрцы і думкі старых, таму і не ведаем, ды і многім з нас нават у галаву не прыйдзе, што людзі старыя надта часта не знаходзяць месца для духоўнага прытулку. Некаторыя з іх валендаюцца, бы лунацікі, ад сквера да сквера, ад лавачкі да лавачкі, ад двара да двара, ад пад'езда да пад'езда, ад Пышак да Мелавых гор і мастоў – старога і новых, ад форта аднаго да другога (198).

Абьякавасць “гарадскіх” дзяцей праяўляецца і ў тым, якім чынам яны займаюць час пенсіянераў-вяскоўцаў. Вядома, калі хтосьці

з дзіцячых гадоў прывык да гарадскога рытму жыцця, той і ў старагады застаецца ім верны. *Толькі куды сябе падзець тым, хто змалку не хадзіў – ні да касцёла, ні да царквы, ні да баптыстаў, бы наш зялёнадалінскі дзядзька?* (199). Дзецям жа здаецца, што бацькі павінны быць рады жыццю без абавязкаў. Яны не ўсведамляюць, што родныя не могуць адаптавацца ў новай сітуацыі, бо не магчыма без псіхічных страт памяняць у старасці цалкам лад жыцця.

Лаўрэн вольны час часта бавіць на лавачцы пад блокам. Ён прыслухоўваецца да размоў іншых вясковых бабулек і дзядоў, якіх дзеці прывезлі ў горад. Пенсіянеры бязлітасна асуджаюць маладое пакаленне. Самым вялікім закідам з'яўляецца адсутнасць пашаны да свайго роднага куточка, а затым і да сваіх мацярок і бацькоў. Гарадскія дзеці, нават тыя, хто займае адказныя становішчы, і ў апошнюю дарогу годна не ўмеюць адправіць сваіх найбліжэйшых, а самі не даюць прыкладу сваім дзецям, як трэба шанаваль старэйшых.

Макар Апанасавіч сцвярджае, што выбрыкі маладых яго шакіруюць і для прыкладу прыводзіць гісторыю індзейцаў. *Часамі гляджу на іх і, здаецца, пачынаю разумець тых іспанскіх канкістадораў, што надта дзівіліся з індзейцаў, камі дзікуны з дзідамі ў руках адзін перад адным перліся мяняць золата на бліскучыя шкелцы. Але ўспомніш сваю маладосць, спахопліваешся адразу – гэта ж усяго чарговы выверт моды. Яны заўсёды алагічныя і праходзяць у маладых. Як той насмарк. Сапраўдныя вартасці застаюцца непарушнымі – даўняя святая ісціна* (234). Так і захапленне дзяцей вёскі гарадскім жыццём, можа, калісьці пройдзе, толькі якім драматычным коштам будзе аплачана вяртанне да каранёў.

Пенсіянеры расказваюць аб сваіх снах. Адным сніцца вайна, другім – вучнёўскія сшыткі, аднак спалучае іх тое, што ва ўспамінах людзі вяртаюцца ў дзіцячыя гады. І Маркевіча не амінае хваля ўспамінаў пра сваё дзяцінства, пра свой хутар. Ён увесь час думае, якія змены цяпер адбываюцца ў прыродзе, у гаспадарцы – *набрыняюць, бы вясновыя пупышкі на бярозе, жываты ў кабыл і кароў* (238). Лаўрэн цалкам акунаецца ў вобразы-ўяўленні пра дзіцячыя гады, калі вучыўся быць па-чалавечы добрым і мужным. Праз пяць месяцаў побыту ў сярэдняга сына, ён вырашае з'ездзіць на вёску, у сваю Зялёную Даліну.

Ды аказваецца, што з прагай наведвання роднага куточка змагаецца і яго сын Уладзік. *Чэсна гаворачы, тату, – нечакана прызнаўся, – то і мяне самога туды, талера на яго, цягне. І мне часамі надта хочацца махнуць у Зялёную Даліну, думаеш, не? Толькі – маўчу. (...) Аднойчы Павел наш за чаркай прызнаўся – цягне і яго, разумееш?*

І, калі хочаш, прызнаюся табе нават – я і з гарадскога маршрута перайшоў на міжгароднія, каб сяды-тады бліжэй каля свайго поля праехаць! (251).

А. Карпюк тут дакладны ў выяўленні гэтакіх мрой, памкненняў душы. Кожны чалавек звязаны са сваёй малой Айчынай, з месцам, дзе нарадзіўся, дзе ўпершыню ступіў на зямлю, адчуў радасць свету. Родная мясціна падключае чалавека да невычэрпнага акумулятара дзяцінства і (...) *абнаўляе нашыя ўстоі, падагравае сэрцы, напаўняючы іх упэўненасцю, адчуваннем шчасця і ўсведамленнем тваёй патрэбнасці, напаўняе новым ладункам аптымізму (251).* У рамане пацвярджае гэтыя словы лёс чалавека, які набыў хутар Маркевічаў. Ён со-рак гадоў пражыў у Карагандзе, але ж, нейкая таямнічая сіла вя-ла яго і ён мусіў вярнуцца на старыя гады да свайго месца на-раджэння.

Лаўрэн пачынае наведваць вёску, і з кожным разам побыт яго сярод землякоў падаўжаецца. Таму Уладзіка і не надта ўсхвалявала доўгая, у некалькі дзён, адсутнасць бацькі. Толькі праз тыдзень сын паехаў шукаць яго на вёску. Зайшоў і да цёткі Марысі, якая вы-гарнула яму праўду ў вочы: *Нашто з гнязда выдзіралі? Нашто ад-гэтуль выкарчоўвалі? Калупаўса б тут сабе да апошняй сваёй га-дзіны на бацькавай сялібе, радуваўса б сонейкам і дажджам, сваім бытаваннем, ніякай нуды не ведаючы, і ўсе мы спокуй мелі б! (...)* *Во што ты, пляменнічак, навучайся! І чалавека – роднаго баць-ку – пад самы карань секануў, дадзыгаўса, а цяпер – радуўса! (317).* Не знайшоўшы ў вёсцы бацькі, Уладзік адчуў, што здарылася нешта кепскае. І толькі тады з'явілася ў яго ўсведамленне недарэчнасці про-дажы хаты.

Цела Лаўрэна знайшлі праз тры месяцы – у другой палове сакаві-ка, калі з палёў сыходзіў снег. Маркевіч ляжаў у трыццаці кроках ад могілак. Лёс паспрыяў герою ў тым, што ён завяршыў свой жыццёвы шлях на роднай зямельцы, непадалёк ад магілы каханай Ніны. Пады-ход Лаўрэна да смерці быў па-народнаму мудры, што яе не абмінуць, (...) *а трэба не яе баяцца а пустога жыцця (306).* На жаль, такім яно стала для галоўнага героя рамана ў горадзе. Так, сыны звялі бацьку на той свет не па злой волі, а як заўважае С. Андраюк: *Віна Лаўрэнавых дзяцей не толькі ў тым, што яны бацьку вырвалі з роднага гнязда. Галоўная іх бяда, а заадно і віна – у душэўнай глухаце, адсутнасці сар-дэчнай чуласці, увагі да іншых, жадання і спробы зразумець. І пры-чына тут не толькі ў горадзе: дваюрадны брат Лаўрэнавых сыноў, хоць ён жыве на вёсцы, такі самы. Усе яны – модзі, якія пазбаўлены*

*ўстойлівай каранёвай сістэмы, адзінага, што можа сілкаваць чалавечую духоўнасць і душэўнасць*⁶.

Як маральны дакор і папярэджанне сынам гучаць словы капітана міліцыі Івана Касцевіча: *Маеце шчасце – для вашага злачынства покуль што, панімаеш, закона і праўда не знойдзеш (...). Панімаеш, такой народнай закваскі быў чалавек – на такіх зямля трымаецца! Ды з-за чаго?! Была б прычына як прычына, а то – з-за дурацці!.. Як вас толькі зямля на сабе носіць?! (361).*

Жыхары вёскі не маюць патрэбы ў юрыдычных законах, каб асудзіць сыноў Маркевіча. Выразна варожа адносяцца яны да братоў і гучыць бязлітаснае слова “бацьказабойцы”. Хтосьці паспускаў скаты ў жыгулях Маркевічаў, купленых коштам роднай хаты, коштам родных каранёў. Нарэшце Уладзік з горыччу ўсведамляе, што з бацькам выйшла далёка не так, як планавалі. *Відавочна пакуль што адно – брату Мікалаю ды зялёнадалінцам яны з Паўлам прама ў вочы глядзець больш не змогуць. Нават прыехаць у родную вёску ў бліжэйшы час не змогуць! (362).*

Раман “Карані” заканчваецца дакорлівымі словамі, звернутымі да ўсіх сыноў і дачок, што нячула абыходзяцца з бацькамі: *Ці яшчэ доўга, скажыце, так будзе на свеце весціся, што часамі, каб дзеці пасталі хоць крыху разумнейшымі, больш чалавечымі і абладаванымі жыццёвай мудрасцю, вопытам і ведамі, бацькам абавязкова трэба касцьмі легчы? (362)* Сапраўды, раман “Карані”, па словах Ул. Калесніка, гэта дзіцячая памяць сялянскага сына, гэта (...) *родавы код, голас, закадзіраваны ў словы, душы многіх пакаленняў земляробскага мужыцкага племені, яго філасофія жыцця і духоўная культура (...)*⁷.

Унутраныя калізій і кантрасты між гарадскім і вясковым жыццям герояў нагадваюць пра нялёгка адносіны паміж двума светамі, а таксама пра цяжкасці тых, чыё жыццё спазнала карэнныя змены пры перасяленні з аднаго асяроддзя ў другое. У рамане “Карані” А. Карпюка прадстаўлена (...) *глыбокая сацыяльна-псіхалагічная праблема змены пакаленняў (...)*⁸.

Праз гісторыю Лаўрэна Маркевіча, трагедыю яго сыходу ў вечнасць, А. Карпюк выяўляе драму многіх, падобных галоўнаму герою, вясковых людзей, дарослыя дзеці якіх пераехалі ў горад і бескрытычна

⁶ Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя. У 4-х тамах, т. 4, кн. 2, с. 292.

⁷ Уладзімір Калеснік, *Плён творчасці – дослед жыцця*, с. 21.

⁸ Тамсама, с. 14.

прынялі гарадскі спажывецкі лад жыцця. Пісьменнік паказвае маральную дэградацыю ўрбанізаваных дзяцей, якая адбылася жахліва хутка, ужо ў першым пакаленні. А. Карпюк сведчыць таксама як знішчаецца любоў да бацькоўскай спадчыны, як дэградуе народная вясковая мараль, пашана да цяжкай сялянскай працы. Раманам “Карані” пісьменнік перасцерагае ўрбанізаванае грамадства перад небяспекай страты маральна-этычных каштоўнасцей, на якіх трымаецца само жыццё беларускае.

STRESZCZENIE

KONFLIKT MIĘDZYPOKOLENIOWY W POWIEŚCI „KORZENIE” ALAKSIEJA KARPIUKA

Niniejszy artykuł poświęcony jest analizie konfliktu międzypokoleniowego opisanego w powieści „Korzenie” Alaksieja Karpiuka. Na przykładzie głównego bohatera Laurena Markiewicza pokazano los wiejskich „ojców”, którzy zostali przywiezieni przez swoje dzieci do miasta. Podkreślono tęsknotę starszych ludzi za rodzinnym domem, uczucie duchowej pustki i wyizolowania społecznego.

Alaksiej Karpiuk ukazuje „dzieci” urodzone na wsi, które, wyjechawszy do miasta, ulegają degradacji moralnej i kultowi konsumpcji już w pierwszym pokoleniu.

Słowa kluczowe: konflikt międzypokoleniowy, konsumpcyjny styl życia, urbanizacja, degradacja moralna, dom rodzinny, starość, język białoruski.

SUMMARY

GENERATION GAP IN ALAKSIEY KARPIUK’S NOVEL “THE ROOTS”

The article is devoted to the analysis of generation gap conflict described in Alaksiej Karpiuk’s novel “The Roots”. Using the example of the main hero Lauren Markievich, the fate of rural pensioners who moved to the city is described. The fact that they were persuaded by their children to leave their homes cannot be ignored. Their homesickness, the feeling of spiritual emptiness and social isolation are emphasized.

Alaksiej Karpiuk describes urbanized village children, who leave for the city, succumb to moral decline and cultural consumption in the first generation.

Key words: the subject of village, generation gap, consumption and life-style, urbanization, moral decline, family home, old age, Belarusian language, Belarusian nation.

Наталля Бахановіч

Мінск

Беларуская і польская літаратуры мяжы XIX–XX стст.: узаемадзеянне мастацкіх метадаў і плыней

Беларуская літаратура ў канцы XIX – пачатку XX стагоддзя аказваецца ў працэсе актыўнага адасаблення ад суседніх літаратур, у прыватнасці і польскай, у цалкам самастойную мастацкую з’яву, што, побач з шэрагам іншых гістарычна-культурных феноменаў, робіць гэты перыяд надзвычай цікавым для навуковага разгляду. Адным з найбольш плённых аспектаў аналізу выступае суіснаванне, узаемадзеянне і чаргаванне розных літаратурных метадаў, а таксама мастацкіх плыней у межах таго ці іншага метаду.

У характарыстыцы мяжы XIX–XX стст. часцей за ўсё сустракаюцца песімістычна афарбаваныя азначэнні *fin de siècle* (канца века), “заятаду Еўропы”, “крызісу мастацтва” і г. д. Усе яны сведчаць аб пераломным стане еўрапейскай культуры і чаканні перамен, перспектыва якіх часта атрымоўвае негатыўную афарбоўку, таму што ўтрымлівае нязведанасць і няпэўнасць. Блізкая заходнееўрапейскім паведам польская літаратура ўбірае настроі “экзістэнцыйнага” крызісу і “метафізічных” пошукаў, якія садзейнічаюць незвычайнаму росквіту мастацтва. У дачыненні да апошняга дзесяцігоддзя XIX стагоддзя побач з негатыўна афарбаванымі тут ужываецца азначэнне *la belle époque* (прыгожая эпоха). У гісторыі беларускай літаратуры ўплыў дэкадансу таксама выконвае пазітыўную ролю, у сувязі з чым Пятро Васючэнка называе яго *дэкадансам без заятаду* або *рэнедэкадансам*¹.

¹ П. В. Васючэнка, *Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2004, с. 147.

Так, калі ў Заходняй Еўропе агульны настрой памежжа стагоддзяў можна ўмоўна абазначыць словам “канец”, то ў культурным жыцці шэрагу народаў Цэнтральнай і Паўднёва-Усходняй Еўропы гэта быў, наадварот, свайго роду “пачатак”. Беларуская літаратура інтэнсіўна ўзаемадзейнічае з польскай, і закладзены іх шматбаковымі сувязямі патэнцыял не вычарпаны нават і сёння. У айчыннай гісторыі літаратуры гэты час лічыцца феноменальным этапам фарміравання светапоглядных асноў і выпрацоўкі праграмы гістарычнага поступу цэлага народа. На думку польскіх літаратуразнаўцаў, гэта перыяд найвялікшага росквіту, які дагэтуль не паўтараўся і які паводле нейкіх глыбінных законаў працягвае ўплываць на сучаснасць. Паводле Артура Гутнікевіча, *усё тое, што мы (палякі. – Н.Б.) прызвычаліся заключаць у паняцце XX стагоддзя, усе яго азарэнні і рэвалюцыі, але таксама катастрофы, жудасці і страхі, мае свае найглыбейшыя карані ў той (мяжа XIX–XX стст. – Н.Б.) эпосе*².

Беларусы ў пачатку XX стагоддзя *яшчэ не ўтваралі кансалідаванай нацыянальнай групы і ў абсалютнай большыні заставаліся нейспрымальнымі да нацыянальных ідэяў*³. Ян Кальбушэўскі выказваецца аб тагачасных насельніках айчынных тэрыторый, што яны *яшчэ не ўсе самі пра сябе ведалі, што з’яўляюцца нацыямі*⁴. Інстытутыўна не аформлены калектывы ініцыятыўных людзей пераважна філалагічнага кола першачарговай задачай ставіць фарміраванне чалавека як асобы праз перастаноўку ў іерархіі каштоўнасцей і замацаванне прагрэсіўных праграм дзеяння. Літаратура сцвярджае магчымасці роднай мовы, абуджаючы пачуццё асабістай годнасці асуджанага на небыццё народа. У такіх умовах кожны пісьменнік *мог сцвердзіць уласнай дзейнасцю ледзь не цэлы напрамак*⁵. У беларускай літаратуры дамінуюць два метады, якія аднолькава абапіраюцца на фальклор як *гістарычна першую норму чалавечай духоўнасці*⁶, якая прапаноўвае трывалыя маральныя арыенціры. У цэнтры рэалізму знаходзіцца сацыяльна пакрыўджаны герой; мадэрнізм, актывізацыя якога адбываецца ў 1909–1910-я гг., – спалучаючы *чыстае мастацтва з пазітывісц-*

² А. Hutnikiewicz, *Portrety i szkice literackie*, Warszawa 1976, s. 35.

³ Р. Лінднэр, *Гісторыкі і ўлада: нацыятворчы працэс і гістарычная палітыка ў Беларусі XIX–XX ст.*, Мінск 2005, с. 28.

⁴ J. Kolbuszewski, *Kresy: a to Polska właśnie*, Wrocław 1995, s. 40.

⁵ І. П. Чыгрын, *Рэальнае і магчымае: проза Якуба Коласа*, Мінск 1991, с. 3.

⁶ У. М. Конан, *Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору*, Мінск 1989, с. 28.

*кім асветніцтвам*⁷, прапаноўвае чулівасць і разам з тым далучанасць да грамадскіх праблем сучаснасці.

У польскім культурным жыцці на мяжы ХІХ–ХХ стст. таксама сутыкаюцца два светапогляды і адпаведна два мастацкія метады – рэалізм і мадэрнізм. Погляды рэалістаў зазнаюць уздзеянне філасофіі пазітывізму, у аснову якога пакладзены распрацоўкі Агюста Конта, Герберта Спэнсэра, Джона Міля. Пісьменнікі прапагандуюць матэрыялізм, рацыяналізм, утылітарызм з устаноўкай на неабходнасць прыносіць карысць грамадству. Генрык Маркевіч вылучае дзве фазы ў развіцці рэалізму: першай уласцівы матэрыялістычная арыентацыя, аптымістычная версія дэтэрмінізму, гармонія інтарэсаў адзінкі і калектыву; другой – ідэалістычная арыентацыя, песімістычная інтэрпрэтацыя дэтэрмінізму і ўжо канфліктнае бачанне грамадства. *Далейшая інтэнсіфікацыя другога шэрагу вядзе да мадэрнісцкага светапогляду*⁸, – падсумоўвае свае разважанні даследчык. Мадэрнізм (яго прадстаўнікі называюць сябе пакаленнем “Маладая Польшча”) абпіраецца на рамантычны светапогляд і імкнецца ліквідаваць грамадскія нормы, таму прапаноўвае індывідуалізм, ідэалізм, ірацыяналізм, метафізіку, эстэтызм і нават геданізм. У выніку памежжа ХІХ–ХХ стст. пачынае палыхаць не толькі перспектывай грамадска-гістарычных змен, але і глыбінным зместам чалавека. У пошуках адказаў літаратура звяртаецца да ўсяго, што нагадвае аб трансцэндэнтным: з аднаго боку, гэта містыка (акультызм, парапсіхалогія), з другога – навука (тэалогія, псіхалогія). Узвелічэнне постаці мастака і ролі мастацтва ўтварае дысананс з-за прапагандаванага імі спосабу спасціжэння быцця – шляхам стварэння ўнікальнай, недаступнай для іншых унутранай прасторы.

Такім чынам, у беларускай і польскай літаратурах рэалізм і мадэрнізм існуюць не толькі неадасоблена, але судакранаюцца і ўзаемадзейнічаюць між сабой.

Выяўленне спецыфікі ўзаемадзеяння рэалізму і мадэрнізму можна прасачыць праз зварот да творчасці канкрэтных аўтараў. Эліза Ажэшка ў польскай літаратуры і Цётка ў беларускай зарэкамендавалі сябе як прадстаўніцы рэалізму, але заглыбленне ў праблематыку і паэтыку іх твораў робіць неабвяргальным факт узбагачэння новым літаратурным метадам свайго “папярэдніка”.

⁷ В. А. Максімовіч, *Беларускі мадэрнізм: эстэтычная самаідэнтыфікацыя літаратуры пачатку ХХ стагоддзя*, Мінск 2001, с. 34.

⁸ Н. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1998, s. 13.

Літаратуразнаўцы адзначаюць, што з цягам часу Э. Ажэшка ўсё болей схілялася да этыкі хрысціянскай міласэрнасці і да прызнання вышэйшага трансцэндэнтальнага пачатку, які надае сэнс чалавечаму існаванню⁹. У гэтым сэнсе асабліва роля належыць апавяданню “Звёны” (“Ogniwa”), пра якое сам аўтар гаворыць, як пра найбольш любімае і дарагое са зборніка “Меланхолікі” (“Melancholicy”)¹⁰. Назва зборніка выяўляе не толькі роздумы пісьменніцы над эпохай, але і ўплыў тэматыкі і праблематыкі “дэкадансу”. Сюжэт твора пачынаецца з дыялогу паміж знаёмымі ў маладосці, зараз старымі людзьмі, прыналежнымі да розных сацыяльных і этнічных груп. Прычынай нечаканай сустрэчы і працяглай размовы яўрэя Бэркі і графа Ксаверыя становіцца прыхільнасць да гадзіннікавых механізмаў: першы з’яўляецца іх майстрам, другі – выдатным знаўцам. Героі аднолькава маюць глыбокія зморшчыны, слабы зрок і адчуваюць сябе адзінокімі нават сярод людзей. Майстар разважае над тым, што азначае адначасова мець і не мець сям’і, маючы на ўвазе сваю адасобленасць ад блізкіх: *Oni porządne ludzie, i poczciwe ludzie, i niektóre to nawet edukowane i bogate, ale oni nie moje... oni swoje i świata, nie moje...*¹¹. Арыстакрату таксама добра знаёмае пачуццё няўтульнасці ў асяроддзі родных: *Pousypialiby ze znużenia, gdyby zaczął im prawić o tym, co dniem i nocą napelnia jego pamięć. Mieszka przy córce i zięciu w zbytku i blasku, a dnie spycha z życia, jak z pleców wory jałowego żwiru, i wlecze się ku końcowi...*¹² Э. Ажэшка ўздывае ў апавяданні рэалістычную праблематыку, але агульнай танальнасцю далучае яго да мадэрнізму: *Пералом пазітывізму, які атрымлівае новую форму ў творчасці пісьменнікаў, прызнаных кар’еямі гэтай літаратурнай эпохі, дае аб сабе знаць, у першую чаргу, у адметнай оптыцы, звязанай з экзистэнцыйнай праблематыкай*¹³.

Для герояў гадзіннікі (наручны графа Ксаверыя і вялікі падлогавы Бэркі) выконваюць ролю ахоўнікаў жыццёвых успамінаў. Выкарыстоўваючы сімвалічны вобраз гадзінніка, пісьменніца спрабуе дакранацца да шматзначнай з’явы часу, як сувязной ніткі паміж быццём і іншабыццём. *Час – наогул паняцце амбівалентнае, “двуаблічнае”, бо, з аднаго боку, з’яўляецца мераю жыцця, а з другога – набліжае*

⁹ *История всемирной литературы*: в 9 т., Москва 1994, т. 8, с. 442.

¹⁰ E. Orzeszkowa, *O sobie*, Warszawa 1974, s. 112.

¹¹ E. Orzeszkowa, *Ogniwa*, Kraków 1927, s. 23.

¹² Тамсама, с. 5.

¹³ *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, Lublin 2001, s. 247.

ўсякае індывідуальнае жыццё да смерці¹⁴, – адзначае Уладзімір Конан. Апісанне гадзінніка на шыльдзе майстэрні пабудавана аналагічна апісанню старога чалавека з адзнакай узросту і пакуты на твары: *Ko-tyśże się niekiedy i poskrzypuje deska z tłem ciemnym i wymalowaną na nim tarczą zegara, wielką, białą, podobną do twarzy starej i zapłakanej. Spłowi-łe cyfry i wskaźniki wyglądają jak zmarszczeni przez czas wyryte, a kurzawy letnie i deszcze jesienne złożyły na nią mnóstwo czarnych kropek, jak ze-schłych łez*¹⁵. У майстэрні гадзіннікі наладжваюць “канцэрт”: актыўна размаўляюць, вядуць нарады і выбіваюць адну за адной гадзіны, кожны сваім адметным голасам. Адухаўленне гэтага сімвалічнага вобраза дасягае апагею ў выказванні майстра Бэркі адносна прадмета сваёй працы: *Zegarek to jest piękna maszyna i temu rozumowi ludzkiemu, co ją wymyślił, honor robi... Zegarek to dla człowieka przyjaciół; on z nim jest, kiedy wesoło i kiedy smutno, on jemu pokazuje, co trzeba o której porze robić, on gada, kiedy nikt do człowieka nie gada, on jego uczy, że czas płynie i że on na tym czasie, jak na wielkiej rzece, też płynie do ogromnego morza...*¹⁶. Так Э. Ажэшка паслядоўна атаясамлівае нежывую рэч і жывога чалавека, у выніку чаго паралельна ажыццяўляюцца персаналізацыя рэчы і дэперсаналізацыя чалавека.

Твор “Звёны” завяршаецца эпізодам пахавання графа Ксаверыя, пры якім акцэнтуюцца ўвага на ўспрыманні яўрэм непазбежнай для кожнага смерці. Напачатку твора граф Ксаверый не можа зразумець, чаму столькі часу правёў у майстэрні Бэркі: *Po prostu różnili się wszystkim i nie było pomiędzy nimi podobieństwa żadnego. Wszedł tu, aby oddać zegarek do naprawy, i zasiadł na długie godziny. Co więcej, wcale nie chciało się tu odchodzić...*¹⁷. Напрыканцы апавядання не разумее Бэрка, чаму пабег за ўбачанай пахавальнай працэсіяй: *Nu, czego on wtedy siedział u mnie kilka godzin; prawie całą noc? Czego on ze mną rozmawiał jak z bratem? Czego ja za tym wozem leciał, jak dowiedział się, że to on na nim jedzie? Szego ja teraz za nim idę?*¹⁸. Гэта рытарычныя пытанні, бо на працягу апавядання героі асэнсоўваюць сувязь паміж сабой. Выразную сацыяльную розніцу паміж імі (багатае ўбранне Ксаверыя ў простым памяшканні Бэркі і сціплы выгляд яўрэя на фоне пышнага паха-

¹⁴ У. М. Конан, *Ля вытокаў самапазнання: станаўленне духоўных каштоўнасцей у святле фальклору*, с. 184.

¹⁵ Е. Orzeszkowa, *Ogniwa*, s. 6.

¹⁶ Тамсама, с. 19.

¹⁷ Тамсама, с. 21–22.

¹⁸ Тамсама, с. 36.

вання графа) пісьменніца нівелюе ідэяй роўнасці ўсіх. Сімвалічнасцю напоўнена назіранне Бэркі, што з хрысціянскіх могілак адкрываецца панарама яўрэйскіх: *Berek oparł łokieć na kolanie, twarz na dłoni i kiwał się powoli to w tył, to naprzód, w takt kowadła, które pomiędzy nim a trumną zasypywaną piaskiem, kulo ogniwa niewidzialne*¹⁹; *dwa cementarze, jeden cały w drzewach i krzyżach, drugi ze sterczącymi kamieniami na piaskach żółtych, jedno wspólne niebo skuwało ogniwem wysokim i szerokim*²⁰. Між іншым, твор выходзіць і ў складзе зборніка “Z jednego strumienia szesnaście powel”, скіраванага супраць антысемітызму.

Яшчэ адным паказальным адносна ўзаемадзеяння рэалізму і мадэрнізму творам Э. Ажэшкі з’яўляецца аповяданне “Бабулька” (“Babunia”). У яго аснове – аналіз думак і пачуццяў жанчыны, якая знаходзіцца на парозе смерці. Апошнія ўзмацняе яе сацыяльнае адчужэнне: *Słowami nikt jej nic nie wyrzuca; lecz zdarzają się spojrzenia, gesty, równie wyraźne, jak słowa: a jej i tego nie potrzeba, aby rozumiała, że jest u tego wozu pięttem kołem, w tej księdze kartą żółtkłą, z pismem zbladłem, której nikt już czytać nie chce*²¹. У выніку пераацэнкі каштоўнасцей гераіня дакарае сябе за некалі ўласцівае ёй імкненне да ўяўных ідэалаў. Зараз яна лічыць істотным толькі здароўе родных і блізкіх, таму што ўнукі для старога чалавека – гэта альтэрнатыва немінучай фатальнасці. Бабулька з задавальненнем аддае свае апошнія дні на асвятленне іх жыцця: *O, Boże! Dzieci, to szkło kruche, to lekkie listki jesienne; lada co może je skruszyć i zdmuchnąć!*²², – усклікае яна ў клапатлівай думцы аб хворых дзецях. Так, эзістэнцыйная праблематыка працінае і гэты твор Э. Ажэшкі.

У жыцці бабулі балючая напружанасць у адносінах з блізкімі нейтралізуецца гарманічным кантактам з памерлымі наведвальнікамі: *W grubym zmroku zaczynają powstawać formy białawe lub czarne, zrazu jedna, potem kilka, kilkanaście, coraz więcej. Babunia jednak ani lęka się, ani dziwi, bo wie oddawna, że są to widma rozsianych po świecie grobowców, które w ciemności ciszy przybywają do niej, mnożą się i stają tak licznymi, jakby kto je tu nasiał pełną garścią*²³. Гэта не рамантычнае існаванне на мяжы двух светаў – сапраўднага і выдуманнага, а рэальнае балансаванне паміж вымярэннямі быцця і іншабыцця. Твор сведчыць

¹⁹ Тамсама, с. 38.

²⁰ Тамсама, с. 39.

²¹ E. Orzeszkowa, *Babunia*, Warszawa 1898, s. 6.

²² Тамсама, с. 3.

²³ Тамсама, с. 7–8.

аб пазбаўленні выразнасці вобраза чалавека ў рэалістычнай прозе, што з'яўляецца адзнакай мадэрнісцкай паэтыкі. Аналагічныя з'явы адбываюцца і ў іншых відах мастацтва: у жывапісе з другой паловы ХІХ стагоддзя жанр партрэта відазмяняецца. Выява чалавека страчвае рэальныя абрысы (з вынаходніцтвам дагератыпу іх перадача становіцца задачай фатографа) і зводзіцца да ўмоўнай, абагульненай схемы.

Новы сюжэтны паварот твора звязаны з тым, што сын прыносіць бабульцы з гарышча стары фамільны гадзіннік з курантамі: напрыканцы жыцця, з прыходам адзіноты, ён становіцца лепшым сябрам герані. Жанчына гаворыць аб гадзінніку як аб жывым чалавеку, вядзе з ім дыялог, таму што гэта рэч выступае яе спадарожнікам ад маленства да старасці. Як і ў творы “Звёны”, надзяленне гадзінніка ўласцівасцямі жывой істоты суправаджаецца арэчаўленнем чалавека: *Dwa stare oblicza, kobiety i zegara, jedno z domu, drugie z góry, patrzały na siebie bez szmeru i ruchu, w świetle malej lampy u łóżka okrytego pościelą szczupłą, z krucyfiksem na ścianie*²⁴. Зноў гадзіннік і чалавек, напоўнены каштоўнымі ўспамінамі, атаясамліваюцца пісьменніцай. Вобраз гадзінніка выконвае важную сюжэтна-кампазіцыйную функцыю: сімвалізуючы няспынны рух часу, ён дазваляе прасачыць сувязь пакаленняў. Гэта рэч ўзбагачае зямное жыццё бабулькі хвілінамі містычнай сустрэчы з памерлым мужам: выбітая курантамі мелодыя ачунае іх у шлюбны танец паланэзу. Увогуле кантакт паміж жывымі і мёртвымі ў творы, працягваючы рамантычную тэндэнцыю, ілюструе трансфармацыю ў канцы ХІХ стагоддзя рэалістычнага метаду за кошт пранікнення ў яго паэтыку тэндэнцый сімвалізму.

Спадчына беларускай пісьменніцы Цёткі (Алаіза Пашкевіч) істотна меньшая, чым польскай “калегі” з яе шматлікімі зборнікамі апавяданняў і раманаў. Аднак і на гэтым матэрыяле можна прасачыць аналагічныя польскім тэндэнцыі ў беларускай літаратуры. Цётка працуе ў рэалістычным кірунку, разам з тым у яе творчасці заўважаюцца і адзнакі новага літаратурнага метаду. Апавяданне “Асеннія лісты”, напрыклад, прасякнута экзістэнцыйнай праблематыкай: у цэнтры яго таксама знаходзяцца двое старых людзей – Сцяпан і Сымон. У песімістычным дыялогу героі асэнсоўваюць падзеі і вынікі свайго жыцця: разам са старасцю да іх прыйшлі адзінота і няўтульнасць самаадчування ў свеце. Уласцівая старым людзям у творах Э. Ажэшкі неакрэсленасць быццёвага статусу блізкая і беларускім героям:

²⁴ Тамсама, с. 15.

– *Эй, Сцяпане, Сцяпане, старыя мы ўжо пні! Адною палавінай на гэтым баку, другою на тым. Фю! Жыццё, як тая муха, бззз! і праляцела, а – пстрыкае пальцамі Сымон у паветры*²⁵.

Анталагічная няўстойлівасць статусу асобы ў Цёткі таксама выяўляецца з дапамогай паралельных прыёмаў адухаўлення рэчы і арэчаўлення чалавека. Стрыжнем апаздання становіцца сімвалічны вобраз крыжа – *суседа і сведкі чалавечага жыцця: А крыж-старавіна замшалым ліцом глядзеў на абодвух і думаў сваю думу... Разам, пэўне, са Сцяпанам свой век скараталі, разам старэлі і горбіліся. Мо не адна бура над іх галовамі шумела, не адзін гром у іх сэрца мераў, а яны ціха смутак сабе павяралі. Нат і паходзілі адзін на аднаго: абодва шэрыя, сухія, замкнутыя ў сабе, панура глядзелі ў зямлю*²⁶. Дэперсаналізацыя сігналізуе і аб *краху традыцыйнага характару, абумоўленым немагчымасцю сродкамі рэалізму перадаць вопыт ХХ стагоддзя. з усім яго жахам і вар’яцтвам*²⁷. Атаясамленне чалавека і рэчы выяўляе ўплыў на твор рэалістычнага характару мадэрнісцкіх тэндэнцый, у тым ліку і на ўзроўні паэтыкі. Як польская пісьменніца праводзіць паралель паміж старым чалавекам і гадзіннікам, так беларуская атаясамлівае крыж і Сцяпана. Апошняя дасягае свайго апагею ў той момант, калі існаванне нежывой рэчы і жывога чалавека падаецца фактычна як трагічнае саборніцтва:

– *Жывём цяпер толькі ўдвух. Вось сяджу часам на прызбе і думаю: ану, хто каго перастаіць? Хацеў, было, падперці, але, як ужо на тое пайшло, – паглядзімо, хто каго: ці я яго, ці ён мяне?*²⁸

Асаблівую ролю вобраз крыжа выконвае пры апаведзе аб лёсе Сцяпана: у год нараджэння злева ад хатняй брамы бацька ўсталяваў крыж у імя дабрабыту хлопчыка, які прыйшоў на свет з радзімай плямкай у форме “чырвонага крыжыка” на правай лапатцы. На працягу жыцця як Сцяпан, так і Сымон, пакорліва прынялі на сябе бязлікую колькасць падобных знакаў. Сімвалічны вобраз крыжа ўтрымлівае цэлы шэраг сэнсаў: *першапачаткова ў хрысціянстве крыж успрымаўся як сімвал не столькі пакуты, колькі радасці (паколькі быў знакам перамогі над смерцю, зарукай будучага ўваскрэсення)... крыж распяч-*

²⁵ Цётка. *Выбраныя творы*, Мінск 2001, с. 97.

²⁶ Тамсама, с. 98.

²⁷ И. П. Ильин, *Деперсонализация, (в:) Современное зарубежное литературоведение: страны Западной Европы и США: концепции, школы, термины: энцикл. справ.*, Москва 1999, с. 199.

²⁸ Цётка. *Выбраныя творы*, с. 98.

ця лічыўся адзнакай мяжы дзвюх эпох²⁹. Старасць герояў нагадвае аб завяршэнні пэўнага гістарычнага этапу і знікненні ўласцівай тагачасным людзям жыццёвай філасофіі: *А што зробіш? Мусіць там было так напісана...*³⁰. Цётка, па сутнасці, асэнсоўвае адыход носьбітаў старога светапогляду, таму што *жыццёвая сімволіка выразна выступае ў перыяды пераломныя, калі нараджаюцца “новыя людзі”, з новымі прынцыпамі паводзін. У перыяды, нарэшце, асабліва вострай увагі да асобы*³¹. Так, вобраз-сімвал крыжа сведчыць пра ўплыў на рэалістычны твор “Асеннія лісты” паэтыкі новага літаратурнага метаду – мадэрнізму. Ды і само параўнанне Сцяпана і Сымона з асеннімі лістамі, вынесенае ў загаловак, ілюструе неабходны атрыбут сімвалізму – *непарыўнасць метафары і сімвала*³².

У праявічай спадчыне Цёткі прысутнічае твор з яшчэ больш яскравым прадчуваннем непазбежнасці абнаўлення грамадскіх формаў жыцця. Гэта мініяцюра “Прысяга над крывавымі разорамі”, у якой *вельмі моцнае адчуванне часу, сацыяльна важная жыццёвая падаснова. Увогуле “Прысяга над крывавымі разорамі” – класічны прыклад твора з багатым сацыяльным зместам, па сутнасці, сімвалічным, з моцнай эмацыянальнай афарбоўкаю*³³. Мініяцюра ўбірае шэраг сімвалаў сацыяльнага абнаўлення: цёплым асеннім днём стары, нямоглы Мацей (так завуць героя) выходзіць сеяць збожжа. Стомлены, падчас працы ён апускаецца і засынае на ўласнай зямлі, раскінуўшы рукі, быццам раскрыжаваны. Стан, выгляд і паводзіны героя вынікаюць з аўтарскага аповеду аб лёсе яго сям’і, у якой, відавочна, не хапае працоўнай сілы: яны з жонкай жывуць разам з дзвюма дочкамі, а тры старэйшыя сыны воляй лёсу разышліся па свеце – у армію, у горад, на службу пану. У сне герой бачыць народны сход, месцам дзеяння якога выступае яго ўласны палетак, а актыўнымі ўдзельнікамі – яго трое сыноў. Яны прысягаюць, замацоўваючы сваё слова трыма скрыжаванымі далонямі, аддаць зямлю яе законным уладальнікам – сялянам. У гэтым творы новае пакаленне прадстаўляюць сыны Мацея, вобразы якіх пазначаюцца толькі пункцірна, паколькі галоўным у міні-

²⁹ *Словарь символов и знаков*, Мінск 2006, с. 90.

³⁰ Цётка. *Выбраныя творы*, с. 99.

³¹ Л. Гинзбург, *О психологической прозе*, Ленинград 1977, с. 22.

³² П. В. Васючэнка, *Беларуская літаратура ХХ стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2004, с. 17.

³³ С. А. Андраюк, *А жыццё – вышэй за ўсё: выбранае*: літ.-крыт. арт., нарыс творчасці, Мінск 1992, с. 109.

яцоры выступае сцвярдженне актывізацыі індывідуальнага і грамадскага патэнцыялу на мяжы стагоддзяў. У абраным жанры, які не прадугледжвае дакладнай распрацоўкі ўсіх вобразаў, актыўную сэнсавую нагрузку нясе матыў пераемнасці пакаленняў у гісторыі.

Сярод прысутных у мініяцюры “Прысяга над крывавамі разорамі” сімвалаў найбольш значным бачыцца вобраз крыжа (раскрыжаваны герой, скрыжаваны далоні). Улічваючы функцыі гэтага вобраза і ў апавяданні “Асеннія лісты”, можна зрабіць выснову, што ў мастацкай сістэме Цёткі крыжу належыць асобная роля, аналагічная той, якую выконвае гадзіннік у апавяданнях Э. Ажэшкі. Прадстаўнікі пакалення “Маладая Польшча” з дапамогай вобраза крыжа часта развіваюць заснаваны на песімістычным шапенгаўэраўскім тэзісе *пакутую, значыць існую* погляд, што *сутнасцю жыцця, як і яго эсхаталагічнай мэтай, застаюцца пакута і агонія*³⁴. Выступаючы сімвалічным стрыжнем твораў беларускай пісьменніцы, вобраз крыжа ўтрымлівае ў тым ліку і адрозную ад мадэрнісцкай семантыку. Уваходзячы ў структуру створанай у рэчышчы рэалізму мініяцюры, сімволіка крыжа, як і ў апавяданні “Асеннія лісты”, захоўвае адраджэнскі, абнаўленчы змест.

Знаходзячы аналогію паміж старасцю чалавека і заканчэннем эпохі, пісьменнікі разважаюць аб плыні часу і зменлівасці формаў быцця. Для беларускай літаратуры гэта звязана з імкненнем выйсці на новы ўзровень дзяржаўна-палітычнага і сацыякультурнага жыцця, для польскай, не мінуючы вышэйназванага, – з чаргаваннем культурных эпох. Э. Ажэшка пасля ўзыходжання ў канцы XIX стагоддзя моладапалякаў адчувае пераемнасць і ў культурным жыцці, у літаратурным працэсе. Апавяданні “Звёны” і “Бабулька” напісаны прыкладна ў адзін час (1895 г.), што сведчыць пра інтэнсіўнае перажыванне пісьменніцай тагачасных сацыякультурных з’яў. Прааналізаваныя творы, напісаныя ў рэчышчы рэалістычнай традыцыі, ілюструюць уплыў мадэрнізму як на ўзроўні зместу (экзистэнцыйная праблематыка), так і на ўзроўні паэтыкі (сімвалічныя вобразы, мастацкія прыёмы). Сімвалы (гадзіннік, звяно, крыж, асенні ліст і інш.) паўстаюць у творах хутчэй неўсвядомлена, будучы сведчаннем агульных тэндэнцый развіцця літаратуры – мадэрнізму і, у прыватнасці, сімвалізму. Паралельныя персаналізацыя рэчы (гадзіннік, крыж) і дэперсаналізацыя чалавека (бабулька, Сцяпан) садзейнічаюць размыванню быццёвага статусу выяўленага героя.

³⁴ W. Gutowski, *Mit, eros, sakrum: sytuacje mlodopolskie*, Kraków 1999, s. 185.

Шматлікасьць плыней у межах мадэрнісцкага метаду (імпрэсіянізм, сімвалізм, экспрэсіянізм, неарамантызм, неакласіцызм, імажынізм і г. д.) і разнастайнасць іх індывідуальна-аўтарскіх адаптацый паўплывалі на тое, што гэтыя плыні вельмі рэдка выяўляюцца ў “чыстым” выглядзе. Часцей за ўсё можна назіраць узаемадзеянне іх паміж сабой, хоць і з перавагай адной у кожным асобным выпадку. Імпрэсіянізм і сімвалізм прастаўляюць сабой найбольш рэпрэзентатыўныя мастацкія плыні ў межах мадэрнізму. Іх узаемадзеянне і ўзаемаўплыў можна прасачыць на матэрыяле лірычнай мініяцюры, якая ўзнікла на мяжы ХІХ–ХХ стст. як адказ на актывізацыю творчага пачатку ў рэчаіснасці і жыцці чалавека. Зварот да лірычнай мініяцюры звязаны з адсутнасцю у яе “мінулага”, якое прадугледжвае ўлік гістарычных мадыфікацый жанру і навуковую ацэнку іх мастацкага патэнцыялу.

У беларускай літаратуры памежжа стагоддзяў найбольш яркім прадстаўніком названага жанру выступае аўтар цыкла “Мініяцюры” і зборніка “Абразкі” Змітрок Бядуля. Даследчыкі звязваюць яго літаратурны метады з мадэрнісцкімі ўплывамі: імпрэсіянізм дапамог *прыкрыць і вылучыць істотнае, па-мастацку важнае, эстэтычна неабходнае, тое, што да гэтага часу было славана ў душы і светаадчуванні беларускага селяніна*³⁵. З. Бядуля разважае пра сваю манеру творчасці ў мініяцюры “Нашто мне...”, якая набывае статус своеасаблівай прадмовы да ўсёй яго лірычнай прозы. Эстэтычнае пацудоўнае, літаратурны твор нараджаюцца імгненна: *Кожнае слова маё – шчыры ўспамін убогай вёскі. Кожны радок маёй песні – малюнак перажыванняў гаротнага, простага беларуса*³⁶, – вызначае аўтар тэматычны (сацыяльна-гістарычная арыентаванасць) і жанрава-стылявы (фрагментарнасць) абсягі ўласнай творчасці. Натхненне не трэба шукаць, само жыццё поўнае мастацтва, што вынікае са стаўлення да катэгорыі “эстэтычнае”: *Хараства – маці жыцця, кіраўніцтва добра і праўды. Хараства – гэта гарманічна скрысталізаваныя жыццёвыя атамы, каторыя, губляючы сваю даўнейшую хаатычнасць, уваходзяць у цыкл кемнасці, штукарства*³⁷.

У польскай літаратуры адным з самых вядомых прадстаўнікоў лірычнай мініяцюры ў межах мадэрнізму выступае аўтар цыкла “Дробязі” (“Okruchy”) Ежы Жулаўскі. Ён з’яўляецца прыхільнікам

³⁵ З. П. Мельнікава, “На горне душы...”: творчасць З. Бядулі і беларуская літаратура першай трэці ХХ ст., Брэст 2003, с. 48–49.

³⁶ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1986, т. 3, с. 27.

³⁷ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., Мінск 1989, т. 5, с. 384.

суб'ектыўнай канэпцыі прыгажосці: *Piękno jest bodaj najwyższą syntezą, którą zawiązać jesteśmy zdolni i dlatego powtarzam: pobudka jest tu niczem. Piękno tworzymy my sami, a zatem leży ono w nas, a nie w świecie zewnętrznym*³⁸. Паколькі крыніца характва знаходзіцца ў самім чалавеку, эстэтызацыі падвяргаюцца ўсемагчымыя вынікі дзейнасці чалавечай псіхікі. Далучанасць пісьменніка да сімвалізму абумоўлівае структуру цыкла ў выглядзе алагічнага ўзнаўлення пачуццяў, рэфлексій, рэтраспекцый, сноў у натуральным парадку іх з'яўлення ў свядомасці.

З. Бядуля і Е. Жулаўскі аднолькава разумеюць здольнасць бачыць і адчуваць характва як унікальную магчымасць чалавечай асобы тварыць з дапамогай унутраных духоўных рэсурсаў. Разам з тым дамінантныя літаратурныя метады абумоўліваюць спецыфіку падыходу да творчасці: для беларускага аўтара-імпрэсіяніста – гэта перадача прапушчанага праз душу знешняга свету, для польскага аўтара-сімваліста – актуалізацыя глыбінных пластоў псіхікі.

З. Бядуля імкнецца раскрыць кожнага як эстэтычна развітую асобу, акцэнтуючы ўвагу на ўменні заўважаць і перажываць праявы прыгажосці ў паўсядзённасці. Калі ў імпрэсіі “Ля кросен” на дзяўчыну льецца святло месяца, свабоднае ўяўленне героя падказвае яму вытанчаную асацыяцыю: *Шырока расплюшчыліся яе бліскучыя дзіўныя вочы, і выглядала яна быццам святы вобраз кемнага маляра...*³⁹. Абрамы пісьменнікам метады садзейнічае ўзвелічэнню творчых здольнасцей асобы, паколькі прыгажосць у імпрэсіянізме – не адноснае паняцце, а абсалютнае. Яна – усюды, яе нельга наймысна шукаць або выдумляць, яе неабходна толькі пажадаць убачыць⁴⁰. Калі падабенства да артэфектаў уяўляе сабой крытэрыі прыгожага ў жыцці, то крытэрыем мастацтва заканамерна мае права называцца падабенства да рэчаіснасці. Вытканы на палатне гераіняй твора “Яе душа” ўзор зачароўвае дасканаласцю, эталонам якой выступае праўдападабенства, блізкасць да самой прыроды: *...маладыя пралескі расцвіталі ў разарваным сэрцы, каторае было абведзена вянком бярозавых лісткоў. Вакол вянка блішчэлі на блакіце шоўку залатыя кроплі слёз... Здавалася, што гэта адсвечваецца ў сажалцы вячэрняе неба, засеянае залатымі зоркамі... Здавалася, што плыве гэты ўзор ды нешта дзіўнае байць аб*

³⁸ J. Żuławski, *Prolegomena: uwagi i szkice*, Lwów 1902, s. 60.

³⁹ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., т. 3, с. 6.

⁴⁰ Т. С. Студенко, *Эстетика импрессионизма в творчестве Э. Золя*, Минск 2004, с. 12.

*вёсцы і полі абшырным*⁴¹. У дадзеным выпадку сама назва зафіксавала ўласцівы сімвалістам зварот да чалавечай душы.

Лірычны герой З. Бядулі, у адрозненне ад Е. Жуласкага, не ўсведамляе, што магчымасцю захапляцца прыгажосцю ён абавязаны сваім эстэтычным здольнасцям: *Ці гэта сваю душу штукар пераліў у мармур халодны? Ці ён толькі разгадаў загадку нямога камяня, загадку адвечнага сфінкса? Ці нейкую зтоеную сілу асвабодзіла рука яго з цеснай каменнай магілы (“Акорды”)*⁴², што ўсё адчутае і перажытае існуе пры абавязковай умове непасрэднага ўдзелу яго самога: *А можа і праўда, што пурпур над зараслямі рассыпае нейкая таемная багіня хмар? А можа і праўда, што кожную кветачку анёл фарбуе і салоўка песціць?* (“А можа і праўда?..”)⁴³. У самім дапушчэнні “а можа і праўда?” прысутнічае па-сімвалісцку містычная спроба пранікнення ў іншае вымярэнне, якое нельга адчуць і спасцігнуць з дапамогай звычайных сродкаў.

У лірычнай прозе З. Бядулі можна вылучыць шэраг імпрэсій, дзе сімвалізм заяўлены на структурным узроўні. Гэта творы, у якіх прысутнічае вобраз кветкі (“нейкай дзіўнай цапачкі”, “дзіцяня блакітнага неба”). Герой мініяцюры “Кветка” перапоўнены пачуццём расчаравання ў ратаі, які не здолеў заўважыць народжаную, выхаваную і аблашчаную прыродай расліну. Аслеплены дымам ад уласнай люлькі, ён нават не заўважыў, як няшчадна растаптаў гэта чуда. У творы відэавочная двухпланаваць мастацкага вобраза, на якой будуецца метады сімвалізму і сам сімвал як такі, – наяўнасць эмпірычнага (канкрэтнага) і асацыятыўнага (ўмоўнага) сэнсавых пластоў. Канкрэтны план знішчэння ратаем кветкі суіснуе з умоўным планам руйнавання чалавекам прыгажосці, народжанай яго ўласнай душой. *Ці здагадаўся ты, што гэта толькі малюнак паўночных думак тваіх?... сон душы тваёй?.. калі твая душа пасля гуку мінуўшага дня запанавала ў хвалях яснага супакою, калі зажадала яна нешта таемнага, незвычайнага, і, быццам кветка, быццам голуб белы, над ёй святочнасць запанавала, ты зямной бруднай карыснасцю сваёй затаптаў, знішчыў тыя кволяы расліны неба, і быццам не радзілася кветка ў душы тваёй...*⁴⁴. У імпрэсіі вобраз кветкі сімвалізуе прыгажосць, мастацтва, творчасць і ўзвядзівае здольнасць бачыць прыгажосць.

⁴¹ З. Бядуля, *Збор твораў*: у 5 т., т. 3, с. 31.

⁴² Тамсама, с. 45.

⁴³ Тамсама, с. 17.

⁴⁴ Тамсама, с. 23–24.

Яшчэ больш поўна сімвалічная двухпланавасць імпрэсіі, наяўнасць “другога дна” выяўленага эстэтычнага пачуцця, прысутнічае ў мініяцюры “Над сажалкай”. У творы зафіксавана сутыкненне дзяўчынкі з цудам знітаванага ва ўласным адбітку ў вадзе чалавечага і прыроднага хараства: *Бліжэй падышла яна да сажалкі і цуда ўбачыла ў гладзі люстранай вады: купаўся там анёл з распущанымі шаўковымі валасамі... Не разумела дзяўчынка вясковая, што яна гэты воблік свой бачыць у вадзе, і зашаптала малітву – тую самую, каторую калісьці стары дзед вучыў яе...*⁴⁵. Паколькі традыцыйна люстра звязваецца з магчымасцю пранікнення ў трансцэндэнтнае, адбітак у вадзе трывала ўваходзіць у арсенал сімвалістаў. Згодна з сімвалісцкай “тэхнікай” творчасці, у імпрэсіі З. Бядулі можа быць вылучана некалькі сэнсавых узроўняў, іншымі словамі, канкрэтны і ўмоўны планы. З аднаго боку, захопленая малюнкам на люстраной паверхні сажалкі маленькая герайна па-дзіцячы не разумее, што ўбачанае ёсць толькі выява яе самой. З іншага – дзяўчынцы ўласціва цнатлівая неабазнанасць у тым, што крыніцай эстэтычнага перажывання з’яўляецца ні што іншае, як яе ўласная душа.

У польскага пісьменніка Е. Жулаўскага двухпланавая будова выступае асноўным зместа- і структураўтваральным фактарам у мініяцюрах, што і дазваляе гаварыць пра іх сімвалічную аснову. Напрыклад, у творы “Да сябра” (“Do przyjaciela”) эмпірычны план складаюць актуальныя падзеі і пачуцці (сустрэча сяброў юнацтва і адчуванне адсутнасці былой адкрытасці і чысціні), асацыятыўны – выцягнутыя з глыбін памяці фрагменты мінулага (стан дзіцячага светлага аптымізму, пачуццёвай шчырасці, безумоўнай веры). Лейтматыў уздзеяння на асобу яе мінулага, прапушчанага праз уласны падрабязны, крытычны аналіз, увогуле з’яўляецца вядучым для Е. Жулаўскага. У рэтраспекцыі “Св. Мікалай” (“Św. Mikołaj”) герой рухаецца па левіцы ўспамінаў і знаходзіць першую прыступку з шэрагу панесеных на працягу жыцця страт. Гэта дзіцячая спакуса ўбачыць святога Міколу, які, паводле польскай традыцыі, у святочную снежаньскую ноч прыносіць малым падарункі. Эмпірычны план у творы складае рэфлексія на тэму паслядоўнай страты шматлікіх духоўных каштоўнасцей у жыцці лірычнага героя, асацыятыўны – успамін аб самай першай з гэтых страт. У выніку выводзіцца механізм, парадаксальны па прычыне добраахвотнасці яго выбару, што вядзе да расчаравання і болю: *Każdq*

⁴⁵ Тамсама, с. 20.

*nową prawdę kupuje się za cenę jakiejś złotej bajki, uludy, która jest za-
zwyczaj piękniejsza od tej prawdy, co brutalnie i nieodwołalnie jej miejsce
zajmuje. Zdobywając prawdę, tracimy wiele, czasem więcej, niż zdobywamy.
A przecież dobrowolnie nikt z tej drogi nie wraca*⁴⁶. У мініяцюры “Паца-
лунак” (“Pocałunek”) першае каханне валодае самакаштоўнасцю, да-
ючы магчымасць адшукаць прытулак у прасторы ўласнага ўспаміну:
*Ale dzisiaj po latach, gdy przymknę oczy i myśli znuzone, w walce życia
zszargane w czystsze zwróce strony, widzę ją znów przed sobą: przycho-
dzi jak mgła, jak sen, jak wspomnienie świętości, w blaskach miesięcznych
lub błękitnych świtach porannych...*⁴⁷. Канкрэтны план складае хвіліна
спакою героя, акунуцца ў які дазваляе ўмоўны план – узнаўленне па-
дзей мінулага.

Двухплавая будова прааналізаваных вышэй мініячюр Е. Жулаў-
скага не перашкаджае гаварыць пра прысутнасць у іх элементаў імпрэ-
сіянізму, у прыватнасці спецыфічную форму яго праяўлення. Ключа-
вым выступае той факт, што ва ўсіх выпадках судакрананне сімваліза-
цыі з імпрэсіянізмам адбываецца ў межах разгортвання асацыятыўнага
(умоўнага) плана. Сімвалізм, скіраваны да ўнутранага зместу чала-
вечай асобы, садзейнічае ўзнікненню ўнікальнага імпрэсіяністычнага
“ландшафту”. Гэты “ландшафт” мае адметную лакалізацыю, за кошт
якой і атрымлівае ў польскім літаратуразнаўстве такую прыгожую
назву, як “пейзаж душы”. Калі ў мініячюрах З. Бядулі выяўляюцца
прапушчаныя праз свядомасць малюнкi рэчаіснасці, то ў цэнтры ўвагі
Е. Жуласкага знаходзяцца падрабязна адрэфлексаваныя фрагменты
псіхічнага жыцця, напрыклад успаміны і нават сны.

Яшчэ больш непасрэдна імпрэсіянізм выяўляецца ў мініячюры
“Sen”, дзе апавядаецца, як перад наведваннем Бернскіх Альпаў герой
ноччу бачыць дзіўную карціну будучага падарожжа. Псіхіка малое
фрагменты таго, як жывы і разумны лакаматыў без рэек і шляху ня-
се цягнік праз найпрыгажэйшыя горы, перамяжаныя безданямі, гаямі,
марамі і г.д. Сон лірычнага героя, як парог ці мяжа, дае магчымасць
самапаглыблення, у выніку чаго адкрываецца пейзаж глыбінь падсва-
домага. Рэальнае знаёмства з вяршыняй Юнгфраў прыносіць расчара-
ванне, таму што ўбачаныя ў сне краявіды непараўнальна прыгажэй-
шыя. Аналагічныя выпадкі зноў і зноў маюць месца ў жыцці асобы:
Gdy tylko marzę o czymś, jeszcze niewidzianem, niespotkanem, niezakosz-

⁴⁶ J. Żuławski, *Kuszenie szatana: opowiadania*, Warszawa 1910, s. 259.

⁴⁷ Тамсама, с. 264.

*towanem, o pięknej okolicy, mieście, obrazie, kobiecie: śni mi się ta rzecz w takiej niesłychanej piękności i uroku, że rzeczywistość później nie ma już dla mnie powabu*⁴⁸. Кантраст паміж сапраўдным і створаным падсвядомасцю пейзажамі падштурхоўвае героя да згубнага па сваіх наступствах дапушчэння, *że rzeczywistość jest parodją marzenia*⁴⁹. Так паступова, у тым ліку і ў творчасці Е. Жулаўскага, фарміруецца мадэрнісцкая ўстаноўка на тое, што *не мастацтва павінна ісці ўслед за жыццём, а, наадварот, жыццё павінна прыпадабняцца мастацтву*⁵⁰. Адпаведна імпрэсіянізм ва ўзаемадзеянні з сімвалізмам выступае у неардынарнай форме “краявідаў” падсвядомага.

Беларускі і польскі мадэрнізм будуецца на аднолькавым эстэтычным падмурку: сцвярджэнне індывідуальнага пачатку, засяроджанне на крэатыўным патэнцыяле чалавека і эстэтычных уласцівасцях яго душы. Двухпланавая будова мініяцюр З. Бядулі сведчыць аб трываласці элементаў сімвалізму ў імпрэсіянізме, а разгортванне “пейзажу душы” ў асацыятыўным плане сімвалісцкіх мініяцюр Е. Жулаўскага ілюструе наяўнасць у іх імпрэсіянізму.

Такім чынам, падобнасць працэсаў сацыяльна-гістарычнага жыцця на мяжы XIX–XX стст. у беларускай і польскай літаратурах садейнічаюць аднолькавай прысутнасці ў іх рэалістычнага і мадэрнісцкага метадаў. Мадэрнізм у рэалістычных творах праўляецца на ўзроўнях праблематыкі (экзістэнцыя) і паэтыкі (сімвалічныя вобразы, арэчаўленне чалавека і адухаўленне рэчы). У межах мадэрнізму імпрэсіянізм з сімвалізмам ўзаемадзеінічаюць на ўзроўні структуры мініяцюр (двухпланавасць), а сімвалізм з імпрэсіянізмам – на падставе таго, што першы абумоўлівае скіраванасць другога (выяўленне адрэфлексаванай розумам падсвядомай рэальнасці).

⁴⁸ Тамсама, с. 262.

⁴⁹ Тамсама, с. 261.

⁵⁰ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2001, s. 222.

STRESZCZENIE

BIAŁORUSKA I POLSKA LITERATURA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU:
WSPÓLDZIAŁANIE TWÓRCZYCH METOD I TENDENCJI

W artykule opisano podstawowe metody i trendy w białoruskiej i polskiej literaturze na przełomie XIX i XX wieku na podstawie twórczości E. Orzeszkowej, Ciotki, Z. Biaduli i E. Żuławskiego. Wskazano na relacje między tendencjami realistycznymi i modernistycznymi, zwłaszcza na elementy tematyki i poetyki modernizmu w prozie realistycznej. Uwagę zwrócono także na wzajemne oddziaływanie symbolizmu i impresjonizmu, strukturę impresji i specyfikę manifestowania impresjonizmu w miniaturach symbolicznych.

Słowa kluczowe: współdziałanie metod literackich, pozytywizm, modernizm, realizm, symbolizm, problemy egzystencjalne, proza liryczna, piękno.

SUMMARY

BELARUSIAN AND POLISH LITERATURE ON THE TURN OF THE 19th CENTURY:
COOPERATION OF CREATIVE TENDENCIES AND METHODS

The article discusses elementary methods and trends in Belarusian and Polish literature on the turn of the 19th century using the examples of the novels written by E. Orzyeshko, Tsiotka, Z. Byadulya, E. Zulavskiy. The relationship between realistic and modernistic movements, and elements of modernistic theme and poetry in realistic prose are investigated.

The interplay of literary symbolism and impressionism is analyzed. Special attention is concentrated on the structure of impression and special manifestation of impressionism in symbolic miniatures.

Key words: cooperation of literary methods, positivism, modernism, realism, symbolism, existential problems, lyrical prose, beauty.

Анна Альштынюк

Беласток

Жанрава-стылявыя асаблівасці аповесці Янкі Брыля “Ніжнія Байдуны”

У 1975 годзе пабачыла свет дакументальная кніга Алеся Адамовіча, Янкі Брыля і Уладзіміра Калесніка “Я з вогненнай вёскі...”, у якой былі сабраны сведчанні відавочцаў беларускіх Хатыняў, а падчас Вялікай Айчыннай вайны ў Беларусі было спалена больш за дзевяць тысяч вёсак. Зразумела, праца над такой кнігай каштавала аўтарам многіх псіхічных высілкаў. І А. Адамовіч, і Я. Брыль, і У. Калеснік кожны па-свойму выходзілі з-пад прэсу, выкліканага ўспамінамі ацалелых у жудасных абставінах людзей. Так, У. Калеснік акунуўся ў жыццёва-творчы лёс выдатнага паэта Уладзіміра Жылкі, у заходнебеларускі грамадска-літаратурны кантэкст 20 – пачатку 30-х гадоў і ў выніку пабачыла свет даследванне “Ветразі Адысея” (1977). А. Адамовіч, каб вызваліцца ад цяжару трагічных уражанняў, мусіў далей паглыбіцца ў трагедыю Хатыняў і з-пад яго пяра выйшла аповесць “Карнікі” (1980) – аб знішчанай карнікамі на Магілёўшчыне вялікай вёсцы Боркі. Сваім, супрацьлеглым шляхам пайшоў Я. Брыль. Ён напісаў твор, прасякнуты іскрыстым народным гумарам, нязмушанай мудрасцю – аповесць “Ніжнія Байдуны” (1974–1975), якая адкрыла перад пісьменнікам новыя перспектывы, засведчыла аб новым этапе яго творчасці.

Юлія Канэ заўважыла, што творы, якія з’явіліся пасля “Я з вогненнай вёскі”, былі напісаны “іншым” Янкам Брылём. Праўда, нават сама крытык не бярэцца дакладна акрэсліць, у чым жа сутнасць гэтых змен: *можна сказаць, што пісьменнік стаў больш цвёрды, стрыманы, іранічны, глыбокі, застаючыся ўсё тым жа лірыкам, і ўсё гэта*

*будзе праўдай, але яна не перадае сутнасці таго новага, што з'явілася ў ім*¹. Уладзімір Калеснік, сцвердзіўшы, што відавочныя змены ў творчасці яго сябра былі хутчэй вынікам сталасці, падагульніў:

“Ніжнія Байдуны” былі для пісьменніка не проста пераключэннем, а формай адказу, чаму здараюцца выбухі нялюдскага, звярынага, якія прымаюць нацыянальныя, нават сусветныя маштабы (...)

“Ніжнія Байдуны” – гэта акт мастацкай і філасофскай рэабілітацыі народных мас як стваральнікаў і твораў гісторыі. Галоўная ідэя твора – сцверджанне, што нікому і ніколі не ўдасца адхіліць народ ад гісторыі, ніхто не можа беспакarana тварыць гісторыю супраць народа і за яго плячыма².

Пацверджанне гэтай высновы У. Калесніка знаходзім у занатоўцы, зробленай самім Я. Брылём у 1977 годзе: *У справах масавага забівання створана вялікая, складаная навучка. Усё гэта можа быць прабіта і знутры выкрывальна толькі здаровым народным сэнсам. Як чалавеку і літаратару, мне застаецца толькі позірк знізу – народны*³. Відаць, іменна гэты маральны арыенцір дапамог пісьменніку вярнуць страчаную душэўную раўнавагу і дазволіў адкрыць перад чытачом паэзію жыцця з яе рознымі адценнямі, паказаць, што можна глядзець на свет, на сваё гора з верай у лепшае. Без перабольшвання можна сцвердзіць, што “Ніжнія Байдуны” – гэта своеасаблівы помнік тым, хто яшчэ ў маленстве навучыў пісьменніка таму, што ў любых абставінах трэба знаходзіць магчымасць усміхнуцца. Трапна аб гэтым выказалася Вольга Нікіфарова:

Здольнасць да камічнага ўспрымання і інтэрпрэтацыі з'яў навакольнага свету пачала фарміравацца ў Я. Брыля пад уплывам народнай смежавой культуры, да якое ён быў далучаны ад пачатку свайго вясковага заходнебеларускага маленства. Такім чынам аднойчы і назаўсёды быў вызначаны той пункт погляду на рэчы, якога пісьменнік будзе трымацца на працягу ўсяго жыцця⁴.

Сапраўды, уласцівае манеры Я. Брыля пачуццё гумару, чытач адкрывае ўжо ў самых ранніх яго творах. Падчас працы ў сатырычным

¹ Ю. Канэ, *Плынь. Літаратурная крытыка*, Мінск 1983, с. 22.

² У. Калеснік, *Янка Брыль. Нарыс жыцця і творчасці*, Мінск 1990, с. 216–217.

³ Я. Брыль, *Збор твораў: У 5-ці тамах*, Мінск 1981, т. 5, с. 563.

⁴ О. Nikiiforowa, *Сатыра ў мастацкай сістэме Янкі Брыля*, [w:] *Satyra w literaturach wschodniosłowiańskich*, pod red. Wandy Supy, Białystok 2008, t. VII, s. 198.

антыфашысцкім лістку “Партызанскае жыгала”, газеце-плакаце “Раздавім фашысцкую гадзіну”, а пасля сатырычна-гумарыстычным часопісе “Вожык” выявіўся сатырычны патэнцыял пісьменніка, які пазней ён неаднойчы выкарыстоўваў у сваіх творах. Праўда, найчасцей Янка Брыль карыстаўся гумарам – той праявай камічнага, якая даволі памяркоўна, жартаўліва, добразычліва высмейвае недасканаласці чалавека. Такім чынам пісьменнік пераконваў, што смех можа выконваць ролю маральнага рэгулятара, бо, выкрываючы маральныя хібы, станоўча ўплывае на свядомасць чалавека. Яркім увасабленнем такога пісьменніцкага мыслення з’яўляюцца, натуральна, “Ніжнія Байдуны”.

Смешнаму, безумоўна, належыць вызначальнае месца ў стылёвай фактуры “Ніжніх Байдуноў”. Я. Брыль – сапраўдны майстар, які знаходзіць адпаведнае слова, каб перадаць тое, пра што нязручна сказаць прама: *І слухаю іх філасофскі дыспут. Гутарка ў большасці сваёй, як гаворыцца, не да друку⁵, Ну, а мужчыны – тыя з самага нашага малку адукоўвалі нас, сваю змену, з поўнай свабодай слова* (17). Некалькімі выразнымі штрыхамі пісьменнік перадае характар любога героя, а адбываецца гэта часта пры дапамозе толькі трапнай заўвагі, дапоўненай іроніяй. З выразнай, але зусім не з’едлівай усмешкай Я. Брыль гаворыць, напрыклад, пра аднаго з аднавяскоўцаў: *Меншага брата, які ўсё-ткі гаспадарыў сяк-так, звалі Мікіта, а мянушка, за пэўныя, так сказаць, хімічна-абарончыя якасці, Тхорык* (73). У амаль кожнага героя “Ніжніх Байдуноў” ёсць свае моўныя апазнавальныя знакі: “перакувырку вашу” Захара Качко, “Паспеем! Нажывёмсё!” Косці Бяляка, “браце мой” Цімоха Ярмоліча, “Цуес?” Алеся Макальца, што індывідуалізуюць персанажаў. Аднак пісьменнік стварае не толькі шэраг каларытных постацей байдунёў, але і цікавую галерэю жаночых вобразаў. Вось расказ пра цётку Юсту і яе мужа Захара Качко, якія дабраліся настолькі ўдала, што нават абое не чулі насамі і вельмі любілі цыбулю (8). Пісьменнік з захапленнем цытуе як расказы дзядзькі, так і “паэтычныя” праклёны цёткі Юсты, якія заўсёды нараджаліся ў выніку незадавальнення мужам: *Што ты там дзяўбеш, каб табе крумкач вочы выдзёўб!, Колькі ты сыпаць будзеш, каб табе губы абсыпала!* (7) і г.д. Я. Брыль успамінае і іншых жанчын, сярод якіх і яго бабуля, якая прывучыла дзеда да польскіх малітваў, і цётка Агата, без якой хроснаму Рафалку было свабодней, бо *вельмі ж яна ўсё вучы-*

⁵ Я. Брыль, *Выбраныя творы*: У 3-х тамах, Мінск 1993, т. 3, с. 17. Далей пры спасылцы на гэта выданне старонка падаецца ў дужках.

ла яго, камандавала, вечна ён нечым ёй на падабаўся (88). Відавочна, найбольш цікавіў пісьменніка тып жанчыны з гарачым характарам.

Любоў да смешнага ў крыві ніжнебайдунцаў, – трапна падкрэсліў Міхась Тычына, – *Гэта іх рыса рэзка кідаецца ў вочы. У Ніжніх Байдунах усё лёгка ператвараецца ў смех і няма нічога такога, што не магло б стаць аб'ектам жартаў, нязлоснага пакеплівання, здэклівай заўвагі, трапнага слова. Самае сур'ёзнае ў вёсцы – сам смех*⁶. Сапраўды, твор увабраў у сябе традыцыі народнай смехавой культуры. Здаецца, у Байдунах жывуць адно смехуны, жартаўнікі, якім бы толькі пасмяяцца. Аднак трэба зазначыць, што байдуны існуюць у сваім свеце, дзе быццам і няма мяжы паміж праўдай і выдумкай. І відавочна, што сам Я. Брыль падзяляе байдуноўскую філасофію жыцця, а лірызм пісьменніка набывае новыя якасці: ён *ператвораны пад уздзеяннем духоўнай дасведчанасці аўтара ў субстанцыю гратэску, камізму, пачуцця ў прыцыпе, мазгавога, рацыянальнага, узнікаючага ў працэсе выяўлення недарэчнасцяў жыцця, несупадзенняў паміж сутнасцю і з'явамі, жаданым і наяўным*⁷. Сапраўды, камічнае дазваляе выдзеліць недарэчнасці, якіх, безумоўна, хапала і ў Ніжніх Байдунах. Добры прыклад дае частка “Маёр Асмалоўскі”, у якой *Ніжня Байдуны набылі сваю арыстакратыю – пана і доктара* (46). Вось у час рэвалюцыі пані Ядкова выдала дачку замуж за селяніна – Мечыка Асмалоўскага, якога пазней старалася *трохі абгладзіць* і паслала на курсы. Я. Брыль распавядае і пра далейшы лёс сялянскага сына:

А ён пасля, не вельмі зазнаўшыся на пасадзе панінага мужа, узяў да сябе, у маёнтчак, і свайго дваюраднага. Ведаючы яго другую, пасля мілітарнай, страсць – лячыць жывёлу, Мечыслаў уладзіў Сідара, узброенага двума класамі царкоўнапрыходскай школы, на ветэрынарныя курсы, з якіх ён, дарэчы, вярнуўся хутчэй, чым чакалі (46).

Варта адзначыць, што пісьменнік расказвае пра пана і ветэрынара не дзеля таго, каб пасмяяцца, але каб звярнуць увагу на праблемы, з якімі змагаліся сяляне: *За вочы людзі пакеплівалі, аднак бралі яго ахвотна, бо да гміннага ветэрынара з мужыцкай капейкай не вельмі было даступіцца, а гэта і свой чалавек, і цаны ніякай не вызначае, – што хто дасць. Нават чаркі з яечняй ды добрага слова хапала* (47).

⁶ М. Тычына, *Свет – наш дом*, “Полымя” 1983, № 9, с. 213–214.

⁷ У. Калеснік, *Усё чалавечэе. Літаратурныя партрэты, артыкулы*, Мінск 1993, с. 181.

Так, часта смех герояў – гэта смех скрозь слёзы, а яны накладваюць на сябе своеасабліваю маску, якая дае права быць найўным, някемлівым, прастадушным, дражніца, парадзіраваць, скрытае рабіць адкрытым, абнародаваць патаемнае і інтымнае⁸. Прыкладам можа служыць гісторыя самазванага маёра Асмалоўскага (Сідара), які добрым словам успамінае свой час праведзены ў турме: *За савецкую, хлопцы, турму! Бо гэта, я вам скажу, не турма, а сплашная прывілегія. З дурня зрабілі з мяне чалавека. Зноў я нашы кароўкі лячу, зноў нашым людзям добра хачу, п'ю нашу родную чарку, ем нашу родную скварку, няхай жыве наша рабоча-сялянская ўлада і – нічога нам болей не нада!..* (49)

У Гоголя смех побеждает все. В частности, он создает своего рода катарсис пошлости⁹, – падкрэсліў Міхаіл Бахцін. Гэтыя словы можна аднесці і да Янкi Брыля, які, дарэчы, лічыў Мікалая Гоголя адным са сваіх літаратурных настаўнікаў. Беларускі пісьменнік не мае на мэце таго, каб некага рассяшыць. Я. Брыль смяецца па-гогалеўску, ачышчаючы душу чытача, ён апелюе да спрадвечных каштоўнасцей: любові да Радзімы, пашаны да гісторыі, веры ў справядлівасць. Маска байдунa дапамагае Сідару хаця б на момант вызваліцца як ад успамінаў аб турэмнай рэчаіснасці, так і ад нялёгкай сучаснасці. Сапраўды, менавіта смех быў сродкам, які дазваляў пераадолець кожнае гора, рабіў жыццё святлейшым. На жаль, як з відавочным смуткам падкрэслівае Я. Брыль, і буйства фантазіі, і непахісная вера ў самога сябе былі ў Сідара адабраны: *З Сідара зрабілі забаўку. Былы наш старшыня калгаса (...) лічыў Асмалоўскага сваім прыдворным паэтам, і на выпіўках – стацыянарных і выязных – Сідар зарыфмаваўся пры начальстве да поўнай старэчай нікчэмнасці* (50).

Жыццёвыя недарэчнасці і сацыяльная несправядлівасць не маглі не ўплываць на людзей, якія па-свойму разумелі і інтэрпрэтавалі падзеі. І смех, відавочна, стаўся для байдунoў своеасаблівым лекаствам для душы. Нават абавязак службы ў войску, які многіх прымушаў пакінуць родны кут і кідаў у розныя бакі свету, успрымаецца байдунамі асабліва. Яны нібы і не звяртаюць асаблівай увагі на адмоўны бок такога становішча, а з Маньчжуріі, Кітая, Усходняй Прусіі і іншых месцаў яны прывозяць амаль казачныя гісторыі:

⁸ М. Тычына, *Свет – наш дом*, “Полымя” 1983, № 9, с. 214.

⁹ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*, Москва 1975, с. 495.

– Дай бог памяць, кажашца, у адна тысяча дзевяцьсотым, у маі або ў юні месяцы было. Стаяў я тады ў Танку (*ён казаў не Тангу, як трэба, а Танку*), на пагрузцы імушчэства з караблёў у вагоны, а то і абратна. І вот прыходзіць аднажды французскі крэйсер “Парыж”. Капітан крэйсера... (*замяначка*) дай бог памяць, некто мусье Піці. Перакувырку тваю! – ён ні слова па-рускі, я ні слова па-французскі.... Паставіў я водку, Піці паставіў хар-рошы каньяк. Сядзім. Закуска, канечне.... (*Зноў замяначка.*) Мяса соч-на-е, слад-ка-е.... Белы хлеб, халадзец, кансервы... Сядзім мы так, бяседем, і кажа ён: “Захар Іванавіч, дружышча!..” (8).

Камічная, смешная не толькі сітуацыя, пра якую расказвае Захар Качко, але і сам спосаб выказвання героя. Пісьменнік не імкнецца ўпрыгожыць мову свайго героя, але ён надзвычай дакладны ў перадачы кожнага слова, дзякуючы чаму дзядзька Захар захоўвае сваю індывідуальнасць, аўтэнтычнасць.

Смех ў “Ніжніх Байдунах” прымае розныя абліччы. Так, асаблівым быў смех Сцяпана Цівунчыка, які не любіў ілгуноў, бо і сам не ўмеў ілгаць. У яго расказах гучала шмат горкага скепсісу, нават цыннізму, апатыі. Аднак нават і яму ўласцівы *і трохі святлейшы смех* (30), які выяўляўся ў адносінах з дзецьмі:

- Дзядзько, а цэркаў перад Сёмухай пабялілі, – пачынае бліжэйшая ад старога дзяўчынкі.
- Д-да, пабялілі, – згаджаецца ён.
- Дзядзько, – не сунімаецца гаваркая суседачка, – а як гэта яе пабялілі? Так жа высока! Як?
- Очань дажа, уважаемая, проста: павалілі, пабялілі і апяць паставілі (30).

Як заўсёды, з вялікай паэзіяй і пяшчотай Янка Брыль гаворыць пра любасць маленства і старасці, пра вялікі ўплыў дзіцячага светаўспрымання на светабачанне дарослых. Брылёўскае захапленне дзяцінствам праявілася ў “Ніжніх Байдунах” і ў вобразе апавядальніка, які мінулае бачыць, найперш, вачыма некалькігадовага хлопчыка. Увогуле, без перабольшвання можна сцвердзіць, што нават і самі байдунны ў нейкай меры цягам ўсяго свайго жыцця застаюцца дзецьмі.

Захапленне дзяцінствам, навакольным светам і ўвогуле жыццём дазваляе аўтару *неяк вельмі натуральна пераходзіць ад добразычлівага гумару, незласлівага смеху да адкрытага лірызму, высокай паэтыкі і адначасова нейкай сцішанай тугі, стоенай горычы*¹⁰. Асабліва ўражвае ў творы фрагмент пра песню тых, хто неаднойчы зведаў гора:

¹⁰ Г. Шупенька, *Прага мастацкасці*. Выбранае, Мінск 1996, с. 111.

Гэта Уладзік, што з Вялікай Айчыннай прыйшоў без нагі. Антосю ж яшчэ ў першую сусветную паадбівала пальцы на правай руцэ. Першаму будзе за шэсцьдзсят, і не ведаючы пазнаеш, а другому ўжо і на восьмы дзсятак трохі пайшло. Можна сказаць: лебядзіная песня. Правалачы сваю безліч дзён і начэй праз войны, нястачы, трывогі, некалькі зменаў улады – тут можна стаміцца, і засумаваць. А людзі гэтыя спяваюць! Так шчыра, хораша. На два галасы. Нягучна, аднак яшчэ ўсё молада. І ім самім, відаць, таксама добра. І сумна і добра. Можна, нават і так, як бывала ў іх рэдка калі... (44)

Песня не толькі дапамагае самім Уладзіку і Антосю ўзвысіцца над калецтвам, паўсядзённымі праблемамі, але і глыбока кранае іншых людзей:

Побач адіх спакваля перастук па гаршках ды збанках, торг спыніўся, і людзі сталі падыходзіць на песню. (...)

Людзі стаялі, слухалі, і людзям было добра. То задумацца можна, то весела стане, то засумуецца. Так па-святочнаму, незвычайна (44).

Нязмушана, але пераканальна пісьменнік вучыць, што абавязак кожнага адоранага талентам чалавека несці радасць іншым, бо толькі так можна самому здзейсніцца ў жыцці.

Зразумела, у полі зроку Янкі Брыля аказваецца таксама не толькі смешнае, але і горкае, балючае. З відавочным смуткам ён распавядае пра жыццё ў Заходняй Беларусі, якая ў розныя часы знаходзілася ў межах суседніх дзяржаў – Расіі і Польшчы. Як і ў большасці брылёўскіх твораў, выразна выяўляецца тут стаўленне сялян да палякаў, адзначаецца, што настрой жыхараў Ніжніх Байдуноў быў вызначаны гадамі прыгнёту і адпавядаў агульнаму настрою заходнебеларускага насельніцтва. І хаця Я. Брыль даволі стрымана гаворыць пра ўзаемаадносіны жыхараў вёскі, але адчуваецца відавочны падзел на сваіх і чужых

Пісьменнік не толькі дае агульную характарыстыку сацыяльна-палітычным падзеям, але і распавядае пра ўплыў змены ўлады на жыццё паасобных герояў. Вось як драматычна адбілася на лёсе селяніна Тодара Клімовіча нібы выпадковая сітуацыя:

У ліпені сорак чацвёртага, калі прыйшло вызваленне, дзядзька Тодар быў у Ніжніх Байдунах старастам. Стаў вінаватым без віны. Ніхто тады, пры гітлераўцах, не хацеў у нас гэтай сабачай пасады, і таму вырашылі адбываць абавязак кожная хата па тыдню. Так і ішло сабе, пакуль чорт не прыгнаў павятовага бургамістра. Прыехаў ён, казалі, не адзін, з паліцаямі, пад аховай, і загадаў, каб мясцовая ўлада была пастаянная. Хто цяпер стараста? Тодар Клімовіч? Няхай і будзе ён (64).

Далей, з вышыні перажытага, Я. Брыль узнаўляе ў памяці вобраз земляка, які разумее, што без старонняй дапамогі не зможа даказаць сучаснай уладзе сваю невінаватасць:

Неяк пад восень ён зайшоў да нас, у рэдакцыю раённай газеты, і, папрасіўшы мяне на двор, пачаў:

– Антонавіч, можа, што памаглі б? Усё цягаюць мяне... Трэці раз. Што ж я каму зрабіў?

Ніколі яшчэ я не бачыў яго такім горкім. Ён гаварыў мне «вы», «Антонавіч» – упершыню ў жыцці. Зусім пажылы чалавек, два сыны якога былі на фронце, весялун, (...) добры, сумленны чалавек, ён не ўсміхаўся нават, хоць бы і сумна.

На вострым носіку, над паніклымі светлымі вуснамі сабралася сляза... (64)

Я. Брыль звяртае ўвагу на канфлікт адзінкі з вышэйшай інстанцыяй, на тое, што адзінка амаль заўсёды адстойвае безнадзейную справу. Сапраўды, цяжкім дзядзькі, яго бяссілле у барацьбе за справядлівасць нечым напамінаюць змаганне героя рамана Ф. Кафкі «Працэс Ёсіфа К. з абсурднай рэчаіснасцю.

Пісьменнік глядзіць на жыхараў Ніжніх Байдуноў з перспектывы пражытых гадоў:

Сёння мы бачым, – і па саміх сябе, і па дзецях, – што нам прынёс савецкі лад жыцця, хто як вырас на той ці іншай рабоце. Цяжэй сказаць, а што было б у таксама спрыяльных умовах з таго ж Сідара-гоп, Чыркуна ці хроснага – медык, артыст, пісьменнік? Можна толькі гадаць ды прымераць. Вялікі горад, у якім мой хросны жыву ў бежанстве, знаёмства з сякой-такой мясцовай інтэлігенцыяй і людзьмі “духоўнага звання”, з усімі, каго ён мераў, каму шыў, не адвучылі яго ад матчынай мовы. Словы ў яго былі, як арэхі, адно ў адно, а з усіх разам – вобразнасць і смех (92).

У рытарычным пытанні Я. Брыля не адчуваецца смутку ці спачування героям, бо, відавочна, пісьменнік перакананы, што найгалоўнае ў тым, што незалежна ад абставін кожны з байдуноў змог застацца самім сабою. Праўда, засяроджваецца ён на асобе свайго хроснага – краўца Рафалка, якому ў аповесці прысвечаны чатыры апошнія часткі. Аўтар “Ніжніх Байдуноў” стварае запамінальны вобраз чалавека, які і раней быў прататыпам не аднаго з яго герояў: *Цяпер я не падбіраў у памяці рэшткі гэтага вобраза, асцерагаючыся паўтораў, а думаў, што раскажу пра яго, нарэшце, усё. Ды вось жа зноў няма яго – такога адчування* (93). У кожным слове гучыць любоў да “найбліжэйшага зверху”, адчуваецца туга аб ім. Перад чытачом паўстае вобраз

чуллівага чалавека, які знаходзіць радасць у штодзённых адносінах з людзьмі, светам прыроды, у сваёй працы, які ўмее шчыра смяяцца. Іменна смех дазваляе яму пераадольваць фізічныя недахопы: *Хросны быў нярослы і нібы гарбаты, і называлі яго не Рафаіл, а толькі Рафалак, нібы кавалак сапраўднага Рафаіла. (...) Ды ён не крыўдзіўся, бо і прывык да гэтага змалку, і сам любіў пасмяяцца, заўважыўшы што-небудзь смешнае ў іншых* (77).

Асаблівае месца ў жанрава-стылёвай фактуры «Ніжніх Байдуноў» займае, зразумела, вобраз апавядальніка. Янка Брыль перадаў свайму герою многае са свайго жыцця і асабістых назіранняў і перажыванняў. У адной з сваіх мініячур пісьменнік прызнаецца:

Баючыся залішняй “лірычнай аголенасці”, у адным з трох варыянтаў аповесці “Ніжнія Байдуны” расказ ад першай асобы – найбольш адпаведны для нібы ўспамінаў пра нібы родную вёску – я перадаў прыдуманаму земляку. “Ну, як мой географ?” – спытаўся я ў Сашы (Алеся Адамовіча – А. А.), калі ён прынёс мне прачытаны рукапіс. “Пудзіла ў Брылевым пінжаку”, – адказаў ён, хоць многае перад гэтым, па тэлефоне, хваліў. Прышлося пудзіла прымаць, самому надзяваць свой пінжак, не баючыся зноў “налгаць”, – з Байдуноў, дык і сам будзь байдун, дзеля праўды мастацтва¹¹.

Спачатку Я. Брыль выступае толькі ў ролі пісьменніка-апавядальніка, які вяртаецца ў краіну свайго маленства, каб распавесці пра жыццё ў заходнебеларускай вёсцы. Кожны ўспамін нараджае новы і таму апавядальнік пераносіцца з сённяшняга ва ўчарашні свет: *Перш, чым забегчы ў расказе пра дзядзьку Івана далёка наперад, я павінен з канца дваццатых гадоў вярнуцца назад, у самы пачатак стагоддзя* (13), *Цяпер зірнем і наперад* (14), *Калі вярнуцца ў час майго малалецтва...* (15), *Мне пятнаццаць гадоў* (17), *У дваццаць чацвёртым – дваццаць пятым гадах (...)* *І раней у польска-савецкую вайну (...)* (37). Відавочна, аўтар аповесці вольна абыходзіцца з часам, арганізуючы мастацка-эстэтычную прастору твора ў адпаведнасці з логікай жыццёвага матэрыялу. Вельмі цікавая ў гэтым плане частка “Пралля і вартаўнік”. Спачатку пісьменнік малюе сямейную карцінку: за прасніцай сядзяць бабуля, маці і ўнучка – Анечка. З’яўленне ў хаце старога Алісея пераносіць апавядальніка ў мінулае. Перад чытачом з’яўляецца хлопец, якога маці адпраўляе вартаваць ноччу снапы.

¹¹ Я. Брыль, *Запаветнае*. Выбраныя творы, Мінск 1999, с. 428.

Стомлены пасля штодзённай цяжкай сялянскай працы, ён хутка засынае, а прачнуўшыся бачыць:

Мэндляў абапал яго – не было!.. Нейкі момант ён, яшчэ седзячы, лыпаў вачыма, тужыўся разгадаць, што ж гэта адбылося, а потым, устаўшы, убачыў свой авёс. Крокаў за трыццаць далей, трохі за ўзгорачкам, відаць толькі крайнія шапкі. Пабег туды, пралічыў. Усе пятнаццаць, без таго шаснаццатага, на якім спаў. (...)

(...) сустрэў дзядзьку Алісея.

– Здароў, Іванко, – адказаў той на прывітанне, нібы нічога ніякага, як і заўсёды. Але па ўсмешцы дзядзькавай малому стала ўсё ясна, хоць і смяўся Рыўка “навыварат”, гаворачы за ўланаў “па-польску”: Як богем кохем, ніц не вем!.. (39)

У канцы Я. Брыль зноў вяртаецца да пачатковай сцэны, прызнаючыся, што: *Я бачыў яго* (дзедз – А. А.) *тады разам з яе* (Анечкі – А. А.) *бабуляй і мамай, адна з якіх мая маці, а другая братавуха* (40). Урэшце, ужо прама пісьменнік дадае: *Снапы я вартаваў яшчэ на некалькі гадоў раней* (40). Такім чынам Я. Брыль падкрэслівае, што апавядальнік таксама ніжнебайдун, адзін з тых, пра каго гаворыцца ў творы.

Апрача пісьменніка, якому, безумоўна, належыць ключавая роля ў арганізацыі аповесці, у якасці апавядальнікаў выступаюць і самі байдуны, якім дазваляецца гаварыць пра сваё інтымнае, індывідуальнае. Янка Брыль з аднолькавай увагай слухае кожнага: калеку, шапялявага, неадукаванага. Яго, безумоўна, цікавяць найперш самі байдуны, іх светабачанне. *Герой тут – народ. У яго свая манера апавядання. Лірычны Брылёў герой перад такім героем як бы адступіў. Голас ягоны змяніўся, прыціх. У гэтым кіпенні гучнага смеху, жартаў, байдунства задушэўны, шчыры лірычны голас амаль не адчуваецца*¹², – дакладна заўважыў Серафім Андраюк. Аднак, безумоўна, лірызм дапамог Я. Брылю захаваць жыццёвую меру, не даў прынізіць людзей, якіх ён паказаў у “Ніжніх Байдунах”. Менавіта праз лірычнае і выражаецца любоў пісьменніка да герояў.

Ян Гушча ў слове ад перакладчыка да польскага перакладу “Ніжніх Байдуноў” папракае Янку Брыля за тое, што ён *nie skorzystał lub zbyt mało skorzystał z uprawnień gawędziarza, z uroczych przywilejów tego gatunku literackiego. Opowiedział, oczywiście, dość dużo i interesująco, znaleźliśmy się w życiu, które dla większości polskich czytelników jest tylko historyczną przeszłością. Opowiedział jednak mniej niż mu na to jego*

¹² С. Андраюк, *Думаючы пра вечнае, бачыць штодзённае*, [у:] Янка Брыль, *Запаветнае*. Выбраныя творы, Мінск 1999, с. 18.

*możliwości pisarskie pozwalaly*¹³. Толькі ці слушны гэта закід? Відаць, пісьменнік сказаў менавіта тое, што яму ляжала на душы. Твор палкам самадастатковы, у ім выявіліся і такія вартасці брылёўскай прозы, як маляўнічасць і дакладнасць слова, шматзначнасць слова ў кантэксце.

“Ніжнія Байдуны” – адзін з найадметных брылёўскіх твораў, па-рознаму інтэрпрэтаваўся крытыкамі. Так, узніклі спрэчкі адносна жанру гэтага твора. Большасць літаратуразнаўцаў, як і сам аўтар, называюць “Ніжнія Байдуны” аповесцю, прызнаючы, што ў творы праз паказ духоўнага свету кожнага байдуна раскрываецца характар аднаго героя, якім з’яўляецца народ. З такім падыходам зноў жа не пагадзіўся Ян Гушча, які заўважыў, што гэта *raczej cykl gawęd niż opowieść, próbuje się powiazać ze sobą w sposób dość uproszczony przeszłość i współczesność. Szkoda. Zwłaszcza iż wszędzie występuje bogactwo tonacji, autentyczny humor*¹⁴. Меркаванне польскага літаратуразнаўца падтрымаў і У. Калеснік, які па словах Я. Брыля, *наконт пахваленым ім “Байдуноў” сказаў, што “ніякая гэта не аповесць”*¹⁵. Праўда, Янка Брыль дадае: *я тут не задумваюся, на ўсе грудзі выдыхнуўшы даўно і шчыра, а ў нечым і захоплена сабраная памяццю з як найбольш натуральнай свабодай, – у гэтым галоўнае*¹⁶.

Можна з пэўнасцю сцвердзіць, што пісьменнік знайшоў займальную жанравую форму, якая арганізуе шматстайны жыццёвы матэрыял. Цікавае выклікае кампазіцыя “Ніжніх Байдуноў”. Увесь матэрыял твора аформлены ў часткі, кожная з якіх мае сваю назву, найчасцей загалоўкам з’яўляецца своеасаблівае слова-ключ, якое дазваляе ўявіць сабе пра што, пра каго будзе распавядаць аўтар: “Песня”, “Мужчынская гаворка”, “Пралля і вартаўнік”, “Маёр Асмалоўскі”. Я. Брыль выкарыстоўваў для загалоўкаў таксама словы, якімі часта карысталіся байдуны: “Варона ела грамузду”, “Няма чаго пакрыкваць!...”, “Я галодзен!”. Вядома, гэты “шыфр” зразумець, раскадаваць могуць, хіба, толькі адны аднавяскоўцы, байдуны.

В. Нікіфарова заўважыла, што праца над кнігай «Я з вогненнай вёскі...» ўпэўніла Я. Брыля ў тым, што ён павінен давярць народнаму меркаванню, індывідуальнай памяці канкрэтнага чалавека, а таксама ў тым, што крыніцы народных сведчанняў патрабуюць далейшай

¹³ J. Huszcza, *Od tłumacza*, [w:] Janka Bryl, *Bajdy Dolne*, Łódź 1979, s. 147.

¹⁴ Тамсама.

¹⁵ Я. Брыль, *З людзьмі і сам-насам. Запісы, мініяцюры, эсэ*, Мінск 2003, с. 300.

¹⁶ Тамсама.

распрацоўкі¹⁷. Мабыць, менавіта гэта і падштурхнула пісьменніка да напісання “Ніжніх Байдуноў”, у якіх праз яскравыя вобразы байдуноў ён перадаў тыповае ў характары беларуса.

STRESZCZENIE

CECHY GATUNKOWO-STYLISTYCZNE POWIEŚCI JANKI BRYLA „BAJDY DOLNE”

Artykuł poświęcony został analizie gatunkowo-stylistycznych cech powieści „Bajdy Dolne” wybitnego białoruskiego pisarza Janki Bryła. Uwagę skupiono na sposobie przedstawienia głównych bohaterów, stanowiących centrum kompozycji, która ukazuje ich przeżycia, sposób pojmowania świata, wyraża uczucia i myśli. Omówiono również miejsce autobiografizmu, rolę komizmu i liryzmu, organizację czasu.

Słowa kluczowe: powieść, komizm, liryzm, czas w powieści, narrator, autobiografizm, kryterium moralne.

SUMMARY

GENRE-STYLISTIC FEATURES IN YANKA BRYL'S NOVEL “BAYDI DOLNI”

The article is devoted to the analysis of genre-stylistic features in Yanka Bryl's novel “Baydi Dolni”. Attention is focused on the ways main heroes have been presented as well as on the role of autobiography, humour, lyricism, and time organization in the novel. The heroes are in the centre of composition, which describes their feelings, expresses their thoughts and attitudes.

Key words: novel, humour, lyricism, time in novel, narrator, autobiography, moral criterion.

¹⁷ *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4-х тамах*, Мінск 2001, т. 3, с. 514.

Святлана Тарасава

Гродна

**“Не змоўк раней я і не змоўкну...”:
мастацкае асэнсаванне тэмы рэпрэсій у паэмах
беларускіх паэтаў**

За мітуслівым бегам дзён і падзей, на якія так багата наша неспакойная сучаснасць, засталася незаўважанай адна з сумных датаў нашай нацыянальнай гісторыі – 75 год ад разгару масавых рэпрэсій і тэрору. Гісторыкі канстатуюць, што на 1937–38-ыя гады прыпадае самая большая колькасць арыштаваных і знішчаных асобаў. Яны былі такімі рознымі гэтыя людзі па сваім лёсе, па сацыяльным статусе, і было сярод іх шмат тых, хто імкнуўся сваім мастацкім словам гарманізаваць гэты складаны і супярэчлівы свет. Як вядома, 75 год таму быў расстраляны Максім Гарэцкі, арыштаваны Язэп Лёсік, Леапольд Родзевіч, і гэты сумны спіс можна працягваць і працягваць.

Магчыма таму, што назаўсёды ці на доўгія гады з літаратуры была выключана ці не самая яе яркая творчая частка, тэма рэпрэсій так рэдка ўсплывала ў мастацкай творчасці. Да гэтай прычыны дадавалася і шмат іншых, якія рабілі названую тэму “*persona non grata*” ў літаратуры. І толькі канец XX стагоддзя даў магчымасць выказаць набабеле тым, хто выжыў, даў магчымасць успомніць тых, хто не дажыў. Успаміны Ларысы Геніюш, дзённікі Барыса Мікуліча, аповесці Сяргея Грахоўскага, Васіля Хомчанкі, Паўла Пруднікава змаглі вярнуць хаця б частку той забытай і прыхаванай найтрагічнай старонкі нацыянальнай гісторыі.

Не ў меншай меры, чым у праявітых творах, даюць адлюстраванне рэпрэсіўнай палітыкі сталінізму і яе наступстваў творы сучасных беларускіх аўтараў паэмнага жанру. Даследчыкі літаратуры канстатуюць, што *...ў ранейшыя перыяды мастакі слова выходзілі на*

гэту праблему – часцей іншасказальна, праз падтэкст, а дзе і адкрыта яна гучала ў творах савецкага часу (напрыклад, тэма вынішчэння “нацдэмаўскіх” пісьменнікаў – “Маналог” (1965) А. Куляшова, раскулачвання – “Маўчанне травы” (1974–1978) В. Зуёнка¹).

Можна меркаваць, што, магчыма, гэты творчы вопыт і прыдаўся беларускаму паэту Алесю Бачылу, аднаму з тых аўтараў, хто непасрэдна працягнуў мастацкае асэнсаванне трагічных наступстваў сталінскай сістэмы на лёс чалавека і цэлага народа. У 1978–1983 гадах. пісьменнік стварае сваю паэму з красамоўна балючай назвай “Паэма тугі”. *Паэт не мог не напісаць гэты твор аб важных падзеях у жыцці вёскі канца 20-х – пачатку 30-х гадоў, бо тое, што адбывалася тады, паўплывала на лёс родных яму людзей і глыбока запала яму ў яго юнацкую памяць*, – так згадвае пра задуму твора ва ўступным слове да паэмы пісьменнік А. Русецкі. Паэма ўбачыла свет толькі ў 1987 годзе на старонках часопіса “Польмя”.

Твор А. Бачылы кранае дакладнасцю ўзнаўлення жыццёвага матэрыялу. Адчуваецца, некалі перажытае і ўбачанае запамнілася да драбніц, глыбока ўзрушыла яго душу, прымусіла задумацца над значнымі праблемамі часу. Канкрэтна жыццёвае аўтар умела пераплаўляе ў агульназнакавае, агульначалавечае. Матыў віны і пакарання, задзены ў пачатку твора, праходзіць скрозь увесь яго сюжэт:

О колькі ж ты, жыццё, камення
На сэрцы ўскласці мне змагло:
Камення – доўгага цяпення,
Камення – нізкага падзення,
Камення, што масціла зло.
Прыбраць яго б, спытаць за беды
Адказу ў роспачы гадоў –
Але ж...няма ўжо ні тых сведак,
Ні суддзяў тых, ні тых судоў...²

Па-свойму пашыраючы абсягі жыццёвай рэчаіснасці, далучыліся да вяртання балючай памяці іншыя пісьменнікі, тыя, што самі прайшлі сталінскія лагеры, сталі сведкамі небывалага дыктату над асобай чалавека. У творчасці паэтаў-лагернікаў – С. Грахоўскага, П. Пруднікава – загучала тэма зняволення, якая моцна пераплецена з праблемай

¹ *Сучасны літаратурны працэс: тэндэнцыі і праблемы развіцця*: дапаможнік / І. М. Гоўзіч, Т. К. Грамадчанка, А. С. Гурская і інш.; пад агул. рэд. Т. К. Грамадчанкі, Мінск 2010, с. 33.

² А. Бачыла, *Паэма тугі*, “Польмя” 1987, № 6, с. 139.

выкрыцця сталінізму, таталітарнай сістэмы. Аўтабіяграфічнымі рысамі пазначаны паэмы С. Грахоўскага “Балючая памяць”, П. Пруднікава “Таймыр”, “Кожны другі” і інш. Творы названых аўтараў пазначаны тэматычнай і праблемнай роднасцю, але *стылёва-мастацкая адметнасць у кожнага з іх свая, адпаведная самабытнасці асобы, характару, тэмпераменту і шмат якім іншым адзнакам іх непаўторнага светаадчування*³.

Так, П. Пруднікаў яшчэ з часу канца 50-х гадоў выношваў задуму апісаць тых падзеі, сведкам якіх ён быў. Тады ж ён і пачаў рабіць першыя запісы, але рэалізаваць сваю задуму пісьменніку ўдалося толькі ў 80-я гды. Яго першая паэма “Таймыр”, над якой паэт працаваў у канцы 70 – пачатку 80-х гадоў, упершыню была надрукавана ў 1988 годзе ў часопісе “Польмя”. Пазней была ўключана аўтарам ў паэтычны зборнік “Познія ягады” (1990). Твор П. Пруднікава выразана зарыентаваны на асабістае, перажытае, пабудаваны ў форме падарожжа-ўспаміну, балючага і незагойнага. Адсюль захаванне ў паэме дакладных геаграфічных назваў тых мясцін, дзе прыйшлося адбываць пакаранне паэту: Нарыльск, Дудзінка, Талнах і інш. На падзеі свайго мінулага жыцця аўтар аглядаецца ўжо з дастаткова аддаленай адлегласці, таму прысутнічае ў творы і сучаснасць, тая, што ўбачылася паэту праз шмат гадоў. З дастатковай доля абурэння гаворыць паэт пра забытыя магілы, пабудаваныя на былых могілках скверы і будынкi:

У іх целе – пакуты людзей,
 У іх лоне – бясконцыя смерці.
 Гэта помнікі даўняй бядзе,
 Тым, што й сёння трывожаць нам сэрца⁴.

У паэме пераважае лірычная, спавядальная плынь, голас паэта гучыць надрыўна, часта абурана і гнеўна.

Яшчэ раз паэт звернецца да пакутлівай памяці пра перажытае ў сваёй апошняй вялікай паэме “Кожны другі”, напісанай у 1989–90-х гадах. Гэты твор у большай ступені апавядальны, чым папярэдні. Паэма складаецца з асобных частак – гісторый пра тых, з кім пісьменніка звёў трагічны лёс, хто стаў ахвярай сістэмы. Памяць узнавіла падра-

³ Тамсама, с. 29.

⁴ П. Пруднікаў, *Таймыр*, (у:) П. Пруднікаў, *Познія ягады*. Вершы, паэмы, Мінск 1990, с. 131.

бязнасці лагернага жыцця, умовы, у якіх жылі зняволеныя, умовы рабскай працы, асобныя людскія трагедыі. П. Пруднікаў сам вызначыў жанр твора як паэма-аповесць. У той жа час пачатак і канец твора – гэта кранальныя па сваёй шчырасці лірычныя адступленні. Не ў меншай меры асоба аўтара-апавядальніка прысутнічае і ў асноўным змесце паэмы. Ён дае ацэнку героям, падзеям, часам робіць трапныя заўвагі да апісаных ім фактаў лагернага жыцця. Ён уздымае пытанне безабароннасці чалавека перад дзяржаўным беззаконнем, спрабуе вызначыць яго прычыны, даследуе дыялектыку добра і зла.

Дух часу аўтару ўдаецца перадаць праз выкарыстанне турэмнай тэрміналогіі (“туфта”, “вурка”, “оперы”), моўных штампаў таго часу (“класавы вораг”, “бацька народаў”). Мастацкае мысленне паэта, яго светабачанне выяўляюцца ў традыцыйнай манеры пісьма, прадметнай дэталізацыі і рэчыўнай канкрэтыцы вобразаў.

Паэма С. Грахоўскага “Балючая памяць” стала вынікам напружанага творчага пошуку пісьменніка, які выліўся спачатку ў спавядальна-аўтабіяграфічны зборнік вершаў “І радасць, і боль” (1988), куды ўвайшла і названая паэма, пазней у дакументальна-мастацкую кнігу “Сповідзь” (1990).

У паэме аўтар засяроджвае ўвагу на асабістым лёсе, але твор, будучы глыбока асабістым, спавядальным, падкрэслівае вырачанаць і безабароннасць перад сістэмай любой творчай асобы. У творы дакладна перададзена атмасфера часу – злавеснага і трагічнага.

Лірычны герой спрабуе разабрацца, у чым віна тых, хто, як ён, быў асуджаны на пакуты і смерць. У першай (“Пара сапраўднай праўды”) і апошняй (“Спакойныя ночы”) частцы паэмы ён аналізуе, разважае над асабістым лёсам, лёсам сяброў па няшчасці, даказвае, што забыццё перажытага імі пагражае народу новай трагедыяй. Яшчэ адна частка паэмы “Уцякач” – гэта трагічнае апавяданне пра ўсяго толькі адзін эпізод з былога лагернага жыцця, але ў ім дакладна адлюстравана сутыкненне дзвюх непрымірмых сіл: чалавечнасці і бязлітаснасці. У паэме С. Грахоўскага сінтэзуюцца лірычныя, эпічныя і публіцыстычныя адзнакі.

Рэалізуючы свае мастацкія задумы, кожны з беларускіх аўтараў выяўляе сваю жыццёвую і мастацкую непасрэднасць і майстэрства, але блізкасць закранутых імі праблем дазваляе выявіць у іх творах асобныя заканамернасці.

Так, кожная з паэм пачынаецца з устаноўкі аўтараў на гранічную шчырасць і давер, якія адразу настройваюць на адпаведнае ўспрыманне гэтай своеасаблівай споведзі:

Не, сябры,
Больш маўчаць не магу –
Не дае супакою сумленне.
Цераз сум-супакой і тугу
Добрым людзям нясу прасвятленне⁵.

Вядучай тэмай у паэмах становіцца лёс асобы ў таталітарнай сістэме, больш таго, у яе самай жорсткай і бесчалавечнай форме – у працоўна-папраўчых лагерах, дзе праходзілі сваё “перавыхаванне” мільёны “ворагаў народа”. Закранаецца пісьменнікамі тэма памяці, якая не дазваляе аўтарам пазбыцца трагізму перажытага і асабіста, і ўсім народам:

Толькі памяць нішто не зацягне:
Ні імгла, ні калючкі, ні іл!
Нам у памяці – вязні і цягла,
А яна – наш жэнь-шэнь, дзівасіл⁶.

Памяць пра той трагічны час патрэбна не толькі самім пісьменнікам, але і будучым пакаленням. Інакш трагедыя паўтोरшыцца зноў:

Перагартаўшы памяць зноўку,
Для шчасця ўнукаў і сыноў
Не змоўк раней я і не змоўкну,
Каб час той не вярнуўся зноў⁷.

У творах П. Пруднікава, С. Грахоўскага выяўляецца шэраг адметных матываў, якія дапамагаюць дакладна і праўдзіва перадаць атмасферу часу і эпохі.

Найперш, выяўляецца ў творах **матыў пакутнага шляху**, якім прайшоў кожны з аўтараў. Гэты шлях асэнсаваны імі як трагічны шлях усяго народа, над якім здзяйсняла свае бяздумныя эксперыменты сістэма.

Трагедыіны пафас твораў абумовіў яшчэ адзін матыв – **матыў смерці, бязмернай пакуты**. У паэмах згадваюцца выключныя па сіле ўздзеяння эпизоды гібелі людзей ад хвароб, холаду, непасільнай

⁵ Тамсама, с. 127.

⁶ П. Пруднікаў, *Кожны другі*: паэма-аповесць, (у:) П. Пруднікаў П., *Пароша*, Мінск 1996, с. 82.

⁷ С. Грахоўскі, *Балючая памяць*, (у:) С. Грахоўскі, *І радасць, і боль*: Вершы і паэма, Мінск 1988, с. 37.

працы, маральных пакут, няшчасных выпадкаў. Як на вайне, смерць становіцца звыклай, амаль будзённай з’явай, якую многія з жывых пачынаюць успрымаць як збаўленне ад яшчэ большых пакут.

Не ў меншай меры выяўляецца ў паэмах **матыў здзічэння чалавека, страты людскасці, спагады**. Сама сістэма, як даказваюць творы пісьменнікаў, трымалася на дэманстрацыі сілы і жорсткасці, бязлітаснасці. Гэта было ўведзена ў ранг закона, дапускала любыя адступленні ад агульначалавечай маралі. Асабліва гэта выяўлялі тыя, хто здзяйсняў пакаранне, нагляд над зняволеным людзям, а часам і такія ж нявольнікі, якіх маральна знявечыла сістэма.

Гучыць у паэмах **матыў віны** перад загінуўшымі, як спроба вызваліцца ад маральнай пакуты, што ім, нямногім, выпаў больш шчаслівы лёс. Творцы бяруць на сябе яшчэ большую віну, за тое, што дзесяцігоддзямі была замоўчана праўда.

Пісьменнікі маладзейшых пакаленняў таксама не адмаўляюцца выказаць сваё бачанне і ацэнку трагічных падзей мінулага. Яшчэ ў 1989 годзе з’явілася паэма С. Сокалава-Воюша “Пац”, дзе пісьменнік *звяртаецца да новай на той час тэмы – Курапаты*⁸. У адрозненне ад старэйшых аўтараў у паэме С. Сокалава-Воюша адсутнічае прывязанасць да асабістага, аўтабіяграфічнага. Больш таго, па сведчаннях навукоўцы, *тут кантамінауюцца ўмоўнасць і рэалістычнасць, сумяшчаюцца трызненне і ява, дакументалізм і домьсел*⁹, і таму можна згадзіцца з прапанаваным даследчыкам варыянтам жанравага вызначэння гэтай паэмы як “паэма-фантазмагорыя”. Паэма С. Сокалава-Воюша не ў меншай меры, чым творы старэйшых аўтараў, выяўляе **матыў безвыходнасці і трагічнай наканаванасці**.

*Адпаведны – трывожна-драматычны тон*¹⁰ – далучае да пералічанага шэрагу твораў і паэму С. Законнікава “Цівалі”, у аснове якой яшчэ адзін прыклад народнай трагедыі эпохі сталінізму. Вёска, што дала назву твору, стала яшчэ адным пакутным месцам, дзе закончылася жыццё ні ў чым непавінных людзей. Пісьменнік захоўвае ў сваёй паэме форму, больш блізкую паэмам А. Бачылы, С. Грахоўскага, з іх дакладна выяўленым ліра-эпічным пачаткам.

⁸ *Сучасны літаратурны працэс: тэндэнцыі і праблемы развіцця*: дапаможнік / І. М. Гоўзіч, Т. К. Грамадчанка, А. С. Гурская і інш.; пад агул. рэд. Т. К. Грамадчанкі, с. 33.

⁹ Тамсама.

¹⁰ Тамсама, с. 35.

Паэмы беларускіх аўтараў, безумоўна, не вырашаюць кардынальных пытанняў выключна складанай па сваёй сутнасці праблемы адносінаў асобы і сістэмы, але з’яўляюцца творамі глыбока гуманістычнымі, яны валодаюць магутнай сілай эмацыйнага ўздзеяння на чытача, дапамагаюць сфарміраваць магутнае па сваёй сіле непрыманне любога дыктату.

STRESZCZENIE

ARTYSTYCZNY OBRAZ REPRESJI W POEMATACH BIAŁORUSKICH POETÓW

W artykule omówiono poematy białoruskich twórców A. Baczuły, P. Prudnikowa, S. Hrachowskiego, poświęcone tragicznym wydarzeniom epoki stalinizmu. Opisano indywidualne cechy i gatunkową specyfikę utworów. Zwrócono uwagę na różnorodność motywów.

Słowa kluczowe: masowe represje, terror, poemat jako gatunek, los człowieka i narodu, motyw winy i skruchy, demaskowanie stalinizmu, dialektyka dobra i zła, cechy liryczne, epickie i publicystyczne.

SUMMARY

ARTISTIC IMAGE OF REPRESSION IN BELARUSIAN POEMS

Poems written by Belarusian poets A. Bachila, P. Prudnikov, S. Grakhovskiy are analyzed. The author of the article describes individual features and genre peculiarities in the works devoted to tragic events of the Stalin epoch, pays attention to the variety of thematic motifs.

Key words: massive repressions, terror, poem as genre, the fate of man and nation, fault and contrition, unmasking of Stalinism, good and evil, lyric and epic features.

Жанна Шаладонава

Мінск

**Урбаністычны дыскурс і нацыянальная
ідэнтычнасць у беларускай і ўкраінскай паэзіі
20–30 гадоў XX стагоддзя**

З часоў старажытнасці гарады, выступаючы аб'ектамі мастацка-эстэтычнага адлюстравання ў беларускай і ўкраінскай літаратурах, набывалі значную функцыянальную змястоўнасць у фарміраванні свядомасці чалавека, сацыяльна-палітычнай, духоўна-культурнай кансалідацыі народа ў межах пэўнага дзяржаўнага аб'яднання (Кіеўская Русь, Вялікае Княства Літоўскае). Назва горада звычайна прэзентавала дзяржаву (Кіеў – Кіеўская Русь) і гэты момант падкрэсліваў цэнтрычныя функцыі горада ў дзяржаўным аб'яднанні і духоўна-культурным развіцці народа. Але традыцыйна нацыянальная ментальнасць беларусаў і ўкраінцаў звязваецца, найперш, з рысамі сялянскай земляробчай цывілізацыі, якая арганічна паядноўвае прыроду і чалавека, выступае натуральным улоннем яго жыцця і працы, фарміравання пачуцця Айчыны:

Зямля не зменіць і не здрадзіць,
Зямля паможа і дарадзіць,
Зямля дасць волі, дасць і сілы,
Зямля паслужыць да магілы,
Зямля дзяцей тваіх не кіне,
Зямля – аснова ўсёй айчыне¹.

Украінскі дзяржаўны дзеяч, гісторык літаратуры С. Яфрэмаў лічыў, што *горад адыходзіў ад украінскіх форм. Нацыянальна ўкраінскай*

¹ Я. Колас, *Збор твораў: у чатырнаццаці тамах*, Мінск 1974, т. 6, с. 223.

была толькі вёска, і калі пісьменства імкнулася трымацца грунту, яно мусіла на гэту “сваю” вёску аглядацца і з яе чэрпаць свой матэрыял. Гарадскія матывы стаялі ў нас дзесьці далёка на заднім плане². Але менавіта шырокая маса сялянства, што ў сваёй магутнай, непарыўнай повязі з нацыянальнымі каранямі, светапоглядам, традыцыямі, мовай і народнай культурай улілася ў гарадскую прастору, садзейнічала яе пераўвасабленню, нацыянальнай ідэнтыфікацыі. Спрыяльныя наступствы гэтых працэсаў у Беларусі і Украіне сталі адчувальнымі пасля абвяшчэння дзяржаўнасці (БССР і УССР у 1918 г.) і правядзення адпаведнай палітыкі па развіццю нацыянальна-культурнай інфраструктуры гарадоў.

На пачатку ж XX ст., на этапе нацыянальнага аб’яднання, самасцвярджэння і самаідэнтыфікацыі горад, што нівелюе асобасны пачатак, уніфікуе індывідуальнае і этнічнакультурнае аблічча, яшчэ і з гэтай прычыны ўспрымаўся як варожая стыхія, асноўнай прыкметай якой выступала атмасфера адчужэння і раз’яднанасці. Дынамічнае, ажыўленае вялікай колькасцю людзей, апісанне прамысловага мегаполісу ў паэме Я. Коласа “Новая зямля” канстатуе прынцыповы факт адсутнасці паміж імі кантакту, любых, нават нязначных праяў узаемнай зацікаўленасці і духоўнай еднасці:

А тут – адзін, бо ўсе чужыя,
Не знаеш, хто яны такія,
І сам для іх ты чужаніца.
На камяніцы камяніца,
Не згледзіш неба край за імі
І ціснуць сценамі сваімі³.

Касмапалітычныя ўстаноўкі новага класа, насельніка горада – пралетарыята – перадаў Я. Купала ў вершы “...О так! Я – пралетар!” Сацыяльная трансфармацыя ўчарашняга селяніна суправаджаецца катэгарычнай пазіцыяй адмаўлення ад “ганебнага” пачуцця ўласнасці, пазбягання (забыцця) вясковага жыцця, прызнання бацькаўшчынай цэлага свету. Аднак супраць такога паспешлівага самасцвярджэння новага “ўладара зямлі” пратэстуе падсвядомасць героя, яго глыбінная ўнутрана-духоўная сутнасць, якая праяўляецца на ўзроўні сноў,

² С. Ёфремов, *Історія украінського письменства* [Электронны рэсурс] – Рэжым доступу: <http://www.utoronto.ca/elul/history/Iefremov/>. Дата доступу: 25.02.2013.

³ Я. Колас, *Збор твораў: у чатырнаццаці тамах*, т. 6, с. 249.

пакутлівага трызнення спрадвечнымі, сапраўднымі і непераходнымі каштоўнасцямі “малой радзімы”, сімвалам якой выступаюць родныя гоні:

Мне бацькаўшчынай цэлы свет,
Ад родных ніў я адварнуўся...
Адно... не збыў яшчэ ўсіх бед:
Мне сняцца сны аб Беларусі!⁴

Вядомы даследчык гарадской культуры ў яе гістарычным ракурсе І. Грэўс лічыў гарады *і лабараторыямі, і пераемнікамі, і захавальнікамі культуры, і вышэйшымі паказчыкамі цывілізаванасці. У іх адбываецца згушчэнне культурных працэсаў, насычэнне іх вынікаў... Горад – цэнтр, адначасова, культурнага прыцягнення і выпраменьвання, самы наглядны вымяральнік узроўню культуры, а гісторыя горада – цудоўны даведнік яе хады і лёсаў*⁵. Для ўкраінскіх паэтаў 20–30-гг. у абліччы горада вельмі важным з’яўляецца яго гісторыка-культурны кантэкст, знакавая сімволіка нацыянальнай ідэнтывнасці, сувязь не толькі з мінулай славай і веліччу, але і з перспектывам і цывілізацыйнага развіцця, што і акцэнтуюе М. Драй-Хмара:

Стою над порохом віків
І думаю: пройшло могуцьне...
І раптом череда гудків
Неждане розрыва майбутне⁶.

Гісторыя Украіны цесна звязана з гісторыяй утварэння, змагання, развіцця гарадоў: Кіеў, Чарнігаў, Глухаў, Харкаў і інш. М. Рыльскі, М. Зераў, М. Драй-Хмара па-новаму ахарактарызавалі ўкраінскую нацыянальную карціну свету, дадаўшы горад да канцэптуальных прас-торавых структур. Яго сімволіка выступіла адной з ключавых у фарміраванні нацыятворчых імпульсаў паэзіі. Тагачасную ўкраінскую паэзію адрознівае асаблівы піетэт стаўлення да гарадоў, з якімі звязана нацыянальная гісторыя (Кіеў, Падол, Чарнігаў, Камянец, Хорціца). Хоць сталіцай Савецкай Украіны з 1918 па 1934 гг. быў аб’яўлены Харкаў, менавіта Кіеў прэзентуецца як гістарычнае і духоўнае ядро нацыі, новы славянскі Іерусалім, сакральнасць якога прамоўлена аўтарам “Кабзара”: *Мов на небі висить Святий Київ наш великий.*

⁴ Я. Купала, *Збор твораў: у сямі тамах*, Мінск 1973, т. 4, с. 117.

⁵ Д. Лихачёв, *Раздумья о России*, СПб 2006, с. 545.

⁶ М. Драй-Хмара, *Вибране (Поэзии та переклади)*, Київ 1969, с. 70.

Паэты ўслаўлялі сакральна-культурную прастору Кіева, цэнтра старажытнаруускай дзяржаўнасці, горада вечнасці і прыгажосці, які ва ўсёй магутнасці свайго сфарміраванага стагоддзімі патэнцыяла, увасобленага ў помніках гісторыі, архітэктуры, літаратуры і мастацтва, выяўляе квінтэсенцыю духоўнага жыцця нацыі, выступае выразным сімвалам яе непераходнай славы і велічы.

Давно в минулім дні твоеї славы,
І плаче дзвонів стоголоса мідь,
Шо вже не вернеться шчаслива мить
Твого буяння, цвіту і держави.

Але, мандрівче, тут на пісках стань,
Глянй на химери барокковых бань,
На Шеделя білоколонне диво:

Живе життя, і силу ще таіть
Оця гора зелена і дрімлива,
Ця золотом цвяхована блакить⁷.

Гісторыка-культурная памяць гарадоў садзейнічае развіццю адчування адзінства і ўнікальнасці, і тым самым – замацаванню нацыянальнай ідэнтычнасці. У беларускай паэзіі першай трэці ХХ ст. нацыянальна-аб'яднальны пачатак звязваецца з Вільняй, сталіцай ВКЛ. Архітэктурныя помнікі горада ў іх вытанчанай і велічнай прыгажосці, набываючы значэнне нацыянальнай эмблемы, нагадваюць пра залаты век, гарманічную цэласнасць развіцця народа, дзяржаўнасці. Так, касцёл св. Ганны ў вершах М. Багдановіча, З. Бядулі, У. Жылкі ўспрымаецца ў якасці важнага духоўнага арыенціра не толькі ў межах гарадской прасторы, але і народа, а сама Вільня выступае як магутны фактар нацыянальнай ідэнтыфікацыі.

О, Вільня, крывіцкая Мекка!
О, места, – ўсё цуд, хараство!
Дзяржаўная думнасць павекаў,
Узнята рашуча брыво!

Там дзеці (твае яны дзеці!)
З-пад слепых, закураных хат...
Вітай жа – у часы ліхалецця
Змагарскі іх блішча пагляд⁸.

⁷ М. Зеров, *Творчість* [Электронны рэсурс] // Рэжым доступу: <http://www.poetryclub.com.ua/metrс-роem.php?роem=1395>. Дата доступу: 25.09.2013.

⁸ У. Жылка, *Выбраныя творы*, Мінск 1998, с. 76.

І. Бабкоў лічыць, што доўгі час, прынамсі да першай трэці ХХ ст. уключна культурныя межы Беларусі былі адкрытыя і *беларуская культурная прастора ўваходзіла як складовая частка ў больш шырокія, макрарэгіянальныя культурныя альянсы, цэнтры, сталіцы, якія знаходзіліся па-за тэрыторыяй сучаснай Беларусі, але інтэлектуальная прадукцыя ў якіх тварылася (і спажывалася) пры істотным удзеле беларусаў*⁹. У якасці такіх культурных цэнтраў вучоны называе Вільню, Кіеў, Пецярбург. Таму вобраз сталіцы як кансалідуючага ядра быў у мастацкіх творах неканкрэтны, адносны, пазначаны пэўнай доляй умоўнасці. Гэты факт ускосна тлумачыць тое, чаму беларуская нацыянальная ідэнтыфікацыя, асноўнымі складнікамі якой выступаюць тэрыторыя, мова, этнічныя сувязі, традыцыяна звязвалася менавіта з тэрыторыяй правінцыі, з сялянскім асяродзем, з зямлёй.

Я. Пушча ў апеляцыі да мінулага краю, як асноўнага нацыятворчага чынніка, звяртае ўвагу на нематэрыяльнасць увасаблення духоўнай спадчыны беларусаў. Сапраўды, на той час архітэктурная спадчына Беларусі была належным чынам не асэнсавана, нацыянальна не адаптавана, многія славытыя помнікі (замкі, палацы, касцёлы) ўспрымаліся як элементы польскай культуры. Таму феномен праявы нацыянальнай свядомасці грунтаваўся не на знакавых матэрыяльных атрыбутах гісторыка-культурнай памяці, а на ўсведамленні найперш духоўнай блізкасці, сфарміраванай далучанасцю да зямлі продкаў.

О, Беларусь!

Тваё мінулае ў мармурах не застыла

І медзю-бронзай не звініць.

Яно не знае готыкі, антычных стыляў,

Не знае колераў сузорчатых зарніц.

Яно пахована ў глыбокія курганы,

Крывёй-бальзамам гоіць сны¹⁰.

У 20–30-я гг. рост, развіццё, функцыянальнае прызначэнне гарадоў песна звязвалася з задачамі сацыялістычнага і дзяржаўнага будаўніцтва, паказчыкамі паспяховасці якога і выступалі буйныя гісторыка-культурныя і прамыслова-індустрыяльныя цэнтры. Менавіта ў гарадах, асяродках адукацыі, навукі, грамадска-культурнай і мастацкай дзейнасці пачала канцэнтраватца нацыянальная інтэлектуальная

⁹ І. Бабкоў, *Гісторыя беларускай думкі: метадалогія, дысцыплінанасць, канон*, (у:) *Нацыянальная філосафія в современном мире: сб. научных статей*, Мінск 2010, с. 39.

¹⁰ Я. Пушча, *Збор твораў: у двух тамах*, Мінск 1993, т. 1, с. 82.

эліта, з якой найперш атаясамліваўся нацыянальна-адраджэнцкі рух, фарміраванне нацыянальнай самасвядомасці. Украінская паэзія ў гэты час дэманструе новы фармат чалавечага існавання ва ўрбанізаванай прасторы, чым засведчыла *інтэнсіўнае перакадзіраванне ментальнай матрыцы ўкраінцаў, што падаліся ў гарады*. Лірычны герой упэўнена абжываецца ў новым асяроддзі, рамантызуе яго, пачынае прымаць і любіць як неад’емную частку жыцця:

А тепер я кохаю город,
цей сторожкий трамвайний дзвін.
Він в мені неможливо скоро
дорогим димком зацвів.
Отже, вибачте, сизі далі,
я свій вік доживу й тут...
І співають мені тротуари
про далеку прекрасну мету¹¹.

У беларускай паэзіі гэтыя працэсы адлюстраваны куды больш стрымана, хаця многія паэты, застаючыся адданымі сынам вёскі, прызнаюцца ў прыхільнасці да новага дынамічнага і дэмакратычна-свабоднага ладу жыцця: *Я горад палюбіў з яго змаганнем, / Бо тут жыццё ідзе зусім інакш* (П. Глебка), *Растуць заводы, гарады, / Надзея наша без трывогі, / Праз незлічоныя сляды / Раўнейшай робіцца дарога* (У. Дубоўка), *Казка з каменя і сталі* (З. Бядуля) і г.д.

Такім чынам, выступаючы складнікам маштабнага гістарычнага працэсу, горад – не толькі маркёр, але і ключавое звяно дзяржаўна-культурнага будаўніцтва і нацыянальнай ідэнтыфікацыі. Прычым украінская літаратура 20–30-х гг., на думку даследчыка Ю. Шэвялёва, у сцвярджэнні поступу індустрыяльнага грамадства робіцца нават *антысельскаю*, кансалідацыйны цэнтр нацыі пераносіцца з вясковага асяроддзя ў мадэрновае гарадское, у сувязі з чым больш пераканальна паказаны культурна-энергетычны рэсурс гарадоў у нацыянальнай ідэнтыфікацыі. У беларускай паэзіі адлюстраваны тэрытарыяльна-лакальны характар фарміравання нацыянальнай ідэнтычнасці, арганічная паяднанасць нацыятворчых чыннікаў з прыродным ландшафтам “малой радзімы”, зямлёй продкаў, якая схіляла да роздумнасці, засяроджанасці. Праведзены аналіз дазваляе выявіць адрознасць рэсурсаў нацыянальнай ідэнтыфікацыі, выяўленых беларускай і ўкраінскай паэзіяй 20–30-х гг.

¹¹ М. Хвильовий, *Поэзии*, Харьків 1931, с. 73–74.

STRESZCZENIE

DYSKURS URBANISTYCZNY I TOŻSAMOŚĆ NARODOWA W BIAŁORUSKIEJ
I UKRAIŃSKIEJ POEZJI LAT 20-TYCH I 30-TYCH XX WIEKU

Autorka artykułu podkreśla fakt, że od najdawniejszych czasów miasto odgrywało ważną rolę w socjalnej, politycznej i duchowo-kulturowej konsolidacji narodu w określonych formach państwa (Ruś Kijowska, Wielkie Księstwo Litewskie). Zwraca również uwagę, że tradycyjna mentalność narodów białoruskiego i ukraińskiego jest związana z cywilizacją chłopską. Jednocześnie procesy społeczne wynikające z rozwoju przemysłowego mają istotny wpływ na formę tematyki urbanistycznej w poezji.

Słowa kluczowe: miasto, mentalność narodowa, tożsamość, kontekst historyczno-kulturowy, duchowy punkt orientacyjny, konsolidacyjne centrum narodu, charakter terytorialno-lokalny.

SUMMARY

URBAN DISCOURSE AND NATIONAL IDENTITY IN BELARUSIAN
AND UKRAINIAN POETRY IN THE 20S AND 30S OF THE 20TH CENTURY

The author emphasizes the role which the town played in the socio-political and spiritual-cultural consolidation of the nation in particular state forms (Kievan Rus, the Grand Duchy of Lithuania). She pays attention to the traditional national mentality of Belarusian and Ukrainian people connected with peasant civilization. Social processes and industrialization influence the form of urban themes and poetry.

Key words: town, national mentality, identification, historical-cultural context, spiritual reference point, consolidation center of the nation, territorial-local character.

Анастасія Гуліна

Люблін

**Национальная самоідэнтыфікацыя
в современной русскоязычной драматургии
Беларуси и Украины**

Современный человек живет преимущественно в поликультурной реальности, с чем напрямую связано разнообразие форм его культурной жизнедеятельности. Формируясь в рамках культуры своей страны, испытывая прямое воздействие культуры той социальной группы, того народа, к которой он принадлежит, современный человек связан и с культурой других народов, других людей, более широкой, всеобщей системой связей и зависимостей.

Всемерно расширяются и усложняются культурные контакты между народами и различными регионами мира. Все более возрастает значение обмена между их материальными и духовными ценностями. Растет потребность личности в освоении всего культурного богатства человечества, в более глубоком и всестороннем приобщении к культурным достижениям разных стран и народов.

Все эти процессы наиболее динамично развиваются в современном мультикультурном информационном пространстве. Именно поэтому происходит актуализация, а иногда и обострение тех социальных проблем, которые вне его не столь очевидны. Одной из них является проблема формирования и непосредственного сохранения национальной идентичности личности в условиях поликультурности.

В Украине и Беларуси, как и в других бывших советских республиках, проблема идентификации особенно заострена. Переписывается история, ведутся постоянные споры о том, кого из исторических деятелей правильно считать героями, а кого – предать анафеме.

Также в обеих республиках проблема идентичности напрямую связана с двуязычием населения. По данным опросов общественного мнения, в Беларуси около 90 процентов населения предпочитает русский язык национальному, а в Украине количество русскоговорящих варьируется от 35 до 50 процентов.

Учитывая эти данные, неудивительно, что общей особенностью современной драматургии в Беларуси и Украине является наличие значительного числа авторов, пишущих на русском языке (Елена Попова, Андрей Курейчик, Юлия Чернявская, Николай Рудковский, Павел Пряжко, Константин Стешик, Дмитрий Богославский – в Беларуси, Анатолий Крым, Мария Ладо, Клим, Анна Яблонская, Александр Мардань, Наталья Ворожбит, Максим Курочкин – в Украине).

Пьесы этих авторов известны не только на родине, но и в России, попытки определения их принадлежности к той или иной национальной литературе вызывают большие трудности у литературных критиков и театроведов.

Некоторые исследователи отказывают русскоязычным авторам в праве называться белорусскими или украинскими писателями и на основе языкового критерия категорично причисляют их к русской литературе. Другие критики, на основе тематики произведений и ментальности героев, относят русскоязычных авторов к белорусской или украинской литературам, находя в их пьесах существенные отличия от произведений русских коллег.

По мнению П. С. Гуревича, идентификация является *глубинной человеческой потребностью*¹. Как же позиционируют себя сами драматурги в своих произведениях?

Белорусские мечтания о светлом будущем

Пьесы Николая Халезина «Поколение Jeans. Ода новой генерации» и «Небо» Андрея Курейчика имеют много общих черт.

Обе пьесы, по сути, представляют собой исповедальный монолог главного героя (прием, сразу заставляющий вспомнить моно-пьесы Евгения Гришковца), повествующий о «неком» взрослении, самоосознании и попытке понять свое место в современной реальности.

По первым страницам пьесы героя Николая Халезина никак нельзя назвать белорусом. Очень большой процент бывших советских гражд-

¹ П. С. Гуревич, *Культурология*, Москва 2007, с. 280.

дан могли бы также рассказать о том, как сложно было доставать импортные пластинки, как нужно было хранить полиэтиленовые пакеты и правильно носить джинсы.

Гражданская позиция рассказчика также вызывает сомнения. Еще учась в школе, он мечтает стать «фарцовщиком»²: *Школа внезапно закончилась, и мечта стала явью... А первое столкновение с бдительными следователями рассматривается героем не как нарушение его гражданских прав, а прежде всего как неприятность, чреватая финансовыми убытками: Тут твое лицо должно вспыхнуть краской праведного гнева, означающего, что судьба страны волнует тебя не меньше, чем вопрос «вернут ли эти говнюки твой товар?»³.*

Тем не менее, джинсы для героя – это не только источник благополучия, но и идеология. Через форму одежды он идентифицирует себя и свое поколение:

Джинсы были для нас символом свободы – свободы доступной. К тому же, они были кусочком Америки или Британии – недоступных нам центров мира настоящей музыки и настоящего кино. Настоящих! Не наших вечных подделок «под...». Не кино про Америку, снятое в Прибалтике... На-сто-я-щих!!! Знаете, для чего мы фарцевали джинсами и пластинками? Для чего нам нужны были деньги? (Пауза) Чтобы покупать пластинки и джинсы⁴.

Сам термин «поколение джинс», который стал названием пьесы, был придуман не Николаем Халезиным, а участниками политической, антиправительской демонстрации, которая состоялась на главной площади Минска 16 сентября 2005 года, когда после изъятия милицией у демонстрантов бело-красно-белого флага, их новым флагом стал джинсовый.

Как замечает автор монолога, в этой демонстрации принимали участие прежде всего молодые люди, что свидетельствует о том, что будущее белорусского народа им не безразлично, что эти люди заинтересованы в креативном действии и, что они нуждаются в изменении политической системы. Инициаторами и организаторами этой демонстрации оказались талантливые, профессионально состоявшиеся рок-звезды, а ее главной причиной было ограничение свободы, прежде всего, современного творчества.

² Н. Халезин, *Поколение Jeans*, режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/h/halezin>, дата доступа: 12.10.2013.

³ Там же.

⁴ Там же.

Именно с этим поколением идентифицирует себя рассказчик. Но при этом герой ни разу не называет ни себя, ни отдельных представителей поколения, о котором рассказывает, белорусами.

Когда у демонстрантов отнимают национальный бело-красно-белый флаг, они, даже не задумываясь, заменяют его джинсовым, который у них ассоциируется с Западом. Прежде всего они борются за свободу слова, за свободу творчества, а не за белорусские символы или белорусское искусство. Это подтверждается британской и американской рок- и джаз-музыкой, запускаемой ди-джем на протяжении рассказа героя (в пьесе Стоппарда «Рок-н-ролл» рок-композиции также являются необходимым фоном для событий).

С другой стороны, герой пьесы, как и представители «поколения джинс», не покидает страну, в которой родился, не уезжает жить за границу, а выбирает более сложный путь – он остается в родном Минске и, несмотря на реальную опасность, предпринимает разные действия, которые, по его мнению, могут привести к свержению режима в Беларуси, к изменению закона, а в конечном счете, к лучшей жизни граждан этой страны.

Он хочет жить в *своей* стране. Он борется за то, чтобы *его* страна стала *другой*. И об этой *другой* стране он говорит в финале своего монолога. В этом светлом будущем, по мнению героя, он и другие «джинс» смогут играть свою музыку, открывать университеты, по-прежнему носить джинсы и быть по-настоящему свободными.

Другими словами, возвращаясь к цитате П. С. Гуревича⁵, реализовывать базовые потребности личности: в общении, в творчестве, в стремлении к познанию и т.д., на основе которых они наконец смогут признать себя *свободными* гражданами *своей* страны.

«Небо» Андрея Курейчика, как и «Поколение Jeans», носит исповедальный и автобиографический характер. Историю создания небольшой группой молодых людей арт-клуба в Минске сам автор пьесы представляет как: *moja próba powiedzenia prawdy o Białorusi. Moja próba znalezienia nowego, współczesnego, białoruskiego bohatera. Aktywnego. Uczciwego. Bezkompromisowego. A może odnalezienia siebie w dzisiejszym społeczeństwie białoruskim*⁶.

⁵ П. С. Гуревич, *Культурология*, с. 280.

⁶ А. Kurejczyk, *Białoruskie wysepki wolności*, tłum. P. Mitzner, "Dialog", Warszawa 2005, nr 12, s. 69.

Впрочем, те общественные явления, что затрагиваются в пьесе (кумовство, коррупция, беспредел чиновников, бюрократизм) Андреем Курейчиком, характерны не только для белорусской действительности.

Ситуация, когда *И вот, после почти трёх месяцев адовых мук, потеряв сон, вес, аппетит и чувство собственного достоинства, с папкой весом один килограмм семьсот шестьдесят грамм, испещрённой подписями и печатями бумаги, я снова вернулся к Сергею Кузьмичу, чтобы поставить последнюю подпись и получить заветное разрешение...*⁷ могла бы случиться и в России, и в Украине, и во многих других советских республиках.

Дискуссии героев о политической ситуации в стране также являются «универсальными» для многих постсоветских республик, достаточно лишь сменить (или убрать) фамилию президента:

«Диктатура – это режим, при котором или всё время выигрывают, или всё время проигрывают. Так вот мы из первой категории», «У нас ведь всегда так: сначала нарушаешь права, затем занимаешься проблемами их защиты. Впрочем, иногда и наоборот», «А я не хочу делать флюорографию, чтобы учиться в университете. Потому что это маразм, делать флюорографию, чтобы изучать правоведение. А приходится! Маразм – это необходимая составляющая нашей жизни. Все с ней мирятся...», «...в этой стране просто не может быть абсолютно законопослушных людей. Все что-то нарушают. Это рай для прокурора», «Эта страна – зародыш. И люди здесь должны вести себя как зародыши. Присосаться пуповиной к государству и не рыпаться. Умереть не дадут. Вырасти тоже. Зародыши, понимаешь?».

Но при этом для достижения своей цели герои пользуются теми же средствами, против которых так горячо выступали – семейными связями одного из них.

Центральным персонажем пьесы и одновременно рассказчиком, представляющим свою историю, является Никита Андреевич Мицкевич. Имя и фамилия главного героя «Неба» – это одновременно псевдоним автора пьесы. Наиболее полно образ Никиты Мицкевича передают его собственные монологи. У него неслучайное имя. Никита – имя греческого происхождения, которое в переводе на русский язык означает *победитель*. Мицкевич – это, в свою очередь, известная фамилия, носителем которой был прежде всего Константин Михайлович Мицкевич, известный под псевдонимом Якуб Колас – народный поэт Беларуси,

⁷ А. Курейчик, *Небо*, режим доступа: <http://www.theatre-library.ru/authors/k/kureychik>, дата доступа: 15.10.2013.

произведения которого входят в разряд национальной классики. Носителем этой фамилии являлся также называемый *польским национальным бардом* Адам Мицкевич, представитель романтизма, неутомимый борец за независимость, самый известный пропагандист польского мессианизма.

Казалось бы, давая герою фамилию выдающихся писателей, автор старается сохранить в пьесе национальный колорит. Но при этом, выбирая название для своего клуба, герои крайне нелицеприятно высказываются о Якубе Коласе:

Оленька. А может быть попробовать что-нибудь белорусское, национальное. Мы же здесь живём...

Федя. «Харошки», «Куток», «Снапок»?

Ваня. Может, просто «Якуб Колас».

Никита. Почему Якуб Колас?

Ваня. Мы его в школе проходили.

Олег. Кошмар.

Ваня. Почему?

Олег. Это просто чудовищно... Он же плохой поэт.

Ваня. А нам говорили хороший. Мы даже наизусть его учили.

Олег. Ну нельзя, нельзя так позориться...⁸

Как и «поколение джинс» Халезина, герои Курейчика не стремятся к возрождению белорусской культуры и языка, они хотят проводить вечера памяти Джима Моррисона и устраивать концерты альтернативной музыки. Никита Мицкевич, впрочем, предлагает читать поэту Олегу Лунгину в арт-клубе свои стихи (написанные на русском языке), но это начинание так и остается проектом.

Герои «Неба» ровно на год получают желанную свободу, но, несмотря на все возвышенные споры в начале пьесы, используют они ее довольно банально: «тусуясь» в клубе и покуривая марихуану.

Можно с уверенностью сказать, что герои находятся в тупике самоидентификации: они живут в Минске, но выросли они на образцах советской, русской культуры, и сейчас являются поклонниками различных европейских и мировых тенденций моды. Они говорят на русском языке. С детства помнят советские мультфильмы: «Золотую антилопу», «Каштанку», «Карлсона». Они вспоминают персонажей таких произведений русских классиков, как «Идиот», «Преступление и наказание», «Старуха Изергиль». В пьесе «Небо» упоминаются также

⁸ Там же.

фамилии советских и русских артистов: актрисы Надежды Васильевны Румянцевой и музыканта Владимира Николаевича Чекакина, а также российские рок-музыканты Гребенщиков, Земфира.

Непримиримым индивидуалистом пытается представить себя Никита Мицкевич. Свою позицию он часто подчеркивает, используя личное местоимение «я» и местоимения «мой», «мое», например: *моя история, мое Небо, я во главе, мой праздник, мое заведение*. Сам называет себя боссом.

Столкнувшись с произволом власти и отказавшись подчиняться, Никита прежде всего возмущен финансовой составляющей проблемы: *Идут они в задницу. Я не дам им ни копейки. Я не дам им ни копейки моих денег. Это мои деньги! Я их заработал! И я лучше их сожгу, чем отдам им*⁹.

Но такая позиция в большей степени является показной: клуб построен на деньги и благодаря связям его друга Бориса, который также контролирует всю финансовую деятельность заведения и договаривается с поставщиком наркотиков, пока Никита упивается мнимой свободой. Да и не стоит забывать, что помещение клуба предоставлено все теми же чиновниками.

Но, тем не менее, именно этот конфликт помогает Никите прийти к тем же принципам, что провозгласило для себя «поколение джинс»: *Я не могу это бросить. Я не могу бросить своё Небо. И не хочу убежать! Я хочу быть свободным здесь, Федя, здесь – в Беларуси, в Минске, на этом грёбаном Партизанском проспекте*¹⁰.

Вопрос о национально-культурной идентичности актуализируется, как правило, при длительном контакте с другой культурой, особенно в моменты конфронтации и противоречий между своим, кажущимся естественным поведением и иным подходом к жизни. В чужеродном окружении осознание своей позиции подвергается постоянному переосмыслению. В такие моменты и начинается процесс самоосознания в сопоставлении себя с другими и поиск ответа на вопрос: что лежит в основе этих противоречий – личное или национальное?

Идентификация героев Халезина и Курейчика начинается именно таким образом – отталкиваясь от противного: от советского прошлого, от «серой» современности, они начинают позиционировать себя в качестве новой категории белорусов с активной творческой и гражданской позицией.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

С точки зрения исследователя Бенедикта Андерсона, главное в национальной идентичности – это сознание своей особенности и естественности своего государственного существования, на чем бы оно ни базировалось – на этничности, языке, религии, общем прошлом, географической общности или обособленности и так далее. Национальные идентичности не есть нечто раз и навсегда данное. Они могут зарождаться, исчезать и *переинтерпретироваться*¹¹.

Согласно этому мнению, можно утверждать, что в русскоязычной драматургии Беларуси зародился и уже интерпретируется новый формат национальной идентичности, базирующийся на отмежевании от прошлого и настоящего, а также на идеализированных представлениях о будущем.

Бескомпромиссный украинский взгляд на настоящее

Если пьесы Н. Халезина и А. Курейчика носят автобиографический характер, то «Семейные сцены» Анны Яблонской и «Демоны» Натальи Ворожбит, авторов направления «новая драма», избравших социально острую проблематику, представляют собой попытку дать незалакированный портрет современности «со стороны».

Театральный критик Павел Руднев, как и многие другие, отмечает не востребованность этих драматургов на родине и их популярность в России¹².

Наталья Ворожбит также подчеркивает в интервью свое стремление «отмежеваться» от национального театра: *Наш театр медленно гниет, местами даже красиво. Мне не хочется его ругать. Этот театр находится в другом от меня измерении. Не хочу быть в нем поставлена. Я его созерцаю, как исторические руины. (...) Я бы хотела видеть в театре хулиганские, провокационные, злые спектакли по современным пьесам с реакцией на нашу действительность*¹³.

¹¹ Б. Андерсон, *Воображаемые сообщества. Размышления об истоках и распространении национализма*, Москва 2001, с. 173.

¹² *Воспоминания коллег об Анне Яблонской*, режим доступа: <http://stihi.pro/672-anna-yablonskaya-zhizn-i-gibel-vospominaniya-kolleg-stihi.html>, дата доступа: 15.10.2013.

¹³ Н. Ворожбит, *Зрителю нужно делать больно*, режим доступа: <http://life.pravda.com.ua/interview/2011/05/13/78523/>, дата доступа: 15.10.2013.

Пьеса «Демоны» вполне отвечает этим требованиям. Современная украинская деревня Сорочинцы представляет своего рода аллегория на всю не-городскую Украину. Здесь есть элементы гоголевской мистики, но они совершенно теряются на фоне беспробудного пьянства, одинакового и для украинской глубинки, и для российской, и для любой другой.

Мне, как драматургу, интересно разбираться, почему наш народ так много бухает. Я хочу, чтобы зритель увидел в театре себя пьющего на сцене. Жалкого, разрушающего себя, свою семью, свою страну. (...) Вокруг масса тем, многие из них напрямую тебя касаются, бери и пиши. Только не про ангелов¹⁴, – говорит автор пьесы.

Изображая неприкрыто отталкивающий быт современной деревни, Наталья Ворожбит, по собственному признанию, вступает в спор с теми, кто *не хотят слышать то, что каждый день слышат в обычной жизни. Так в том то и дело, что мы себя не слышим, других не слышим. А со сцены все звучит иначе: острее, значительнее. Приобретает новые смыслы. Зрителя нужно воспитывать. Для этого нужно делать ему больно. Театр должен заставлять думать и сопереживать¹⁵.*

Но излишняя прямолинейность, приближенность к неприглядной действительности не вызывает сопереживания, а скорее отталкивает.

Городские герои «Семейных сцен» Анны Яблонской также вызывают отторжение. Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что пьеса фактически демонстрирует все нелицеприятные стороны современного города. Здесь нет возможности говорить о какой-либо самоидентификации, тем более – национальной. Герои «Семейных сцен» – это герои распада: личного, семейного, общественного.

Яблонская, – пишет Павел Руднев, – фиксирует тот нравственный тупик, в который погружена современная Россия. (Действительно, проблема ветеранов горячих точек гораздо более актуальна для России, нежели для Украины – А.Г.). Патологическая неустойчивость семьи, аутизм взрослых, неприкаянность и сиротство детей, дисфункция общества, где опереться можно только на насилие как последнее проявление жизни¹⁶.

¹⁴ Там же.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Павел Руднев, режим доступа: <http://stihi.pro/672-anna-yablonskaya-zhizn-i-gibel-vospominaniya-kolleg-stihi.html>, дата доступа: 16.10.2013.

По словам В. Хёсле,

всякий, кто хочет понять современный мир, едва ли достигнет своей цели, не поняв логики кризиса идентичности. (...) Самый глубокий и отчаянный кризис идентичности является результатом убеждения в том, что не существует никаких моральных норм. В этом случае кризис безысходен, потому что из него почти невозможно выкарабкаться: ведь человек не будет рассматривать свое состояние сознания как кризис, поскольку понятие «кризис» имеет нормативные коннотации, которые он отвергает; он не признается в ошибке, поскольку освободился от мысли об объективном различии между ошибкой и истиной¹⁷.

Именно такую беспросветную ситуацию представляют в своих пьесах украинские драматурги. В отличие от белорусских авторов, они не пытаются оттолкнуться от чего-то, «переинтерпритировать» личностную и национальную идентичность своих героев. Образно говоря, это «диагностирование кризиса», а не попытки его преодолеть. Впрочем, без верного диагноза невозможно и правильное лечение.

STRESZCZENIE

SAMOIDENTYFIKACJA NARODOWA WE WSPÓŁCZESNEJ ROSYJSKOJĘZYCZNEJ DRAMATURGII BIAŁORUSI I UKRAINY

Zwrócono uwagę na rosyjskojęzyczne twory dramaturgiczne Białorusi i Ukrainy (N. Chalezin, A. Kurejczyk, N. Woróżbit, A. Jabłońska). Pozwalają one wnioskować, że bohaterowie ich utworów cechuje kosmopolityzm, brak wyraźnej samoidentyfikacji narodowej, co wynika z odczucia wielokulturowości oraz heterogeniczności tradycji kulturowej. Jeśli w twórczości białoruskich autorów zarysowane jest kształtowanie się tożsamości narodowej nowego formatu, to pisarze ukraińscy żyją wyłącznie problemami bieżącymi.

Słowa kluczowe: przestrzeń postsowiecka, dramaturgia, autor, bohater, samoświadomość narodowa.

¹⁷ В. Хёсле, *Кризис индивидуальной и коллективной идентичности*, «Вопросы филологии», Москва 1994, № 10, с. 113.

S U M M A R Y

NATIONAL SELF-IDENTIFICATION
IN MODERN RUSSIAN LANGUAGE DRAMATURGY
IN BELARUS AND UKRAINE

The knowledge of dramas written in Russian by Belarusian and Ukrainian playwrights (N. Khalezin, A. Kureytchic, N. Vorozbit, A. Yablonskaya) enables to conclude that the majority of heroes are cosmopolitan and lack national self-identification. The signs of polycultural, heterogeneous tradition are present. In the works of Belarusian authors new format of national identity based on conflicts with the country past and present appears whereas Ukrainian authors discuss current problems of the country.

Key words: Post-Soviet space, dramaturgy, author, hero, national identity.

Віталь Падстаўленка

Віцебск

**Камічна-псіхалагічны сінтэз
у беларускіх апавядальных гісторыях
1920-х гадоў**

У шырокай жанравай сістэме беларускай “малой” прозы 1920-х гадоў адметнае месца належыць апавядальнай гісторыі. Гэтая жанравая форма ў многім спецыфічная, бо ў сваёй аснове яна скіравана на выяўленне адрозных, самабытных рыс у персанажы, а не на паказ відавочна тыповых герояў, якія выступаюць носьбітамі “голосу народа”. Нагадаем, што апавядальная гісторыя – гэтая жанравая форма апавядання, структурным ядром якой з’яўляецца маналог наратара, інфармацыйна насычаны і псіхалагічна заглыблены, у ходзе якога апасродкавана складваецца партрэт-характарыстыка самога аўтара апавядання. Больш таго, пры агульным аналізе жанравай мадыфікацыі апавядальнай гісторыі неабходна акрэсліць ступень аўтэнтычнасці названага вобраза ў супастаўленні з вобразам аўтара.

Як вядома, апавядальнік – гэты вобраз-“медыум”, вобраз-“пасрэднік” паміж крэатарам і персанажамі, ён знаходзіцца на мяжы мастацкага свету і альбо аналітычна-іранічна сузірае падзеі, альбо ўзрушана-эмацыянальна ўзнаўляе перышеты і асабіста перажытых рэалій. Наратару ўласцівы дар *усёведання*, а яго вобраз надае твору *каларыт максімальнай аб’ектыўнасці*¹.

Ідэнтыфікаваць вобраз апавядальніка з самім аўтарам не зусім правільна, бо названы вобраз з’яўляецца суб’ектам мастацкага твора

¹ *Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины*, Москва 1999, с. 509.

і плёнам пісьменніцкай фантазіі. Таму цалкам атаясамліваць іх немагчыма, хоць пэўныя падабенствы часам маюць месца, асабліва на падставе аўтабіяграфічнасці мастацкага матэрыялу.

Так, своеасаблівая творчая інтэнцыя са схематычнай назвай *праз суб'ектыўнасць да аб'ектыўнасці, тыповасці і філасофскай абагульненасці* выразна прасочваецца ва ўсёй прозе Якуба Коласа і, прынамсі, у жанравай мадыфікацыі аповядальнай гісторыі, найбольш паказальным прыкладам якой (у межах нашай тэмы) стаў твор “Страшнае спатканне” (1921).

У стылёвым плане гумарыстычная аповядальная гісторыя “Страшнае спатканне” ўяўляе сабой сінтэз трагікамічных элементаў, якія з'яўляюцца неабходнымі кампанентамі для адэкватнага ўспрымання загадкавых перажыванняў галоўнага героя хлопчыка Тараскі. Кантраст паміж авантурна-камічнай назвай твора, логікай раскрыцця сюжэта і нечаканай развязкай стаў перадумовай фарміравання моцнага камічнага эфекту, фармальна набліжанага да жанру народнага анекдота.

Градацыя драматычна-містычных абстаўін у творы, апісанне ў адпаведнай танальнасці пейзажных замалёвак, дэталізаваны партрэт здранцвелага ад жаху героя памнажаюць ступень псіхалагічнага ўздзеяння аповядальнай гісторыі і меру эмацыянальнага напружання ў працэсе яе інтэрпрэтацыі. Неспакой за лёс хлопчыка змяняецца камічнай развязкай, у якой выкрываецца беспадстаўнасць жахаў героя. Сэнсава-эмацыянальнае балансаванне на мяжы камічнага і трагічнага прыводзіць да напружанага, дынамічнага, захапляючага сюжэта, на прыкладзе якога аўтарам раскрываецца нязначнасць і парадаксальнасць дзіцячых страхаў.

Самабытным мастацкім каларытам у межах аналізуемай намі жанравай формы вылучаюцца аповядальныя гісторыі навелістычнай будовы Міхася Лынькова: “Крот”, “Над Бугам”. Яны прысвечаны перыяду грамадзянскай вайны, часу, калі спаконвечныя маральна-этычныя традыцыі пачалі відазмяняцца, у выніку чаго існаванне набывае жудасна-гратэскавыя формы. Аналагічнае ўспрыманне крывавага падзей мае ў літаратурным свеце неадзінкавыя прыклады, таму, думаецца, было б мэтазгодна на падставе некаторых жанрава-стылёвых агульнасцяў супаставіць названыя творы М. Лынькова з аповядальнымі гісторыямі з мастацкага цыкла “Конармія” Ісаака Бабеля.

Для творчых стыляў прэзаікаў характэрна абвостранае суб'ектыўнае ўзнаўленне падзей, дынамізм фабульных рухаў, экспрэсіўнасць апаведу, ваганні пафаснасці твораў (ад узвышана-рамантычнай праз

сатырычную да трагічнай настраёвасці). Мастацкае ўспрыманне вайны як звышсітуацыі, звышрэальнасці стала дэтэрмінантай “балючасці” эмацыянальнага фону апавяданняў, таму і камізм тут трансфармаваўся ў “звышкамізм” – гратэскавасць.

Стылёвыя сістэмы абодвух пісьменнікаў вызначаюцца ўвагай да фарбаў, да маляўнічай каларыстыкі, з дапамогай чаго паспяхова рэалізуецца мастацкі прыём славеснага малявання, асабліва спрыяльны для перадачы эмацыянальна-пачуццёвай узрушанасці герояў. Пейзажныя замалёўкі ў аналізуемых творах здзіўляюць, а часам і празмерна эмацыянальна ўзрушваюць кантрастнасцю і метафарычнасцю. У іх з фантастычнай экспрэсіяй знітаваны высокі рамантызм і натуралізм: *Оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова, нежный свет загорается в ущельях туч (...)* Запах вчерашней крови и убитых лошадей каплет в вечернюю прохладу² (І. Бабель “Пераход праз Збруч”). А гэта прыклад апісання навакольнага свету ў момант эмацыянальнага ўздыму пратаганіста з твора “Крот” М. Лынькова: *Мне здаецца, што смяюцца туманы наўкол, заліваюцца шалёным рогатам колы арбы (...)* заліваецца рогатам сам пан Езус, што навис нямым распяццем на раздарожжы на пахілым, замшэлым крыжы³.

У разглядаемых апавядальных гісторыях назіраецца сюжэтна-кампазіцыйная асаблівасць, якую ўмоўна можна назваць прынцыпам мастацкай праекцыі. Сутнасць яе ў тым, што карціна адзінкавай, прыватнай трагедыі ўспрымаецца як частка сусветнай катастрофы, ці, наадварот, гіганцкія чалавечыя страты “адцяняюцца” смерцю асобных персанажаў (“Над Бугам” М. Лынькова, “Жыццяпіс Паўлічэнкі, Матвея Радзіёныча” І. Бабеля). Пісьменнікамі аддаецца перавага гратэскавай пабудове мастацкіх вобразаў, негатыўнасць адносін да якіх правызначана не столькі ўнутранай заганнасцю персанажаў, колькі класавымі разыходжаннімі з наратарам.

Напрыклад, у партрэце пана Зелянецкага (“Крот”) аўтар апавядання скіроўвае ўвагу на асобныя рысы твару героя: *сівы ржэўнік шчок, абгрызеныя вусы, маленькія, кратовыя вочкі*. Вобразы-дэталі (*кратовыя вочы, белае авечае сэрца*) узбуйняюцца аўтарам да маштабу вобразаў-сімвалаў, якія ў метафарычнай форме выяўляюць (адпаведна) хітрасць і пасіўна-прыгнечаны статус ахвяры часу. І. Бабель у апавядальнай гісторыі “Касцёл у Наваградзе” змяшчае арыгінальны пар-

² І. Бабель, *Избранное*, Мінск 1986, с. 11.

³ М. Лынькоў, *Збор твораў*: У 8 тамах, Мінск 1981, т. 1, с. 79.

трэт ксяндза Рамуальда: *гнусавый скопец с телом исполина, громовой хохот, душа, нежная и безжалостная, как душа кошки*⁴.

У абодвух выпадках сатырычных партрэтаў назіраецца трансфармацыя прапарцыянальнасці ў знешнасці персанажаў (у бок “зніжэння” (змяншэння) – вобраз Зелянецкага, гіпербалізацыя – уласціваць вобраза Рамуальда), а таксама гратэскавая тыпізацыя іх па схеме “чалавек–жывёла”.

Стылёвай адзнакай апавядальных гісторый М. Лынькова і І. Бабеля варта лічыць з’яўленне матыву смерці, адлюстраванне *мярцвельных формаў жыцця* (С. Шчадрын), што праяўляецца ў апісанні “класавых ворагаў” і іх акружэння: *з-пад шэрых і слізкіх туманаў выплываюць кратовыя вочы, яны шырацца, (...) засцілаюць гнілымі павесамі дзіўныя здані мінулага, словы прыдушаным шэптам льюцца*⁵, *нібы з магілы чуецца голас*⁶ (“Крот”); *Раздетый трун валяется под откосом. И лунный блеск струится по мёртвым ногам, торчащим врозь, два серебряных черепа разгораются на крышке сломанного гроба*⁷ (падкрэслена – В. П.) (“Касцёл у Наваградзе”). Матыў смерці падкрэслівае характар стаўлення наратара да вобразаў-антаганістаў і яго імкненне сцвердзіць “нежыццяздольнасць”, незапатрабавальнасць такіх аб’ектаў рэчаіснасці.

Гратэскаваць твораў М. Лынькова і І. Бабеля выяўляе дэструктыўнасць, дысгарманічнасць, жахлівасць часу, спрыяючы тым самым далейшаму развіццю гуманістычнай традыцыі ў сусветнай літаратуры.

Да прааналізаванай жанравай групы па ідэйна-праблемнай сугучнасці набліжаецца апавядальная гісторыя сатырычнага характару “Воўк” З. Бядулі (1923), у якой з імпрэсіяністычнай выразнасцю раскрываецца працэс абязлічання чалавека. Сюжэтная неразгорнутасць, дынаміка фабульнага руху, адсутнасць апісальнасці, лакальная колькасць персанажаў і, нарэшце, сінкрэтызм рэалістычна-рамантычнага характару апаведу збліжае па стылёвых прыкметах твор З. Бядулі з вышэйназванымі апавядальнымі гісторыямі (асабліва з мастацкімі прыкладамі з цыкла “Конармія” І. Бабеля).

Гратэскаваць апаведу, як асноўны камічны элемент, у творы “Воўк” з выключнай сілай увасобілася ў сатырычным партрэце кан-

⁴ І. Бабель, *Избранное*, с. 13.

⁵ М. Лынькоў, *Збор твораў...*, т. 1, с. 80.

⁶ Тамсама, с. 81.

⁷ І. Бабель, *Избранное*, с. 13.

трабандыста. Праз градацыю саркастычна-гратэскавых апісанняў героя становіцца відавочнай рэакцыя адчужэння, непрымальнасці гэтай асобы апавядальнікам. Праілюструем гэтую выснову на канкрэтных прыкладах: *выставіў на мяне пару вуглёвых воўчых вачэй, здалося (...), што побач (...)* сядзіць *воўк, зірнуў на (...)* суседа-ваўка, *воўк папаўся ў пастку, сядзеў ціха (...), як прыстрэленая звярына*⁸. Высмейванне галоўнага героя (дарэчы, як і большасці сатырычных персанажаў у названых творах М. Лынькова і І. Бабеля) носіць неаб'ектыўны, вузка тэндэнцыйны характар і ў многім абумоўлена ідэйна-класавай схемай ацэнкі вобразаў. Пры гэтым, у апавядальнай гісторыі “Воўк” акцэнтаванне ўвагі на асобных дэталях знешнасці героя (вочы, голас) і ўжыванне прыёму адцягненага партрэта стварае больш псіхалагічна матываванае апісанне персанажа.

Аднак агульная псіхалагізацыя вобразаў у дадзеным творы З. Бядулі мае неглыбокую, знешнюю форму выяўлення, на што крытыкай ужо звярталася ўвага, у прыватнасці, В. Каваленкам у манаграфіі “Пошукі і здзяйсненні. Творчасць Змітрака Бядулі” (1963). Растлумачыць такі факт у творчасці майстра псіхалагічных замалёвак магчыма толькі з улікам ідэйна-жанравай абумоўленасці яго твора (апавяданне сатырычнай скіраванасці) і літаратурнай тэндэнцыйнасці пры камічным паказе аб'ектаў грамадскага астракізму.

Рысы мастацкага запраграмавання часам заўважаюцца і ў апавядальнай гісторыі сацыяльна-бытавога зместу “Цішка Бабыль” М. Зарэцкага (1922). Аднак, нават з улікам стылёвых “недапрацовак”: патэтычнасці, бытавой апісальнасці і кан'юнктурнай змадэляванасці вобраза галоўнага героя, твор прываблівае, паводле В. Максімовіча, бескампраміснасцю маральна-гуманістычнай пазіцыі аўтара, рысай, што ў далейшай прозе М. Зарэцкага набудзе характар пазітыўнай тэндэнцыі.

Гэтая апавядальная гісторыя распачала канцэптуальнае даследаванне празаікам фундаментальнай тэмы “чалавек і гісторыя”, даволі часта прадстаўленай ім у ракурсе “асоба і рэвалюцыя”. Трэба зазначыць, што ў творы “Цішка Бабыль” рэвалюцыя і асоба паказаны неардынарна, супярэчліва: усёпаглынаючая радасць і прага дзейнасці, што суправаджала рэвалюцыйныя метамарфозы, ператварылася ў разгубленасць і дэструктыўнасць, апошняя з якіх, як прадэманстравана ў творы, набывае статус грамадскай легітымнасці.

⁸ З. Бядуля, *Збор твораў*. У 5 тамах, Мінск 1986, т. 2, с. 78.

Супярэчлінасць, непаслядоўнасць натуры Бабыля прасочваецца аўтарам у розных аспектах яго дзейнасці, найперш на падставе сюжэтнай паралелі “апантанасць героя новаўвядзеннямі – жыццёвыя рэаліі”. У гэтай паралелі з вялікай мастацкай сілай выявілася ілюзорнасць планаў героя.

Камізм сітуацыі “неадпаведнасці”, кантэкстуальна ўвасабляючыся ў дэталях-сімвалах (партрэт галоўнага героя, яго жылло), трапіна падсумоўвае абсурднасць жыццёвых уяўленняў персанажа. А хісткасць яго маральнай асновы і бытавая неўладкаванасць прыводзяць Бабыля да прапагандавання разбуральных прынцыпаў існавання. Такім чынам, аўтарам раскрываецца *механізм помсты нікчэмнасці за сваю нікчэмнасць*⁹.

Узнятая ў творы асновасутнасная праблема “маленькі чалавек пры вялікай уладзе” ў апавядальных гісторыях М. Зарэцкага паступова мадыфікавалася ў наступны варыянт – *ператварэнне маленькага чалавека ў вялікага дыктатара* (“Максімаліст”), варыянт надзвычай актуальны, прарочы ў тагачасных абставінах.

Жанравая блізкасць і праблемна-тэматычнае сугучча, думаецца, прадвызначылі і стылёвыя падабенствы названых твораў М. Зарэцкага, што, у прыватнасці, мае месца ў спецыфіцы партрэтных апісанняў персанажаў. Аўтарская ўвага канцэнтруецца толькі на вачах і ўсмешках герояў, бо іменна гэтыя рысы твару з вялікай мастацкай выразнасцю здольны адлюстраваць дадатнасць ці негатыўнасць чалавека. З улікам дадзенай акалічнасці і з’яўляюцца падобныя партрэтныя прыкметы ў персанажаў-носьбітаў заганнасці: *вадзяніста-блакітныя вочы і ўсмешка, якая быццам гаварыла ўсім, што Цішка нешта ведае*¹⁰ (“Цішка Бабыль”), *шэрая муць бяцветнага погляду Вовачкі, які ўмее рабіць (...) спагадліва-насцярожаную ўсмешку*¹¹ (“Максімаліст”).

Вобраз Вовачкі Пенкіна з апавядальнай гісторыі сацыяльна-псіхалагічнага зместу “Максімаліст” (1928) – гэта вобраз патэнцыяльнага дыктатара, дыктатара ў зародку, харызма і аўтарытэт якога трымаюцца на павярхоўным тыражаванні ідэалагічна вытрыманых фраз і на своечасова падабраных “масках” – эмацыянальных копіях выразаў твару *аднаго з важных палітычных правадыроў*. Вобраз Вовачкі нама-

⁹ В. А. Максімовіч, *Палоннік мастацкай праўды: Міхась Зарэцкі-навеліст*, “Роднае слова” 2001, № 11, с. 4.

¹⁰ М. Зарэцкі, *Збор твораў*: У 4 тамах, Мінск 1989, т. 1, с. 23.

¹¹ М. Зарэцкі, *Збор твораў*: У 4 тамах, т. 1, с. 406.

ляваны саркастычна-іранічнымі фарбамі, пры дапамозе якіх камічна ўзбуйняюцца штучнасць, псеўдааўтарытэтнасць і жахлівасць персанажа. Камізму твора ўласціва свайго роду поліфанічнасць, бо аповед здзяйсняецца ў пераважнай наіўна-іранічнай танальнасці, якая вар’іруе сэнсава-эмацыянальнымі адценнямі ў адпаведнасці са ступенню драматычнасці эпизодаў.

Стылёвай прыкметай даследуемай апавядальнай гісторыі можна назваць насычанасць твора мастацкімі дэталямі (сюжэтнымі, апісальнымі, псіхалагічнымі), якія, дзякуючы ідэйнай значнасці, набліжаюцца да знакавага маштабу. Прынамсі, сэнсавая дэталёва-характарыстыка вобраза Максімаліста, яго жыццёвы дэвіз – *сказаць, гэта значыць – зрабіць* – ператвараецца ў лейтматыў твора, ідэю адказнасці кожнага за свае ўчынкi.

М. Зарэчкім падкрэсліваецца, што паміж Максімалістам і Вовачкай заўсёды захоўваецца вострае супрацьстаянне. Абодва маюць неабходнасць у кантактаванні з грамадскасцю. Але калі Пенкіну гэта неабходна для падтрымання ўласнай вагі і аўтарытэтнасці, то для Макса па-іншаму і быць не можа, бо гэта – душэўная неабходнасць, унутраная канстанта. Неспакой за іншых, урэшце, прыносіць радасць Максімалісту і выступае перадумовай станаўлення яго як асобы з высокімі ідэаламі.

Апавядальная гісторыя “Максімаліст” таксама вызначаецца актуальным сацыяльным гучаннем, маральна-этычнай накіраванасцю праблематыкі і адметнай іранічнай афарбаванасцю апаведу. Стылёвая іранічнасць твора імітуе наіўна-шчырае дзіцячае ўспрыманне з’яў рэчаіснасці, тым самым падкрэсліваючы тэзу аб антаганістычнасці свету дарослых і свету дзяцей, апошні з якіх сваёй чысцінёй і нескранутасцю можа наблізіць чалавецтва да маральна-эстэтычнага ідэалу.

Гэтыя высновы далей развіваліся аўтарам у апавядальнай гісторыі сацыяльна-псіхалагічнага зместу “Ракавыя жаронцы” (1928), твора трагедыйнага характару, прэпазіцыю ў якім займае маналог-споведзь душэўна скалечанай асобы.

Пяшчоту і дабрыню, адчутых героем толькі ў маленстве, *запарашыў жыццёвы пыл*, а законы *сметнішча* падказалі злачынна-мізантрапічную канцэпцыю існавання. Адсюль бяруць вытокі душэўныя пакуты пратаганіста. У адпаведнасці з дыялектыкай быцця ў трагічны аповед дадаюцца камічныя сітуацыі. Так, ва ўспамінах дзяцінства пяшчотным гумарам прасякнута апісанне хітрыкаў маленькага героя. Кантраст паміж знешне недарэчным выглядам персанажа і ўнутраным адчуваннем ім шчасця стварае камічны эфект у творы.

Падагульняючы аналіз аповядальных гісторый М.Зарэцкага, адзначым, што для стылю дадзеных твораў уласцівы дынамізм, напружанасць дзеяння, сэнсавая значнасць эпізодавых рэтраспекцый, сінтэз рэалістычна-рамантычных элементаў, эмацыянальнасць аповеду, вообразнасць мовы, разнастайнасць дэталей, драматызм (які асабліва адчуваецца ў супастаўленні з лірычнымі эпізодамі), імкненне да дакладнасці, ідэнтычнасці ва ўзнаўленні эмоцый, спісласць і сканцэнтраванасць пачуццяў і падзей, карэганне шырынёй хранатопу, акцэнт на аналітычнасць у раскрыцці сюжэтных перыпетый.

Цікавым прыкладам мастацкай перапрацоўкі жыццёвай канкрэтыкі з'яўляецца аповядальная гісторыя навелістычнай будовы “Пабожны мешчанін” М. Гарэцкага (1928). У аснове твора, пазней уключанага аўтарам у цыкл “Сібірскія абразкі” (1926–1928), дзённікавыя запісы, зробленыя пісьменнікам у 1916 годзе падчас камандзіроўкі ў Іркуцк. Рэалістычныя факты, дзякуючы таленту “прыроджанага аповядальніка” (М. Стральцоў), у выніку творчай інтэрпрэтацыі набылі форму мастацкага твора шырокай праблемнай накіраванасці і ідэйна-філасофскай маштабнасці. Тэма “апосталы новага часу”, шматгранна прадстаўленая ў “малой” прозе М. Гарэцкага 1920-х гадоў, атрымала дадатковы аспект (крытэрыі сапраўднай маральнасці і веры) даследавання сацыяльна-асобных законаў быцця.

Ідэйна-мастацкая дасканаласць аповядальнай гісторыі “Пабожны мешчанін” была дасягнута аўтарам у выніку гарманічнага альянсу наступных стылёвых кампанентаў: а) апасродкаваны спосаб рэтраспектыўнага адлюстравання рэчаіснасці, які дэтэрмінаваў адбор найбольш характэрных эпізодаў жыцця; б) *захаванне выяўленчай тактоўнасці* (М. Стральцоў) пры апісанні – галоўны герой выкрываецца не праз ненатуральную, анекдатычную эксцэнтрыку ці шляхам “грубага” камікавання, а метадам самараскрыцця; в) спалучэнне непасрэднага і ўскоснага тыпаў характарыстык; г) сюжэтная насычанасць і дынамізм аповеду; д) майстэрскае ўжыванне розных тыпаў рэтраспекцый: “беглы” тып – у пралоговай і эпілогавай частках, у асноўнай дамінуе “эпізодавая” рэтраспекцыя¹².

Наратар, як выразнік тыповых народных поглядаў на падзеі, успрымае іх крайне негатыўна, гэтым і тлумачыцца адчужальна-насмешлівы тон іроніі ў творы. Камізм неадпаведнасці, камізм прыкі-

¹² А. Н. Макаревич, *В разных стилевых течениях: Проблема жанра и стиля в рассказах 20-х годов М. Горького и Т. Гартного*, Екатеринбург 1995, с. 76.

двання высвечвае кантраст паміж жаданнямі галоўнага героя і рэальнай сутнасцю карысліўца са злачыннай натурай. *Першапачатковая прастата ў кожным слове*, слухна адзначаная А. Адамовічам як адна з галоўных стылёвых асаблівасцяў цыкла “Сібірскія абразкі”¹³, даходзіць у апавядальнай гісторыі навелістычнай будовы “Пабожны мешчанін” да ўзорнага праяўлення. На падставе гэтага можна сцвярджаць, што М. Гарэцкі здолеў дасягнуць у творчасці сапраўднай велічы прастаты.

Такім чынам, прааналізаваныя апавядальныя гісторыі 1920-х гадоў, захоўваючы асноўныя жанравыя прыкметы (ускоснасць узнáўлення, рэтраспектыўны характар адлюстравання рэчаіснасці, сэнса і структураўтваральныя ролі наратара), заканамерна вызначаюцца ў кожным выпадку шэрагам індывідуальных стылёвых адметнасцяў.

У гэтай сувязі немалаважнае значэнне мае форма пабудовы апавяду. Апавяданне *ад першай асобы* стварае ілюзію поўнага псіхалагічнага “апускання” ў інтравертны свет асабістых перажыванняў галоўнага героя, і такім чынам рэалізуецца мастацкі эффект маналога-споведзі: “Страшнае спатканне” Я. Коласа, “Крот” М. Лынькова, “Ракавыя жаронцы” М. Зарэцкага, “Пабожны мешчанін” М. Гарэцкага.

У творах адзначанага тыпу рэтраспектыўны мастацкі матэрыял праходзіць важкі ідэйна-сэнсавы адбор. Акцэнт робіцца на адным ці некалькіх эпізодах, у якіх раскрываецца пераважна толькі адзін герой. Апавед можа быць эмацыянальна ўзрушаным альбо больш нейтральна-інфармацыйным у залежнасці ад меры далучанасці наратара да рэпрэзентаваных фактаў і яго мэтавых устаноў.

Будаванне апавядальных гісторый у форме *ад трэцяй асобы* дазваляе аўтару праводзіць творчыя эксперыменты па аб’яднанні суб’ектыўна-аб’ектыўных форм апаведу, а для падзейнага руху гэтых твораў уласціва лагічна-сэнсавая паслядоўнасць (якая імкнецца да эффекту рэальнасці ў паказе падзей), адлюстраванне псіхалагічных станаў герояў і іх паводзін: “Цішка Бабыль”, “Максімаліст” М. Зарэцкага. Уласціваасцю дадзенай унутрыжанравай групы з’яўляецца і тое, што на падставе эмацыянальна сканцэнтраваных заўваг і каментарыяў, у асаблівым падборы эпізодаў апасродкавана складваецца і мастацкі партрэт самога апавядальніка.

Псіхалагізм, іманентна характэрны ўсім названым у падраздзеле творах, дасягае найвышэйшай ступені развіцця ў апавядальных гісто-

¹³ А. Адамовіч, “*Браму скарбаў сваіх адчыняю...*”: *Дослед жыцця і творчасці М. Гарэцкага*, Мінск 1980, с. 132.

рых з няўласна-простымі моўнымі канструкцыямі, выяўляючы дзівосны альянс, імплікацыю мовы аўтара і героя: “Максімаліст” М. Зарэцкага.

Камізм, напаўняючы сабой поліварыянтную стыльовую палітру апавядальных гісторый, прадвызначаў новы этап аналітычнасці ў беларускай мастацкай прозе 20–30-х гадоў мінулага стагоддзя.

STRESZCZENIE

KOMICZNO-PSYCHOLOGICZNA SYNTEZA W BIAŁORUSKICH OPOWIEŚCIACH Z LAT 20-YCH XX WIEKU

W artykule przeprowadzono analizę białoruskich opowieści z lat 20-tych XX wieku. Jego autor uważa, że opowieści pochodzące z tego okresu, zachowując podstawowe cechy tego gatunku, różnią się między sobą znacznie.

Konstrukcja narracji jest równie istotna dla modyfikacji gatunku. Narracja w pierwszej osobie daje złudzenie pełnego psychologicznego „zanurzenia” w introwertycznym świecie osobistych doświadczeń bohatera. Narracja w formie trzeciej osoby pozwala autorowi przeprowadzić twórcze eksperymenty, połączyć formy subiektywne i obiektywne.

Słowa kluczowe: opowieść, modyfikacja gatunku, styl, komedia, psychologia, proza białoruska.

SUMMARY

COMIC-PSYCHOLOGICAL SYNTHESIS IN BELARUSIAN NARRATIVE STORIES OF THE 1920S

This article analyzes Belarusian narrative stories of the 1920s. The author of the article argues that the narrative stories of this period, maintaining the main features of the genre naturally stand out in each individual case.

The form of narrative construction is equally important for the genre modification. First-person narration gives the illusion of a full psychological “immersion” in the introverted world of personal experiences of the protagonist. The construction of the narrative histories in the form of third person allows the author to conduct creative experiments to combine subjective and objective forms of narration.

Key words: narrative history, genre, style, comedy, psychology, Belarusian prose.

Ірына Часнок

Мінск

Унутраная падзейнасць у рамане “Сястра” Кузьмы Чорнага

Кузьму Чорнага часта (хочацца сказаць *заўсёды*) параўноўваюць з рускім класікам Фёдарам Дастаеўскім. А якраз творчасць Ф. Дастаеўскага служыць матэрыялам для вялізнай колькасці прац у галіне нараталогіі, у тым ліку найбольш важных – пачынаючы ад М. Бахціна і заканчваючы (хоць працяг, вядома, будзе і ўжо ёсць) В. Шмідам.

З творчасцю Кузьмы Чорнага ў гэтым кірунку, на жаль, склалася іншая сітуацыя. Самі паняцці “нарацыя”, “наратар” у беларускім літаратуразнаўстве яшчэ не атрымалі дастатковага пашырэння, таму і сістэмнае даследаванне такога кшталту адсутнічае.

Звернемся да аналізу ранняга рамана Кузьмы Чорнага “Сястра”, які многімі крытыкамі і літаратуразнаўцамі не лічыцца значным дасягненнем пісьменніка – у адрозненне, напрыклад, ад рамана “Зямля” (1928 г.)¹. Аднак “Сястра” – асабліва наватарскі² – першы буй-

¹ Тыповай ацэнкай “Сястры” можна лічыць наступную: *псіхааналіз на мелкаводдзі; пісьменнік у даволі-такі аб’ёмным рамане не стварыў адчувальных, аб’ёмных характараў. Вобразы Казіміра Ірмалевіча, Ваці Браніслаўца, Абрама Ватасона статычныя. Ім бракуе руху, новых граняў характараў, якія б маглі паявіцца, каб у рамане разгортувалася сапраўднае дзеянне* (І. Навуменка, *Ранні Кузьма Чорны (1923–1929)*, Мінск 2000, с. 61). М. Тычына, хоць і падкрэсліў шэраг вартастаў гэтага рамана, усё ж адзначыў, што ён *напісаны маладым пісьменнікам і нясе на сабе сляды нявольтнасці: вобразы герояў у радзе выпадкаў страчваюць сваю псіхалагічную выразнасць, твор перагружаецца сырым матэрыялам, сюжэт размываецца, дзеянне замаруджваецца* (М. Тычына, *Кузьма Чорны. Эвалюцыя мастацкага мыслення*, 2-е выданне, выпраўленае і дапоўненае, Мінск 2004, с. 44). З цягам часу многія даследчыкі ацэньвалі і ацэньваюць “Сястру” ўсё больш высока: В. Каваленка, Д. Бугаёў, В. Жураўлёў, інш. (гл.: А. М. Мельнікава, *Пазьмыка твораў Кузьмы Чорнага*, Гомель 2008, сс. 43–52).

ны твор Кузьмы Чорнага (ствараўся на працягу 1926–1927 гг). Раман мае адрозную ад тыповай для прозы савецкіх часоў, ускладненую наратыўную арганізацыю. Асаблівую ўвагу звяртае на сябе катэгорыя ўнутранай падзейнасці. Паводле В. Шміда, падзейнасць з’яўляецца абавязковай катэгорыяй для любой нарацыі. Саму падзею даследчык вызначае як змену зыходнай сітуацыі: ці знешняй сітуацыі ў апавядальным свеце, ці ўнутранай сітуацыі таго ці іншага персанажа (ментальныя падзеі)³. Адсюль і вынікае падзел на падзейнасць знешнюю і ўнутраную.

Падзейнасць у рамане “Сястра” менавіта ўнутраная: яна звязана з пераменамі, што адбываюцца ў душы, у характары герояў. Гэта і ёсць ментальныя перамены, падзеі. Яны адлюстроўваюцца праз чорнаўскі псіхалагізм. Таму псіхалагічны аналіз займае такое вялікае месца ў стылі пісьменніка. Як пісаў А. Адамовіч, *псіхалагічная драма чалавека, яго напружаны роздум і пакутліва вострыя перажыванні – аснова кампазіцыі ў К. Чорнага*⁴. Падкрэслім, што і ўвесь сюжэтны рух звязаны з унутраным рухам у душы персанажаў. Такім чынам, сувязь ментальных пераменаў і падзей з псіхалагізмам прасочваецца і на ўзроўні кампазіцыі, і на сюжэтным узроўні.

Важную ролю ў апавядальнай структуры рамана мае стылізацыя формаў бытавога аповеду⁵. Адна з такіх форм – лісты. Лісты ў рамане К. Чорнага не столькі нясуць інфармацыю пра знешні свет, колькі дапамагаюць раскрыць псіхалагічны стан герояў, індывідуальнасць кожнага з іх, а значыць, прасачыць ментальную падзейнасць.

Напрыклад, ужо ў першым лісце Мані да стрычнага брата Казімера знаходзім як рэтраспекцыю, так і развагі, што суправаджалі гераіню пад час яго напісання: *Можга, я табе напішу яшчэ сягоння вечарам, а можга, зусім не. Нічога не ведаю...*⁶; імпульсіўныя, імпрэсіяністычныя апісанні: *Мне хочацца адчыніць акно. За рэчкаю відаць казармы, дах на іх здаецца белым ад сонца...* [10]. Напісанае гераіняй (індывідуалізаванае маўленне персанажа) нагадвае ўнутраны маналог.

² Л. Корань (Сінькова), *Кузьма Чорны*, [у:] *Цукровы пеўнік. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1996, с. 75. Л. Д. Сінькова (Корань) таксама вызначыла, што “Сястра” – *гэта першы інтэлектуальны раман у беларускай літаратуры* (79), *У К. Чорнага ніколі (!) не было наіву і павярхоўнасці на сутнасных месцах* (79).

³ В. Шмид, *Нарратология*, Москва 2003, с. 13.

⁴ А. Адамовіч, *Маштабнасць прозы*, Мінск 1972, с. 37.

⁵ М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 75.

⁶ К. Чорны, *Сястра*, [у:] Кузьма Чорны, *Збор твораў: У 8 тамах*, Мінск 1973, т. 3, с. 10. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Неўзабаве пасля прачытання гэтага ліста вобраз Мані трансфармуецца ў свядомасці Казімера: *І раптам вырасла яна ў яго ўдзіленні – з малое, паважнае нейкае ў словах сваіх, якою ведаў яе заўсёды і бачыў апошні раз, – вырасла яна раптам у вобраз сталай жанчыны – сястры, уведаўшай нейкі сэнс ці то ўсе адценні жыцця* [10].

Герой адказвае на ліст, і мы бачым тут чорнаўскую стылізацыю пад вуснае маўленне, шчырае і міжвольнае:

Першы год мне надзвычай трудна было, я ж нават і вучыцца не прыехаў сюды, а прыйшоў – не было на білет грошай⁷. Але гэта другая аднае і нават зусім не важнае. Пасля ўсё было добра, і наогул усё добра. Я не чуў, што тата твой памёр, і не мог ніяк пачуць, Болю, Абрама, як ты завеш яго, я прыпомніў, але не ведаю, ці пазнаў бы цяпер яго: я так цяпер жыву, што не маю як застаўляцца доўга думкамі ці ўражаннямі свамі на адным, і ўсё ў мяне, вакольнае, бачанае і чутае, робіцца родным і аднолькава шырокім... [11] (падкрэслена намі – *І. Ч.*).

З гэтага ліста (асабліва з падкрэсленага намі) вынікае другаснасць знешніх фактаў для Казімера і першаснасць унутраных.

Калі Казімер адказвае на ліст сястры, ён адзначае: *Ты так пішаеш нервова, у чым і сама прызнаешся* [11]. Сапраўды, імпульсіўнасць, нервовасць і перадача нават самых, на першы погляд, незаўважных зрухаў душы характэрна для манеры аповеду герояў (і ў лістах, і ў дыялогах, і ва ўнутраных маналоггах).

Лісты падаюцца ў творы як прыступкі да падзей, бо пасля іх змяняецца светапогляд, настрой, жыццё герояў: *Адразу Манін ліст парушыў ход і кірунак яго (Казімера – І. Ч.) настройў; Ліст яе парушыў усё* [60].

Праз напісанне лістоў і ўспрыняцце прачытанага паказваецца ўнутраная дынаміка: рух пачынаецца з думак, паступова выпявае матывацыя для будучых учынкаў персанажаў, адбываюцца змены ў свядомасці герояў.

Так, напрыклад, паказваюцца змены ў стаўленні Мані да Ваці Браніслаўца. Не адразу яна зразумела, які гэта чалавек. Маня атрымала першы ліст ад Ваці і спачатку хацела паказаць яго Казімеру, але перадумала ў апошні момант, *разарвала гэты ліст вельмі спакойна*

⁷ Дарэчы, сам Чорны прыйшоў так, пехатою, вучыцца ў Мінск. Цікава піша пра гэта І. Навуменка ў кнізе “Ранні Кузьма Чорны (1923–1929)” (Мінск, 2000): *У 1923 г. Кузьма Чорны (ён ужо надрукаваў верш у часопісе “Іскры”, два-тры апавяданні) пехатой пайшоў у Мінск, каб паступіць вучыцца ў БДУ. І самае галоўнае: каб спраўдзіць ці няспраўдзіць сваю пісьменніцкую долю* (10).

і акуратна, і палажыла на стол, дзе ляжалі непрыбранымі ўсялякія абрыўкі папер і цяпер непатрэбны ўжо рэцэпт [197]. Яна сказала брату, што парвала ліст, бо *навошта мы надаём значэнне ўсякаму нязначнаму ўчынку* [198]. Гераіня спачатку нібыта без асаблівай прыхільнасці ставіцца да Ваці. Але ў той жа час пачынае апраўдваць яго перад братам, калі кажа: [...] *а ці памог яму што пазбавіцца ад гэтых хістанняў* [198]. Маня інтуітыўна разумее, што Ваця чалавек вялікай душы і таму не можа быць “як усе”, а шукае свой асабісты шлях. Выяўленне якраз гэтай рухомасці ўнутранага жыцця асобы стаіць на першым плане ў рамане “Сястра” Кузьмы Чорнага.

Цікава прэзентуюцца ў творы канфліктныя сітуацыі. Яны выяўляюцца непасрэдна праз унутраную ментальную падзейнасць: спачатку ўспрыняцце, пасля эмоцыі, затым успаміны, думкі і, нарэшце, перасэнсаванне, новае стаўленне да чагосьці (а ў перспектыве – да жыцця). Разгледзім, як перад чытачом паўстаюць вобразы Ватасона і Ірмалевіча.

Наратар пачынае са звароту да сферы падсвядомага ў персанажа: Ірмалевіч прачытаў надпіс на шыльдзе – “Цырульня Абрама Ватасона”, і *нічога не сказаў яму гэты надпіс, так не прымеціў ён яго, хоць і прачытаў, і нават моцна сказаў прозвішча – Ватасон* [7]. Герой быццам пазбягае асэнсавання, усведамлення, што гэта прозвішча з шыльды належыць чалавеку з яго мінулага. Спрацоўвае абарончы механізм памяці: чалавек нібы не хоча, не спяшаецца прыгавдаць балючае, непрыемнае з былога. Ірмалевіч пакуль яшчэ не ўспамінае пра Абрама, аднак наратар ужо рыхтуе чытача да сутыкнення герояў. Далей сустракаем згадку пра Ватасона ў лісце ад Мані: герой даведваецца ад сястры, што, на думку Боні, ён, Казімер, такі ж самы, як і быў, нічога ў ім не змянілася. Гэта выклікала нейкі душэўны пратэст персанажа, нездарма ён ужо *пачаў шукаць вачыма шыльду цырульні Абрама Ватасона* [12]. І тут перад героем паўстае партрэт Абрама (знешнія рэаліі). Ён выклікае ў Казімера (у тэксце пакуль фігуруе як Ірмалевіч – без імя) шэраг супярэчлівых, няясных эмоцый. Казімер заўважае, што *на яго з тратуара пільна глядзеў чалавек* [12]. Знешнасць невядомага падрабязна апісваецца:

Быў ён звычайнага сярэдняга росту і нічым асаблівым не выдзяляўся ад усіх, што хадзілі і стаялі тут. Толькі твар у яго быў нейкі лёгкі для ўспрымання. Шырокія вочы і высокі лоб. Арліны, але мяккі ў рысах сваіх нос не надаваў твару выразу пільнае жорсткасці; і твар, увесь, здаваўся гатовым выцягнуць з усяго вакольнага і ўспрыняць усё тое, што створыць горкі гумар з усяго і над усім [13].

Так бачыць гэтага чалавека наратар, так бачыць яго ў дадзеным выпадку і Ірмалевіч. Ракурсы персанажа і наратара сумяшчаюцца. Ірмалевіч здагадваецца, што невядомы – Боня Ватасон, і на яго, Ірмалевіча, *адмысловае нешта і моцнае пачало наплываць* [13] (заўважым, што тут ужо, калі гаварыць пра факалізацыю, – бачанне наратара). Сустрэча з Абрамам выклікала ўспаміны героя пра дзіцячыя і юнацкія гады. Наратар знаёміць нас праз няўласна-простую мову з тагачаснымі перажываннямі Казі. Ірмалевіч узгадвае, як спецыяльна пэчкаў яблык перад тым, як пачаставаць ім галоднага Боню. Мы бачым: многія важныя падзеі з героямі адбыліся ў “дараманны” час. А зараз Ірмалевіч усведамляе, што *постаць таго малога Боні, прыглушанага беднасцю і кпінамі, ператварылася ў новую постаць Абрама Ватасона, такога як бы ўпэўненага ў нейкім сэнсе рэчаў* [14]. Герой пераасэнсоўвае мінулае, свае паводзіны, адчувае няёмкасць і сорам за сябе ранейшага. І гэтыя звесткі пра мінулае і яго пераасэнсаванне ў свядомасці персанажа робяць для чытача больш яснай і фігуру Ватасона, і фігуру Ірмалевіча, які ў час размовы са старым знаёмым ужо паўстае як Казя, Казімер. У выніку Казімер прыходзіць да высновы, што яму і Абраму *трэба быць блізкімі ў імя нашага дзяцінства...* [77], разумее, што *Абрам слаўны... Моцны чалавек... Ён ніколі ні на што не скардзіўся, а рабіў моцна і ўпарта* [78]. І такія змены ў стаўленні да іншых людзей і ў дачыненні да самога жыцця можна лічыць унутранай падзеяй. Тут асабліва выяўляюцца такія крытэрыі падзейнасці, як кансекутыўнасць⁸ і незваротнасць⁹. Чалавек выходзіць за межы сваёй былой прыніжанасці і былога кругагляду, светапогляду, ён ужо гатовы разумець іншых (хоць пакуль яшчэ не ўсіх – напрыклад, Вацю Казімер не разумее).

Самым важным у рамане, на наш погляд, з’яўляецца праблематызацыя і выяўленне ментальных пошукаў Ваці Браніслаўца. У сувязі з гэтым можна вылучыць макрападзею – спасціжэнне чалавекам (Вацем) свету і сябе самога. Гэта макрападзея падтрымліваецца падзеямі, што фіксуюць змены адносінаў да Ваці з боку іншых персанажаў, а таксама пераменамі ў пункце гледжання наратара.

⁸ В. Шмід у *Нараталогіі* адзначае, што кансекутыўнае прасвятленне і перамена поглядаў героя ўплываюць пэўным чынам на яго жыццё (18).

⁹ В. Шмід так тлумачыць гэты крытэрыі падзейнасці: *У выніку “прасвятлення” герой павінен дасягнуць такой духоўнай і маральнай пазіцыі, якая выключае вяртанне да больш ранніх пунктаў гледжання* (12).

Наратар мае магчымасць даваць пэўныя ацэнкі, калі выступае са сваім асобным пунктам гледжання, няхай сабе і імпліцытна выяўленым. Стаўленне да Ваці змяняецца разам з унутраным развіццём героя. На пачатку твора ў адносінах да Ваці заўважаецца іронія:

Хутка пасля гэтага ён захапіўся быў адным прафесарам, які выдрукаваў сваю навуковую працу “Аб чым нам спяваюць пеўні”. Працу гэтую Ваця Браніславец пачаў нейк раптам лічыць надзвычайна вялікім навуковым творам, хоць яе і не чытаў зусім. Бачыў толькі вокладку і ўважліва прачытаў тытульную старонку кнігі. І такое паважнае думкі быў аб гэтай кнізе выключна затым, што аўтар яе нейк раз выказаў думку аб сучасным упадку навукі. Сказаў ён гэта смела і самаўпэўнена, чым і захапіў Вацю Браніслаўца [30].

Трэба адзначыць, што тут наратар увесь час называе героя па імені і прозвішчы. Калі Ваця раскрываецца перад чытачом па-іншаму, наратар пачынае называць яго проста па імені, як кагосьці больш блізкага. Іронія знікае і відавочнай становіцца аўтарская (наратарская) сімпатыя. Разгледзім, якая ўнутраная дынаміка назіраецца ў Вацевай душы і прыводзіць яго да “аднаўлення”.

Спачатку мы бачым героя, які нічым не захапляецца, нічым не цікавіцца, але ўжо хоча *пазнаць усю шырыню* [30]. Разам з тым і ў пачуццях, і нават у пакоі Ваці пануе хаос. У яго нават узнікла думка пра жаніцьбу дзеля таго, каб *парадак які ў жыцці з’явіўся* [31]. Ваця жыве хістаннямі, сумневамі, бесперапынным пошукам. Ён пакутуе з-за адзіноты і неразумення, з-за сваіх пачуццяў да Мані, разважае пра месца чалавека ва ўсім і ўсяго ў чалавеку, але не можа прыйсці да нейкай пэўнасці. Яму проста інтуітыўна хочацца ісці насуперак, адмаўляць тое, што прымаюць іншыя.

На працягу твора, дзякуючы ўнутранаму душэўнаму руху, герой эвалюцыянуе. Ужо ў першай частцы рамана наратар, калі распавядае пра сустрэчу Браніслаўца з Бонем і Казімерам на кватэры ў паэта-чмыхуна, адзначае: *Пасля, аглядаючыся на пройдзеныя буры, уснамінаючы іх і напорнасць і слабасць, ён свядома лічыў момант гэты пачаткам вялікага аднаўлення ў сабе* [86]. Гэта сведчыць пра тое, што Ваця да аднаўлення прыйшоў і нават яго асэнсаваў.

Ужо сам факт бесперапынных пошукаў, адмаўлення ад унутранай заспакоенасці і самазадаволенасці ставіць героя маральна вышэй за Казімера, Абрама... Менавіта Вацю адзначае як найлепшага чалавека стары Радзівон Цівунчык. Пра Вацеву душэўную перавагу гаворыць Казімеру Маня: [...] *Бадай-што ён (Ваця – І. Ч.) лепш тут за ўсіх.*

І за цябе нават. Усё ж ты сузім стаў цяпер. Таксама як, мусіць, і Абрам. А можа, у вас гэта ідэя якая ці мэта ў кожнага засланяе сабою ўсё іншае?” [268] І наратар, як мы ўжо адзначылі, з сімпатыяй ставіцца да Ваці.

Нарэшце, у канцы рамана герой канчаткова ўсвядоміў, што важна не тое, убачыцца ён з Маняй, ці не. Самае важнае ёсць у ім самім, і Ваця адчуваў толькі, як расце ён для жыцця ў вялікую і патрэбную сілу [282]. Гэты ментальны рух, падзея, якая адбываецца ў душы цэнтральнага персанажа, заклала падмурак і для сюжэта, і для кампазіцыі твора.

Ключавым звязном у тэксце, што звязвае герояў, падзеі (у тым ліку і тыя, што адбыліся ў мінулым), з’яўляецца вобраз Мані. Гераіня ўплывае на іншых герояў нават тады, калі знаходзіцца далёка ад іх: *І яшчэ з глыбінь слядоў ад даўнейшага дачынення да рэчаў, з’яваў і людзей – усё, праз што пазнаваўся свет, усякія сэнсы – дарэчнасці і недарэчнасці – усё хлынула раптам наверх і ў непарадку зайладала істотай. На фатаграфіі быў твар Мані [23].* Любая згадка пра яе, фотаздымак, лісты – усё гэта здольна паўплываць на жыццё і думкі цэнтральных фігур рамана. На наш погляд, нельга пагадзіцца з меркаваннем, што вобраз Мані нічога не нясе¹⁰. Даследчыкі, якія так лічылі, пры разглядзе рамана адштурхоўваліся ад традыцыйнага разумення падзейнасці, маючы на ўвазе рэалістычны дыкурс і падзейнасць менавіта знешнюю. Мы ж апелюем да падзейнасці ўнутранага і адзначым, што якраз вобраз Мані дапамагае героям раскрыцца, спрыяе ўнутраным зменам.

Вобраз Мані суправаджае і Казімера, і Вацю на працягу ўсяго твора. І, дзякуючы гэтаму, мы бачым, якія розныя характары паўстаюць у раманах. У Казімера пачуцці да гераіні выпяваюць як падсвядомае, нешта не да канца ўсвядомленае. А Вацевы пачуцці да Мані ўсвядомленыя, яны развіваюцца праз унутранае супраціўленне героя.

Наратар паўстае ў раманах як псіхолаг. Ён раскрывае прычыны ўчынкаў, думак, жаданняў, якія і для саміх герояў застаюцца таямніцай:

Яму (Казімеру – І. Ч.) хацелася стаць блізка да яе, як чалавеку, не ведаўшаму ніколі блізкасці родных [27]; І ён цяпер не пайшоў бы ў кватэру да Радзівона Цівунчыка, каб не тая работа, якая адбывалася ў ім, ува ўсёй істоце яго, якая спустошвала ўсю паўнату яго і гэтым самым паказвала,

¹⁰ І. Навуменка, *Ранні Кузьма Чорны (1923–1929)*, Мінск 2000, с. 61.

што паўната гэтая, якая так ахоўвалася ім, была паўнатаю, надзьмутаю і лёгкаю, як пустата [40]; [...] калі за яго словамі – “Табе дарэмна далі асвету” – гучэла іншая думка: “Ты вораг рэвалюцыі”. Цьмяна адчуваючы нейкае каліва праўды ў гэтых крыўдных словах, ён (Ваця – *І. Ч.*) знелюбіў гэтага члена ці сакратара [94].

Пра нязначнасць знешняга ў параўнанні з унутраным для наратара і для персанажа (Ваці) сведчыць шаснаццатая глава першай часткі, з-за якой, напэўна, і ўзнікла пародыя на раман, надрукаваная ў часопісе “Маладняк”¹¹. Вось як распавядаецца ў рамане “Сястра” пра сустрэчу Ваці Браніслаўца і паэта, якому аўтар не дае імя:

Прычынаю іх спаткання і знаёмства было: з боку Ваці – вечар нейкага юбілею ці нейкіх успамінаў, што быў наладжаны нейкаю ўстановаю і куды нейкім чынам папаў Ваця Браніславец; з боку таго чалавека – разуменне пагрэбы свае гаворкі аб грамадскай рабоце і замілаванне да газетнае хронікі [82]. Пасля яшчэ нешта было выпіта, нечым яно закусвалася [...] [82]; Той чакаў яго ўнізе пад усходамі. Белы твар яго глядзеў знізу ўгару ў лапіне святла ад высокае ліхтарнае лямпы. Тонкі ён быў і нейкі дробны, востры. Як спускаўся па ўсходах Ваця Браніславец, раптам здалася, што той зноў зачмыхаў носам. Тады ён уставіўся вачыма ў яго твар. Той павярнуў набок твар [85] (падкрэслена намі – *І. Ч.*).

Як бачым, Ваця ўспрымае новага знаёмага найперш на ўзроўні эмацыянальным. Наратар-псіхолаг, які з лёгкасцю пранікаў у самыя патаемныя думкі і пачуцці герояў, выказвае тут столькі няпэўнасці, каб падкрэсліць нязначнасць усяго апісанага для Ваці. Ва ўсім, што адбываецца, Ваця здольны адчуваць і адрозніваць ад сапраўднага ўсё пустое, паказное, фармальнае. Знешняе мала цікавіць героя, бо яно не закранула яго ўнутранага жыцця. Вацю толькі раздражняе новы крывадушны прыяцель-чмыхун, што грае на публіку. Ён выклікае ў героя агіду і нянавісьць, таму Ваця і крычыць на яго: *Чаго ты чмыхаеш? Што ты хочаш напаказ сваю ідэалогію вычмыхаць?* [87] Галоўны “рухавік” чорнаўскага сюжэта – пачуцці і тыя ментальныя перамены, што

¹¹ *І. Я. Навуменка ў кнізе Ранні Кузьма Чорны прыводзіць такую цытату з маладнякоўскай пароды: Ваця зайшоў з ім у нейкі пакойчык. І от тады ён убачыў, што тут былі нейкія людзі з нейкай установы, нешта пілі, нечым закусвалі, нешта разлівалі і аб нечым гаварылі. І яны, гэтыя людзі, далі нешта выпіць Вацю. Ваця нешта выпіў, нечым закусіў і от тады ў яго ад нечага закруцілася нейкая галава, а нейкі нос адчуў ад нейкага чалавека нейкі востры пах. І от тады Ваця пачмыхаў носам, паглядзеў на кагадзе прыйшоўшага чалавека, падняўся і выйшаў на шырокую, як гэты свет, вуліцу (64).*

вырастаюць з пачуццяў, рэфлексіі. Для аўтара істотнай з’яўляецца тая рэвалюцыя-эвалюцыя, што адбываецца ў душы Ваці, а не тая, пра якую “крычаць на вуліцах” (у тым ліку і такія, як “прыяцель”-чмыхун). Такім чынам, правільнае разуменне падзейнасці (унутранага) дазваляе раглядаць таўталогію ў працытаваным урыўку з “нейкімі” людзьмі і рэчамі не як недахоп, а як камунікатыўную стратэгію ў рамане і дапамагае ў працытанні твора.

Выявай камунікатыўнай стратэгіі К. Чорнага можна лічыць і шматлікія паўторы займеннікаў у падачы Вацевых думак пра Маню. Да таго, як гераіня вярнулася з горада N., Маня ўвесь час падаецца ў аповедзе як “яна”. Гэта сведчыць пра аддаленасць і недасяжнасць, мы быццам бачым гераіню здалёк:

І хоць яна жыла недзе ў N., ён не ведаў гэтага. Яна недзе там жыла – пакутавала і радавалася, а ён востра, не вельмі даўно, успомніў яе, і цяпер вось зноў, пры ўспаміне прозвішча Ватасон, імя яе кальнула яго.

Дзіўным былі пачуцці яго да яе. Яна магла, можа, упасці дзе нежывою, і ён бы захаваў вобраз яе для сябе і пакутаваў бы ад яго, а як мучылася яна, яму не магло быць шкода яе. І толькі трохі паднімалася яна для яго вышэй некаторых жанчын, прывабных, знаёмых і толькі для бачаных, аднак найвастрэйшы боль па ёй мучыў яго [37] (падкрэслена намі – *І. Ч.*).

Перад намі не “няспелы” тэкст пачаткоўца. А тэкст з прыёмам, абумоўленым псіхалагізмам, бо *дакладнасць псіхалагічнага аналізу можа заключацца якраз у знешне вельмі недакладных і незакончаных вызначэннях і характарыстыках*¹².

Тое, што праз унутраную падзейнасць выяўляюцца ідэі рамана, даказваюць і дыялогі, палілогі, у якіх у час узаемадзеяння персанажаў на першым плане стаіць унутранае, а ўжо затым знешняе. Абрам размаўляе з Вацём:

– Усіх не напаўняла адна аднолькаваць, бо ўва ўсякага ёсць сваё нутро, але агульнасць застаўляе падначаліцца кожнае нутро.

– А калі я не мог іначай... Хіба мог ты глянуць у маю душу?

– Цяпер душа адмяняецца, – сказаў кучаравы і чырвоны, тручы канцамі пальцаў куткі вачэй каля пераносся [90].

У прыведзеным прыкладзе голас выпадковага персанажа выяўляе асобны пункт гледжання, з якім і палемізуе аўтар, калі стварае вобраз Ваці Браніслаўца.

¹² А. Адамовіч, *Маштабнасць прозы*, с. 84.

Кузьму Чорнага, як мы ўжо падкрэслівалі, неаднаразова параўноўвалі з Ф. Дастаеўскім. У “Сястры”, як і ў раманах рускага класіка, кожнаму голасу прадстаўляецца слова, кожнае меркаванне выслухоўваецца і бярэцца пад увагу. Пры гэтым, згодна з высновай Д. Ліхачова, па ўсіх матэрыялах і меркаваннях Ф. Дастаеўскі выносіць свой прысуд¹³. У рамане “Сястра” таксама можна заўважыць, што, нягледзячы на тое, што ўсе галасы ў рамане значныя, відавочна, сімпатыі наратара на баку такіх герояў, як Маня, Цівунчык, і, канешне, Ваця. Таму наратарскі пункт гледжання часта супадае якраз з персанальнымі пунктамі гледжання менавіта гэтых персанажаў.

У развагах Радзівона Цівунчыка гучыць такая ацэнка часу, тагачасных людзей:

Яго арыштуюць, што ён не з’явіцца там на свае гэныя лекцыі, ці што? Барані божа. Гэта проста такая парода людзей. Сэрца – як камень. Цяпер усе такія пайшлі. Ты ім аб дзеле, дык што хочаш можаш. Ён табе зоры з неба дастане. [...] А калі пачнецца, скажам, трохі іначай, от, скажам, бяда якая ў цябе на душы ляжыць ці гора якое, значыць, душу табе душыць, – то тады ты маўчы з ім. Не гавары нічога, а то кпіны будзе строіць. Не дай бог. Ён жа чалавечую душу не прызнае [131–132].

Пункт гледжання, выяўлены ў словах Цівунчыка (які супадае з пунктам гледжання наратара), становіцца ў апазіцыю з пунктам гледжання незнаёмага, які абвясціў “адмену душы”.

Выключна важнымі для разумення ідэй рамана з’яўляюцца размовы Ваці з таварышам, у якіх падкрэсліваецца значнасць унутранага жыцця, здольнасці да пастаяннай рэфлексіі:

- Значыцца, сам рабіся такім як усё?!
- Не спыняйся і шукай таго, што такое, як ты хочаш.
- Гэта значыць страціць самога сябе. Нічога не зрабіць, а толькі знайсці. Нават калі заспакоішыся на гэтым, усё ж гэта будзе самаашуканства, бо гэта будзе толькі прыстасаванне. Адна з з’яваў тупое задаволенасці [230].

Унутраная падзейнасць звязана таксама з прысутнасцю наратара ў агульнай атмасферы твора праз непасрэдныя апісанні. Такія, напрыклад, пейзажныя замалёўкі:

¹³ Д. Ліхачев, *Літаратура–рэальнасць–літаратура: статьи*, Ленинград 1984, с. 67–68.

Ці не апошняя снеговая хмара спрабавала мякка падняцца над змрочным краем горада – цёмная пялёнка зачарніла неба, асвечанае лямпамі гарадское ночы... [64]; Яшчэ была ноч. Канчалася ноч! Сіняя каламутнасць апошнія зімовае хмары над зямлёю дыхала снегам, але снег не ішоў. Макратою, цяжкаю, як набрынялае дзерава, веяла над горадам ноч. Позна ўжо было ісці снегу.

Канчалася ноч!

Затуманены і клапатлівы, заклапочаны з’яўляўся дзень! Яшчэ далёка было, пакуль пасівелая пара, вырваўшыся з цесных труб, пазаве людзей у свой кіпучы стук. Яшчэ нават і ўсе сляды ночы былі густымі.

Быў спакой! [64].

У гэтых фрагментах з дапамогай знакаў прыпынку падкрэслены ўражанні, эмоцыі наратара.

Сам наратар у вялікай ступені надзелены такімі якасцямі, як уражлівасць, чуласць. Выяўленне ім суб’ектыўнага ўспрыняцця, нават экзальтацыі, спрыяе імпрэсіяністычнасці рамана: *Тады стаяў над горадам голас маладога дня, заклапочанага перабудоваю свету. Разам жа крычалі званы ў касцёлах і цэрквах, крычалі паравікі і стукалі паязды* [105]; *У горад дзень прыйшоў гатовым да вялікіх жорсткасцей у імя вялікай ласкавасці*” [105] (падкрэслена намі – І. Ч.). Такія апісанні набываюць у творы наратыўны характар¹⁴. Як піша В. Шмід, у самім адборы ўбачанага могуць выяўляцца ўнутраныя змены таго, хто бачыць¹⁵.

У рамане “Сястра” аналітычны псіхалагізм (уменне бачыць рэчаіснасць найперш менавіта праз псіхалогію – уражанне + успрыняцце + усведамленне-асэнсаванне + развагі, думкі) робіцца асновай для раскрыцця ўнутранай падзейнасці, якая ўпершыню ў беларускай прозе пачынае паслядоўна дамінаваць над падзейнасцю знешняй. Такі падыход да адлюстравання рэчаіснасці быў наватарскім, не характэрным для беларускага рэалістычнага дыскурсу 1920–1930-х гадоў.

¹⁴ В. Шмід у *Нараталогіі* вылучае тэксты наратыўныя і апісальныя і супрацьпастаўляе іх. Пры гэтым даследчык адзначае, што апісанні часам могуць набываць наратыўны характар (20).

¹⁵ В. Шмід, *Нараталогія*, с. 20.

STRESZCZENIE

WEWNĘTRZNE „ZDARZANIE SIĘ” W POWIEŚCI „SIOSTRA”
KUŹMY CZORNEGO

Narracja w powieści „Siostra” Kuźmy Czornego różni się od typowej prozy radzieckiej. Szczególną uwagę zwraca kategoria wewnętrznego „zdarzania się”. W powieści „Siostra” psychologizm analityczny (umiejętność odbierania rzeczywistości głównie poprzez psychologię – wrażenie + percepcja + uświadomienie – zrozumienie + rozważania, myśli) jest podstawą do ukazania wewnętrznego „zdarzania się”, które po raz pierwszy pojawia się w prozie białoruskiej i zaczyna dominować nad zewnętrznym „zdarzaniem się”.

Takie podejście do przedstawiania rzeczywistości było nowatorskie w białoruskim realistycznym dyskursie w latach 1920–1930.

Słowa kluczowe: narrator, organizacja narracyjna, wewnętrzne „zdarzania się”, psychologizm analityczny, strategie komunikacyjne.

SUMMARY

INTERNAL EVENTFULNESS IN THE NOVEL “SISTER”
BY KUZMA CHYORNIY

The novel “Sister” by Kuzma Chyorniy has a complicated narrative organization that differs from typical Soviet prose. The category of internal eventfulness attracts special attention. Analytical psychologism (ability to see the reality primarily through psychology – impression + perception + awareness-comprehension + reasoning, thoughts) in “Sister” becomes the basis for disclosure of internal eventfulness that for the first time begins its successive domination over the internal eventfulness in Belarusian prose. Such a way of illustrating the reality was innovative and indistinctive for Belarusian realistic discourse of the 1920s and 1930s.

Key words: narrator, narrative structure, internal eventfulness, analytical psychologism, communicative strategy.

Ганна Навасельцава

Віцебск

Аналітычны напрамак мастацкай інтэрпрэтацыі беларускай гісторыі ў творах канца ХХ стагоддзя

У мастацкай трактоўцы гісторыі айчыннымі прэзаікамі канца ХХ стагоддзя дастаткова адчувальны аналітычны напрамак. Ён грунтуецца на ўвазе пісьменнікаў да сувязі гістарычна-канкрэтнага з вечным, на вылучэнні інварыянтнага часавага сэнсу ў пэўнай з’яве. Гістарычны шлях беларусаў пераважна інтэрпрэтуецца тут у святле філасофскай праблематыкі.

Надзвычай выразна ўстаноўка на пошук анталагічнага ў канкрэтна-гістарычным выяўляецца ў творчасці Канстанціна Тарасава. Так, у яго аповесці “Тры жыцці княгіні Рагнеды” (1986) паказаны, як адзначае Вольга Шынкарэнка:

жыццё і лёс жанчыны ў варунках з часам і яго няпростымі абставінамі. У тым ліку і праз прызму вышэйшых дзяржаўных інтарэсаў, пакутлівы працэс станаўлення нацыянальнай свядомасці. Роля толькі што акрэсленых момантаў яшчэ больш узрастае, калі размова ідзе пра жанчын знатных родаў. Іх жыццё і паводзіны шмат у чым вызначалі лёсы іх, часцей за ўсё па няволі, абраннікаў, лёс роднай зямлі¹.

Жыццёвы шлях Рагнеды пісьменнік падзяліў на тры часавыя адрэзкі: дзяцінства, замужжа за князем Уладзімірам, манаства. Кожнаму з іх адпавядала пэўнае імя гераіні: Рагнеда, Гарыслава, Анастасія. Наступны адрэзак своеасабліва “перакрыжоўваўся” з папярэднім праз

¹ В. Шынкарэнка, *Нястомных пошукаў дарога: праблемы паэтыкі сучас. беларус. гіст. прозы*, Мінск 2002, с. 80.

успаміны гордай палачанкі, з якіх вымалёўваўся вобраз роднай зямлі – скразны вобраз у творы. Гісторыя Рагнеды-Гарыславы-Анастасіі набывала сімвалічны падтэкст, а гераіня прадставала ўвасабленнем духоўнай нязломнасці.

Аповесць К. Тарасава “Міласць для атэіста” (1986) – роздум пра вальнадумца Казіміра Лышчынскага, аўтара трактата “Аб неіснаванні Бога”. Лышчынскі стаў ахвярай чалавечага прагматызму Юзафа Бжоскі, што напісаў данос царкоўным уладам, каб не аддаць вальнадумцу пазычаныя грошы. Аповед вядзецца няўласна-простай мовай. Казімір Лышчынскі ў апошнія гадзіны жыцця згадвае свой шлях, Андрэя Баболю, казацкія паўстанні, паводзіны шляхты і духавенства. Лышчынскі – моцная натура, ён не адмовіўся ад сваіх поглядаў і перад пагрозай смерці. Кароль, як іранічна заўважыў апавядальнік, праявіў “міласць”: крамольны трактат спалілі, а вальнадумцу адсеклі галаву. Логікай аповеду Тарасаў акцэнтую думку: трагізм гісторыі беларусаў заключаецца ў тым, што яны самі з-за дробных карыслівых разлікаў знішчаюць сваіх жа суайчыннікаў.

Аповесць К. Тарасава “Апошняя каханне князя Міндоўга” (1998) – твор-роздум пра суадносіны ўлады і маралі, пачуцця і абавязку. У аснову сюжэта пакладзены падзеі, звязаныя са смерцю Міндоўга. Аўтар ацэньвае гістарычную асобу ў маральна-этычных каардынатах, асуджае гвалт і жорсткасць. У аповесцях К. Тарасава пра мінулае адсутнічае ідэалізацыя правіцеляў, станоўчыя героі яго твораў – моцныя духам асобы, схільныя да рэфлексіі. Адзін з апошніх твораў К. Тарасава – аповесць з элементамі дэтэктыва “Аўдытарская праверка ў Нясвіжы, альбо Скарб Нясвіжскага замка” (2006), дзе аўтар звярнуўся да гісторыі знікнення скарбаў Радзівілаў пасля вайны 1812 года. Стылізацыя пад дакументы першай трэці XIX стагоддзя падначальваецца перадачы каларыту часу. У трактоўцы празаіка дзівакаваты Пане Каханку насамрэч з’яўляецца палітычнай апазіцыяй Станіславу Панятоўскаму на землях былога Вялікага Княства Літоўскага. Герой-апавядальнік обер-аўдытар Андрэй Лукін спрабуе знайсці скарбы Радзівілаў, але пасля сутыкнення з вышэйшымі чынамі рускай арміі і польскай арыстакратыяй адмаўляецца ад пошукаў. Паводле пісьменніка, так званы здаровы сэнс перашкаджае чалавеку аддана служыць грамадству.

Палітычная сітуацыя і канфесійныя стасункі на Беларусі канца XV – пачатку XVI стагоддзя знайшлі асвятленне ў рамане “Вялікая княгіня” (1996) Івана Шамякіна. Вячаслаў Рагойша заўважыў, што ў “Вялікай княгіні” *гісторыя і сучаснасць (няхай сабе ў асобных ацэнках,*

аўтарскай канцэпцыі) знітоўваюцца ў адно цэлае². Гістарычная эпоха ў рамане падаецца І. Шамякіным праз успрыманне дачкі маскоўскага князя Івана III Алены, жонкі вялікага князя літоўскага, а пасля польскага караля Аляксандра. Алена – асоба, выхаваная тэацэнтрычным часам: вялікая княгіня выступае шчырай прыхільніцай і заступніцай праваслаўнай веры. Усе памкненні Алены, вымушанай улічваць інтарэсы бацькі і мужа, скіраваны на ўсталяванне міру, добрасуседскіх адносін паміж Вялікім Маскоўскім і Вялікім Літоўскім княствамі. Княгіню засмучае братазабойчая вайна, што пачынаецца паміж хрысціянскімі дзяржавамі. І. Шамякін паказвае пераломны момант айчынай гісторыі, калі ў Вялікім Княстве Літоўскім пашыраўся каталіцызм, а страты ў войнах прымусілі Аляксандра пайсці на нявыгадны для ВКЛ саюз з польскай дзяржавай. Алена ўсведамляе немагчымасць змяніць сітуацыю, шукае духоўнай падтрымкі ў Бога. У яе часы сваяцкія пачуцці павінны былі ўплываць на дзяржаўныя інтарэсы, таму Алена спрабуе спалучыць інтарэсы сям’і і дзяржавы:

З пісем, бацькавых і матчыных, і з тых, што яны пісалі разам з Аляксандрам, з адносін паміж вялікім князем і гасударом усея Русі, з расказаў паслоў, з сваіх пакутлівых, да галаўнога болю, думак акрэслівалася адна выснова... не, бадай, не разумовая выснова, а фізічнае адчуванне: яна (...) апынулася як бы паміж молатам і кавадлам. (...) Яна баялася, што (...) удар расплюшчыць не цела яе – душу, якая ўбірае ўсе пакуты, усе беды – і яе ўласныя, і мужа, і маці, і бацькі, і ўсіх людзей... Расплюшчаная, знявечаная душа нікому не паможа. І Богу не паслужыць³.

І. Шамякін ускосна згадвае вірлівыя падзеі таго часу праз перапіску княгіні з бацькам, маці, братам, выкарыстоўвае іх як фон мастацкага дзеяння і сродак характарыстыкі гераіні. “Вялікая княгіня” – роздум пра чалавека, які апынуўся на мяжы дзвюх розных ментальнасцей. На нашу думку, вобраз княгіні Алены аўтапсіхалагічны ў сваёй аснове, дзе пісьменнік выказаў уласныя меркаванні пра тое, чым чалавек павінен кіравацца ў жыцці.

Аналітычны падыход да адлюстравання гісторыі – адметная рыса прозы Уладзіміра Арлова. Спачатку пісьменнік узнаўляў мінулае ў рэчышчы рамантычна-асветніцкай традыцыі, прысвячаў першыя

² В. Рагойша, *Іван Шамякін – пісьменнік, чалавек, арганізатар літаратурнага працэсу*, [у:] *Нацыянальнае і агульначалавечае ў славянскіх літаратурах*, Гомель 2007, с. 24–25.

³ І. Шамякін, *Вялікая княгіня*, Мінск 1997, с. 115.

апавяданні і аповесці многім вядомым асобам. Гісторыя Полацкай зямлі – прадмет дамінантнага мастацкага ўвасаблення ў яго творчасці. Аўтар працягвае караткевічаўскую традыцыю ўзвелічэння народных абаронцаў у аповесці “Дзень, калі ўпала страла” (1985), калі расказвае пра трагічны лёс полацкага князя Уладзіміра, Валодшу, як яго называлі падданыя. Уладзімір гатовы ўзначаліць аб’яднаную барацьбу супраць крыжаносцаў:

Ён, князь Валодша, з роду Рагвалодавічаў, не пусціў і не пусціць немцаў на крывіцкія землі. Не пусціць, пакуль за ягонымі плячыма веча, а яно стаіць за яго ўжо трыццаць летаў і будзе стаіць, пакуль жывы. І баяры, і полацкі епіскап не пойдучь супраць, бо цяпер гораду і княству трэба моцны абаронца (...). За ім – купцы і рамесны люд, за ім – цёмныя смерды з вотчын і глухіх весяў. За ім – пастаўленая вялікім князем Усяславам Сафія і кніжная мудрасць, сабраная ў манастырах і цэрквах. Калі б чужынцы прыйшлі ў полацкія храмы, калі б яны пачалі паліць кнігі і на свой капыл выпраўляць летапісы, продкі ўсталі б са сваіх магіл, і ўзбунтавалася б сама зямля⁴.

Полацкі князь у Арлова – воін, які з малых гадоў вучыўся абараняць родную зямлю. На падзеі аўтар глядзіць вачыма князя, герой самахарактарызуецца праз разважанні пра жыццё і свет.

Айчыннае мінулае ўжо ў раннях творах У. Арлова “ўцягвалася” ў агульную плынь гісторыі. У апавяданні “Каля Дзікага Поля” (1987) праз успаміны баярына, які памірае пасля бітвы з полаўцамі, згадваецца полацкая гісторыя XI–XII стагоддзяў, Усяслаў Васількавіч, Усяслаў Чарадзеі, пры якім княства дасягнула найвышэйшага росквіту. З трывогай баярын думае пра будучыню:

Шэсць летаў таму полацкія князі хадзілі на Друцк. Ішлі з наўгародцамі ды з князямі кіеўскім, чарнігаўскім і ноўгарад-северскім. Вярнулі Друцк без крыві, але нярадасна было на пераможнай застоліцы, бо счাপіўся полацкі Усяслаў Васількавіч з віцебскім Брачыславам ды з ізяслаўскім Васількам так, што князі і мужы старэйшыя пахапаліся за мячы. Даўней і звычкі такой не было – за бяседны стол са зброяй сядаць... Ну а ён, баярын, схапіў тады не меч, не нож захаляўны, а – гуслі. Ударыў па струнах і заспяваў, што выпалі ўнукі Чарадзеевы з дзедавай славы, як сокалы голыя з гнязда, што куоць крамолы на брацію сваю, век чалавечы кароцячы, не жыта – стрэлы сеюць на Полацкай зямлі, а ў Дзвіну з Варажскага мора ладдзі заплываюць ужо не з купцамі, а з воінамі і святарамі лацінскімі⁵.

⁴ У. Арлоў, *Пяць мужчын у леснічоўчы*: аповесці, апавяданні, эсэ, Мінск 1994, с. 34–35.

⁵ Тамсама, с. 16.

У гэтым творы Арлоў выказвае меркаванне, што верагодны аўтар “Слова пра паход Ігаравы” – баярын з Полацка. У апавяданні “Пакуль не згасла свечка” (1985) у форме ліста да пляменніка самахарактарызуе сябе Аляксандр Незабытоўскі, аўтар праекта адмены прыгоннага права; у “Далёка да вясны” (1985) распавядаецца пра нарадавольца Ігнація Грынявіцкага; у творы “Пяць мужчын у леснічоўцы” (1985) Арлоў узнавіў сітуацыю 1863 года, паказаў неадназначнае стаўленне беларусаў да паўстання. Характэрная рыса стылю пісьменніка – актыўнае выкарыстанне іроніі. У. Арлоў расказваў таксама пра такія малавядомыя шырокаму колу суайчыннікаў старонкі, як удзел нашых продкаў у гусіцкім руху (“Кроніка Лаўрына Баршчэўскага”, 1986). Праз іх закранаў пытанні, звязаныя з аб’ектыўнасцю гістарычных фактаў. Так, у апавяданні “Міласць князя Гераніма” (1987) маналог асуджанага на смерць Івана Карпача – сродак аповеду пра Крычаўскае паўстанне 1744 года, пра жаданне Гераніма Радзівіла прадстаць вартай асобай для нашчадкаў. Калі Карпач адмаўляецца пісаць няпраўду пра князя, Геранім папярэджвае, што сведчанні могуць пакінуць і іншыя пад іменем Івана. Тым не менш, сумленны чалавек выбірае смерць. Дзеля надання знешняй даставернасці аповеду пра мінулае У. Арлоў выкарыстоўваў форму ліста, “граматы з магістрацкага архіва”, “кронікі”, маналога персанажа (“Рандэву на манеўрах”, 1989), унутранага маналога (“Каханак яе вялікасці”, 1998), (“Тры мужы спадарыні Дамінікі”, 1999). Творы У. Арлова пра вядомых дзеячаў беларускай гісторыі вылучаюцца артыкуляцыйнай патрыятычнага пафасу. Для інтэрпрэтацыі гістарычнага часу ў іх выкарыстоўваюцца плынь свядомасці персанажа, мінімальны гістарычны кантэкст, што звычайна падаецца ў выказваннях персанажаў ці ў аўтарскіх заўвагах.

Шырокае ўзнаўленне айчынай гісторыі дэтэрмінавала актыўны зварот пісьменнікаў да ўвасаблення лёсу вядомых культурных і грамадскіх дзеячаў. Аб’ектамі мастацкага асэнсавання па-ранейшаму заставаліся Кастусь Каліноўскі, Ефрасіння Полацкая, Мікола Гусоўскі. У. Арлоў у аповесці “Час чумы” (1986) стварыў вобраз паэта Міколы Гусоўскага. У Рыме, дзе пануюць чума і інквізіцыя, Гусоўскі ўспамінае далёкую Радзіму, піша і чытае вершы, каб перамагчы жах смерці. Пры гэтым, як адзначае В. Шынкарэнка, асноўная мэта мастакоўскай дзейнасці, *сфармуляваная пісьменнікам як “сказаць свету слова праўды пра сваю зямлю” (...), зямлю, “якая завецца “Радзіма” (...), і не прадаецца, пранізвае ўсе вобразна-тэматычныя і эмацыя-*

нальна-стылявыя ўзроўні твора⁶. Адметная форма аповесці – біяграфія-разважанне. А. Дарагакупец справядліва заўважыла, што ў прозе канца ХХ стагоддзя ўзмацняецца інтэлектуальны пачатак у асэнсаванні гістарычных падзей, імкненне да вырашэння на гістарычнай аснове агульначалавечых, філасофскіх праблем з вялікай доляй суб'ектыўнасці, аўтарскай смеласці⁷. Гэта тэндэнцыя яскрава адбілася не толькі ў аповесці У. Арлова “Час чумы”, але і ў “Снах імператара” (1990).

Асобы знакамітых беларускіх жанчын ўвасобіла Валянціна Коўтун. Псіхалагічнае даследаванне жыцця паэтки і грамадскай дзеячкі Алаізы Пашкевіч прадстаўлена ў рамане “Крыж міласэрнасці” (1988). Вельмі ўдала ў структуру аповеду пісьменніца ўвяла цытаты з твораў Цёткі, лаканічна апавяла гісторыю напісання некаторых з іх. Мастацкае асэнсаванне асобы Ефрасінні Полацкай (раман-жыццё “Па-кліканья” (1998–2007) спалучаецца з паэтызацыяй хрысціянскай этыкі і духоўнасці. В. Коўтун сінтэзавала летапісныя звесткі, гістарычныя дакументы, асобныя выказванні з Псалтыра, элементы “Аповесці Жыцця і Смерці святой блажэннай і найпадобнейшай Еўфрасінні, ігуменні манастыра Святога Спаса і найсвяцейшай Ягонай Маці, што ў Полацку”, прыёмы дэтэктыўнага пісьма. Першая палова XII стагоддзя паказана ў міжусобнай барацьбе і войнах, калі над Полацкай зямлёй нависла пагроза страты дзяржаўнай самастойнасці. Кіеў, якому не падабалася незалежнасць Полацка, таемна вёў перамовы з дрыгавічанскімі і палянскімі князямі, адбываліся сутычкі паміж мінскім князем Расціславам і полацкім Рагвалодам, Ноўгарад прэтэндаваў на землі Полацка. Полаччыну спусташалі набегі хана Баняка, паміж полацкімі князямі Давыдам і Барысам таксама не было згоды, чума забірала мноства чалавечых жыццяў. Праз паказ лёсу Ефрасінні Полацкай пісьменніца стварала маштабную гістарычную карціну быцця нашых продкаў, асэнсоўвала духоўны свет людзей таго часу, акцэнтавала ўвагу на пастаянную барацьбу добра і зла, святла і цемры. Ідэя любові да чалавека праз любоў да Бога выяўляе сутнасць характару Ефрасінні. Міласэрнасць, прызнанне вартасці любога чалавечага жыцця кіруюць учынкамі манахіні, калі яна клапаціцца пра вызваленне смердаў-язычнікаў, калі спускаецца ў вязніцу, дзе сядзяць жорсткія забойцы і рабаўнікі, калі дапамагае бедным і нешчаслівым. У гэтым

⁶ В. Шынкарэнка, *Нястомных пошукаў дарога...*, с. 147.

⁷ А. Дарагакупец, *Тэндэнцыі рамантызацыі і інтэлектуалізацыі ў сучаснай беларускай гістарычнай прозе*, Мінск 2005, с. 11.

Ефрасіння нагадвае Алаізу Пашкевіч (раман “Крыж міласэрнасці”), якая праз спасціжэнне міласэрнасці прыйшла да хрысціянскага светаразумення, да абавязку чалавека несці духоўны “крыж”. Ефрасіння Полацкая і Цётка ў В. Коўтун “пакліканя”: іх прызначэнне – рабіць дабро, дараваць надзею людзям, паказваць шлях да любові і згоды паміж людзьмі. Цётка і Ефрасіння шукаюць такіх самых “пакліканых”, што будуць памнажаць чалавечнасць і дабрывію на зямлі. Падчас падарожжа да далёкай Галілейскай зямлі Ефрасіння з абвостранай сілай адчувае кроўную повязь з роднай Полаччынай. Малітва за полацкую зямлю акцэнтавала ў творы духоўную веліч Ефрасінні. В. Коўтун па-наватарску ўвасобіла вобразы гістарычных асоб. Уладзімір Гніламедаў адзначыў, што *мастацкае наватарства – у самым агульным яго разуменні – ёсць момант эстэтычнай адпаведнасці, больш таго, эстэтычнага адзінства праўды жыцця і праўды мастацтва, які рэалізуецца ў мастацкім творы. У такім выглядзе момант наватарства, зразумела, уключае і элементы пераемнасці, традыцыйнасці, якія выступаюць у дадзеным выпадку састаўною часткаю гэтага эстэтычнага адзінства*⁸. З улікам вопыту літаратурных папярэднікаў Коўтун распрацоўвала якасна новую праблему ў беларускай прозе – праблему духоўнага подзвігу ў імя Радзімы і чалавецтва.

Паўстанне 1863 года заўсёды цікавіла беларускіх пісьменнікаў. Па-новаму аднак былі расстаўлены акцэнты пры адлюстраванні яго ў рамане Алеся Наварыча “Літоўскі воўк” (2000–2003). Паводле слухнага меркавання Аксаны Бязлепкінай, прэзаік адыходзіць ад патрыятычнага рамантызму Караткевіча, які *апеляваў не столькі нават да розуму, колькі да пачуццяў*⁹. Пераважная большасць герояў А. Наварыча лічыць паўстанне марнаваннем маладых сіл і жыццяў. Як тонка заўважыў Дзмітрый Бугаёў, *асноўная ўвага раманіста скіроўваецца на мастакоўскі аналіз самой грамадскай атмасферы ў тых асяродках, дзе разгортваецца паўстанне (узятая Заходняе Палессе, пераважна самыя блізкія пісьменніку рэгіёны). Добра паказана таксама бязладдзе ў шэрагах паўстанцаў і стаўленне да іх розных пластоў насельніцтва*¹⁰. Кастусь Каліноўскі – персанаж эпізадычны, аўтар паказвае яго патрыётам, народным заступнікам і адначасова “чужым

⁸ У. Гніламедаў, *Традыцыі і наватарства ў беларускай паэзіі 50–60-х гадоў*, Мінск 1972, с. 15.

⁹ А. Бязлепкіна, *Авантурызацыя гісторыі*, “Полымя” 2009, № 5, с. 155.

¹⁰ Д. Бугаёў, *Гістарычная проза Алеся Наварыча ў святле караткевічаўскай традыцыі*, “Полымя” 2006, № 3, с. 165.

у асяроддзі сваіх”. Письменнік удала выкарыстоўвае прыём літаратурнай гульні: у шматзначным вобразе літоўскага ваўка, які страціў дадзеную ад нараджэння свабоду, бачыцца чалавек увогуле, паўстанец у прыватнасці. Адзін з галоўных герояў твора – мясцовы шляхціц Артур Буевіч, што раскрывае думкі і меркаванні Каліноўскага нібы свае ўласныя, здзяйсняе тыя ж учынкi, якія маглі б належыць Кастусю. Пасля паражэння паўстання Буевіч падзяляе лёсы паўстанцаў-выгнаннікаў з роднага краю. Родная зямля – сакральнае паняцце для абодвух герояў. Кастусь Каліноўскі свядома парушае законы канспірацыі, калі прамаўляе:

Вось што значыць – радзімы кут, – нягучна праказаў ангелец. І праказаў ён ні па-англійску, ні па-польску. Каб нават і па-польску, пэўна, ніхто не звярнуў бы на ягоныя словы ўвагі. Але ўся бяда была ў тым, што сказаў ангелец гэтую фразу на той мове, якая адрознівалася і ад англійскай, і ад польскай, і нават ад рускай.

Усе як па камандзе зірнулі на чужапанца. Прамоўлення ім словы на тутэйшай, мясцовай мове выклікалі эфект стрэлу. Цяпер і дурню было зразумела, што чалавек, які выдае сябе за замежніка, зусім гэтакім не з’яўляецца. Але нечаканасць таго, што замежнік мог праказаць падобныя словы, была такой, што проста не верылася, быццам ён і казаў іх¹¹.

А. Наварыч адмовіўся ад стэрэатыпаў у адлюстраванні Кастуся Каліноўскага, звярнуў увагу на яго жорсткасць у дачыненні не толькі да ворагаў, але і да сваіх. Письменнік здолеў раскрыць маральна-этычную атмасферу той гістарычнай сітуацыі, калі людзі перш за ўсё думалі пра выжыванне.

Складанаму моманту айчыннай гісторыі прысвечаны твор Андрэя Федарэнкі “Нічыё” (1998–2000). Аб’ект мастацкага даследавання празаіка – Слуцкая брыгада:

Тая самая брыгада, якая неўзабаве разрасцецца да трох палкоў і больш чым на месяц прыкуе да сябе ўвагу Еўропы, брыгада, што ў многім прымусіць свет лічыцца з Беларуссю як з краінаю і дакажа, што любое змаганне, падмацаванае ідэяй і вераю (якім бы няроўным і бессэнсоўным адносна канчатковага выніку яно ні здавалася), абавязкова – рана ці позна – дасць плён¹².

Письменнік прапанаваў сваю версію гісторыі Слуцкай брыгады, што ўтварылася паміж дзвюма лініямі франтоў, стала першым за

¹¹ А. Наварыч, *Літоўскі воўк*, Мінск 2005, с. 121.

¹² А. Федарэнка, *Нічыё*, Мінск 2009, с. 127.

ўсю гісторыю Беларусі армейскім падраздзяленнем. Слуцкая брыгада абвясціла сябе абаронцам Беларускай Рэспублікі як самастойнай юрыдычна-дзяржаўнай адзінкі. Письменнік акцэнтаваў увагу на стыхійным характары народнага руху, калі паказваў утварэнне брыгады. Адным з арганізатараў яе быў камісар брыгады Павал Жаўрыд, выдатны прамоўца, ідэйна перакананы чалавек. Узброіць вайсковую адзінку, навесці дысцыпліну і парадак імкнуўся беларус па паходжанні, капітан царскай арміі Чайка. Павал Чайка адчувае сябе “нічыйным”, сумняваецца ў поспеху агульнай справы таму, што сам апынуўся на раздарожжы. Яго камандзірскія намаганні не прыносяць вялікага плёну. Кадравы афіцэр Чайка дыскрэдытуецца ў вачах сваіх не надта даверлівых папличнікаў контрразведкай чырвоных. А. Федарэнка вылучыў як найбольш верагодную версію, што чырвонымі быў адпушчаны палонны; ён прынёс у брыгаду запіску, дзе Чайку няпэўна дзякавалі за нейкія перададзеныя звесткі. Паводле пісьменніка, чырвоныя сумняваліся ў поспеху такой акцыі, аднак вестка пра здрадніка-камандзіра пачала абрастаць чуткамі, запіска ператварылася ў пакет з сакрэтнымі дакументамі. Чайка не змог пераканаць папличнікаў у сваёй невінаватасці. Паводле А. Федарэнкі, пэўных вайсковых планаў у дрэнна ўзброенай брыгады не было, таму яна была асуджана на паражэнне. Пошукі грашовай дапамогі аказаліся беспаспяховымі; маленькае вайсковае злучэнне, заціснутае паміж дзвюма рэгулярнымі арміямі, не мела перспектывы. У творы не раскрываецца гісторыя Слуцкай брыгады ва ўсёй яе падрабязнасці, бо важна было паказаць развіццё нацыянальнай ідэі ў пачатку 20-х гадоў XX стагоддзя: многія людзі, якія прыйшлі ў Слуцкую брыгаду, пачалі ўсведамляць сябе не палякамі, не рускімі, а іншымі, як падкрэслівае аўтар, “нічымі”. З гэтага пачаўся іх пошук свайго ўласнага шляху, які некалі абавязкова дасць плённы вынік. Аўтар часта выкарыстоўвае іронію і сарказм: *брыгада, салдатам і афіцэрам якой “шчырыя а мудрыя” нашчадкі адплацяць дзесяцігоддзямі магільнага забыцця*¹³, *сын гадзіннікавых спраў майстра* камісар Губмян, які выступаў ад імя рабочых і сялян.

У творах У. Арлова, А. Наварыча, А. Федарэнкі наглядаецца імкненне да дэміфалагізацыі многіх гістарычных фактаў, да стварэння ілюзіі максімальнай аб’ектыўнасці ў асвятленні падзей і асоб за кошт выкарыстання прыёму некалькіх пунктаў погляду на падзеі. Пры гэтым функцыя аўтара зводзіцца да сінтэзу варыянтаў пераказа-

¹³ Тамсама, с. 127.

ных персанажамі падзей. Некаторыя пісьменнікі ў працэсе асэнсавання так званых вечных пытанняў істотна дэфармавалі саму гістарычную канву. Так, у рускамоўных аповесцях “Наведванне царом Іванам Васілевічам Трыгорскага манастыра” (2004), “Выздараўленне ў Хіераполі (Хроніка падзей ад Цімофія Суражскага)” (2006) Э. Скобелеў падаў сваё бачанне асобы Івана Жахлівага як правіцеля, хоць жорсткага, але справядлівага, высокія маральныя якасці славян-язычнікаў XII стагоддзя тэндэнцыйна проціпаставіў такім заганам, як карысліваць, разлік, еўрапейцаў-хрысціян.

Пошук новых форм адлюстравання гістарычных рэалій абумовіў змяшчэнне апавядальніцкіх акцэнтаў у бок суб’ектывізацыі, перавагу маральна-этычнай праблематыкі над іншымі, узмацненне і паглыбленне псіхалагізму. Кампазіцыйная поліфанія, якая эстэтычна правакавала асацыяцыі канкрэтна-гістарычнага перыяду з іншымі гістарычнымі перыядамі, стала важнай прыкметай інтэрпрэтацыі гісторыі прадстаўнікамі аналітычнага напрамку. Вялікую ўвагу праявілі канца XX стагоддзя надавалі ўвасабленню неадназначных у выніковых ацэнках перыядаў мінулага, паказу прыватнага чалавека на шырокім гістарычным фоне.

STRESZCZENIE

ANALITYCZNY KIERUNEK ARTYSTYCZNEJ INTERPRETACJI HISTORII BIAŁORUSI W PRACACH KOŃCA XX WIEKU

Autorka artykułu omawia konkretne kierunki analitycznej interpretacji historii, które są wyraźnie reprezentowane w białoruskiej prozie przez K. Tarasowa, W. Orłowa, W. Kowtun, A. Nawaricza, A. Fiedorenko. Pragnieniem pisarzy jest wyjście poza konkretny okres historyczny, odzwierciedlenie działalności artystycznej jako jedności wydarzeń przeszłych, teraźniejszych i przyszłych. Artystycznej interpretacji historii towarzyszy opracowanie dalszych dróg rozwoju rosyjskiej prozy poprzez organiczne połączenie ontologicznych i historycznych problemów przy dominacji elementu ontologicznego.

Słowa kluczowe: białoruska proza końca XX wieku, artystyczna interpretacja historii, historycznie konkretny, wieczny, problematyka filozoficzna i moralno-etyczna, psychologizm, polifonia kompozycyjna.

S U M M A R Y

ANALYTICAL DIRECTION OF ARTISTIC INTERPRETATION
OF THE BELARUSIAN HISTORY IN THE WORKS IN THE LATE 20TH CENTURY

The article analyzed the specific directions of the analytical interpretation of history, which is clearly represented in the Belarusian prose of K. Tarasov, V. Orlov, V. Kovtun, A. Navarich, A. Fedorenko. The writers desire to go beyond the specific historical period, to reflect the artistic activity in the unity of the past, present and future. Artistic interpretation of history was accompanied by the elaboration of further ways of development of Belarusian prose through the organic combination of the ontological and the concrete historical problems with the dominance of the ontological.

Key words: Belarusian prose in the late 20th century, artistic interpretation of history, history specific, eternal, philosophical and moral-ethic problems, psychologism, polyphony of composition.

Людмила Зарембо

Минск

Оним «Каялы» в Ипатьевской летописи

«Каяла» – поддержанная многими филологами исходная форма гидронима. Она реконструирована на основе трех известных сегодня древнерусских текстов, где представлены две ее падежные модификации «Каялѣ» и «Каялы»: в Ипатьевской летописи «Каялы», в «Слове о полку Игореве» «Каялы» и «Каялѣ», «Задонщине» по списку В. М. Ундольского «Каялѣ»¹.

Своеобразным пиком в истории представления различных суждений по этому поводу на родине «Слова» стали середина и конец XX века, когда вышли в свет статья Л. А. Дмитриева «Глагол «каяти» и река Каяла в «Слове о полку Игореве»» (1953)², перевод на русский язык второго тома «Этимологического словаря русского языка» М. Фасмера (1967)³ и затем обстоятельная статья А. Г. Боброва «Каяла (Каялы)» в «Энциклопедии «Слова о полку Игореве»» (1995)⁴. В упомянутом словаре читаем: «**Каяла** – река на юге Руси, СПИ («Слово о полку Игореве» – Л.З.). Из тюрк. *Кајалу* «скалистая»... Популярное сближение с *каяться* – по нар. этимологии. [Ср. первонач. *Каялы*, Ипатьевск. летоп.]»⁵. В этой же статье Фасмер приводит информа-

¹ *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»*, сост. В. Л. Виноградова, Ленинград 1967, вып. 2, с. 179.

² *Труды Отдела древнерусской литературы*, Москва–Ленинград 1953, т. 9.

³ М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, Москва 1986, т. 1–4.

⁴ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»*: В 5 томах, СПб 1995, т. 3, с. 31–36.

⁵ М. Фасмер, *Этимологический словарь...*, т. 2, с. 216.

цию о существовании «названия реки *Каялы* в [бывш.] Оренбург. губ.» и несколько схожих по звучанию примеров⁶.

Разумеется, не отвергая напрочь гипотезу о восточных фонетико-лексических истоках слова «Каял[-а], [-ы], [-ѣ]», как и перспективность поисков его этимонов в русской языковой среде (несклоняемая форма Каялы́; редкая форма местного падежа на «-ы» от основы склонения на «-а»; в летописи есть родительный падеж названия реки «Каяла» – место раскаяния, покаяния и т.п. от глагола «каяти»), полагаем, что не случайно, этот «русский» ряд вариантов продолжает и сейчас активно пополняться (см.: А. Г. Бобров, 1995⁷; Л. В. Левшун, 2009 год: «Каяла... – аллегория реки братоубийства (производное от Каин), а не какая-то конкретная река», «Игорь... идет «на суд Божий» с братоубийственной **Каялы** через **покаяние** и **раскаяние**»⁸; Л. Г. Мощенская, 2011 год: «каять(-ти)» – «каютъ» → краткое причастие действительного залога прошедшего времени именительного падежа единственного числа женского рода «каяла» (в текстах не обнаружено) → адъективированное прилагательное «каяла» → субстантивированное прилагательное «каяла»⁹; Л. И. Зарембо, 2012 год: ««Каяла» условная реконструированная исходная форма собственно имени существительного женского рода склонения на «-а» с неполной парадигмой в форме единственного числа родительного и местного падежей»¹⁰. Конечно же, гипотетические построения не претендуют на бесспорность и более того, весьма вероятно, что в исторической действительности ни один из предполагаемых путей «мутации» онима-лексемы не реализовался изолированно и самодостаточно. Для возможно более глубокого и совершенного прочтения текста со столь редким онимом, как представляется, исследовательскую цель надо ставить, хотя и близкую, но иную: конструировать не последовательность этимологической и грамматической цепи, а как восприни-

⁶ Там же.

⁷ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 3, с. 31–36.

⁸ Л. Левшун, *О слове преображенном и слове преображающем: теоретико-аналитический очерк истории восточнославянского книжного слова XI–XVII веков*, Минск 2009, с. 388, 408.

⁹ Л. Мощенская, Л. Зарембо, *Новая конъектура темного места «Слова о полку Игореве» (река Каяла)*, [в:] *Русский язык: система и функционирование: Сб. материалов V Междунар. науч. конф. 11–12 окт. 2011 г., Минск*, Минск 2011, с. 173–177.

¹⁰ Л. Зарембо, *О лексико-грамматическом значении онима «Каяла» в «Слове о полку Игореве»*, [в:] *Карповские научные чтения: Сб. науч. ст., вып. 6, в 2-х ч.*, Минск 2012, ч. 2, с. 88–92.

малось носителями русского языка «Каял(-ѣ), (-у)» в качестве продукта этого столь ярко вспыхнувшего и ограниченного во времени употребления, по возможности очертить узус слова. И сделать это непременно с учетом сверхзадач, которые реализуются в художественном гипертексте – Ипатьевская летопись, «Слово о полку Игореве» и «Задонщина». (Д. С. Лихачев назвал это явление «текстологическим треугольником»¹¹.)

Упомянутые произведения, отстоящие друг от друга по времени и месту создания, объединяет прежде всего тема 1185 года. В их своеобразном художественном треугольнике креативная роль принадлежала, конечно же, более ранним – Ипатьевской летописи и «Слову о полку Игореве». При этом «Слово» выделяется особой интенсивностью в «закреплении» «Каял (-ѣ), (-у)» за данным сюжетом. В нем название реки использовано шесть раз и при этом исключительно во фрагментах, связанных с событиями Игоревой рати, из них лишь однажды с указанием на аналогию: «Съ тоя же Каялы»¹²). Означенная актуализация номена становится особенно выразительной, если принять во внимание и некоторые статистические данные. Так, согласно подсчетам Б. А. Рыбакова, «описание «полка Игорева»... занимает со всеми художественными отступлениями лишь 1/5 всего текста; 4/5 посвящено другим... важным темам»¹³. А это значит, что из 536 словоупотреблений каждое 89-е – «Каял (-ѣ), (-у)»¹⁴. И это в условиях высокоинтеллектуального текста, где из 976 слов 614, т. е. 63% словаря памятника, употреблено по одному разу¹⁵. Еще более впечатляют цифровые выкладки в этой области Д. С. Ворга. По его мнению, «Слово о полку Игореве» даже надлежит отторгнуть от комплекса европейского эпоса из-за ослабленной центральной повествовательной доминанты: «Лишь десятая часть стихов... посвящена описанию исторических событий (1185 года – Л.З.). Роль «композиционной сути произведения» выполняют «длительные и разнообразнейшие авторские «от-

¹¹ См.: Д. Лихачев, «Текстологический треугольник»: «Слово о полку Игореве», рассказ Ипатьевской летописцем о походе князя Игоря в 1185 г. и «Задонщина» (К текстологическим замечаниям проф. Дж. Феннелла), [в:] Д. Лихачев, «Слово о полку Игореве» и культура его времени, Ленинград 1978, с. 289, 299–301.

¹² Энциклопедия «Слова о полку Игореве»..., т. 1, с. 10.

¹³ Б. Рыбаков, *Петр Бориславич: Поиск автора «Слова о полку Игореве»*, Москва 1991, с. 23.

¹⁴ О суммарном количестве слов и словоупотреблений см.: Энциклопедия «Слова о полку Игореве»..., т. 3, с. 138.

¹⁵ Там же.

ступления»». Они «составляют 90% всего «Слова»»¹⁶. В сопряжении с выделенной В. Л. Виноградовой общей суммой словоупотреблений (2680) это дает основания говорить о 44,7 частотности употребления «Каял (-ѣ), (-у)» в сюжетной линии Игоря¹⁷. Сознвая некоторую степень приближенности этих подсчетов, мы все же имеем право квалифицировать этот гидроним в качестве высокочастотного и потому ключевого слова поэмы о князе Игоре Святославиче. (По общепринятому мнению, высокая частотность считается важнейшим критерием для определения ключевых слов¹⁸). Особое внимание привлекает к себе и грамматическая плотность форм этой лексемы.

Как уже отмечалось, в «Слове о полку Игореве» зафиксированы лишь две модификации – формы родительного и местного падежей склонения существительных на (-а). Это «Каялѣ» (дважды «на рѣцѣ на Каялѣ»), «въ Каялѣ рѣцѣ» и «Каялы» («съ тоя же Каялы», «на брезѣ быстрой Каялы», «во днѣ Каялы, рѣкы половецкія»¹⁹. Что, по всей видимости, и позволило М. Фасмеру расценить «Каялы» в русской письменности как первоявленную: «Первонач. Каялы, Ипатьевск. лет.»²⁰.

Исходя из приоритетности для нас тех признаков в семантическом поле «Каял (-ѣ), (-у)», которые общи всем трем текстам, выделим на первое место чрезвычайно любопытный прием поэтической стилистики: всюду встречаем употребление «Каял (-ѣ), (-у)» в устойчивой опозиции «веселью» как ситуативному антониму. Сравним:

«Слово о полку Игореве»: «Ту ся брата разлучиста на брезѣ быстрой Каялы; ...ту пир докончаша храбрїи русичи... не веселая година вѣстала;» «Игорь погрузи жирь во днѣ Каялы... веселіе пониче;» «На рѣцѣ на Каялѣ... А мы уже жадни веселія;» «Полечю, ... омочю... рукавъ въ Каялѣ рѣцѣ... мое веселіе по ковылю развѣя»²¹, то есть в четырех случаях из шести словоупотреблений – в 67%.

Ипатьевская летопись: «Наведе на ня господь гнѣвъ свои, в радости мѣсто наведе на ны плачь и во веселье мѣсто желю на рѣцѣ Каялы»²².

¹⁶ Д. Ворт, *Лирический элемент в «Слове о полку Игореве»*, [в:] *«Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования*, Москва 1988, с. 39–40.

¹⁷ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 3, с. 138.

¹⁸ См., напр.: Н. Николина, *Филологический анализ текста*, Москва 2003, с. 185.

¹⁹ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 1, с. 10, 11, 13.

²⁰ М. Фасмер, *Этимологический словарь...*, т. 2, с. 216.

²¹ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 1, с. 11, 11–12, 13.

²² Цит. по: *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»...*, вып. 2, с. 179.

В третьей части фразы, когда уже в двух предыдущих основные смысловые и стилистические акценты вполне определены и выделены, автор являет эллиптическое стяжение. На месте введенного нами «наведе на ны» в древнерусском тексте следовало бы поставить тире.

Принимая во внимание, что слово «гнѣвъ» имеет здесь очевидное значение ‘кара, наказание’²⁸, мы можем говорить о явленности в данном случае фигуры стилистической симметрии. Она описана Д. С. Лихачевым следующим образом: *Об одном и том же в сходной синтаксической форме говорится дважды; это как бы некоторая остановка в повествовании, повторение близкой мысли, близкого суждения, или новое суждение, но о том же самом явлении. Второй член симметрии говорит о том же, о чем и первый член, но в других словах и другими образами. Мысль варьируется, но сущность ее не меняется*²⁹. Определяя виды этой поэтической фигуры, глубокую архаичность истоков, связь с библейскими текстами и т. д., ученый, однако, приводит только парные примеры ее классического проявления. Мы же имеем в рассматриваемом фрагменте не усложненную и не растворенную в близких стилистических явлениях, а безукоризненно организованную триединовую параллельную симметрию. А потому можем с большей уверенностью, чем в отношении двучастной, говорить о лексическом содержании каждого из членов, т. к. *каждый из них помогает понять другой*³⁰. Воспользовавшись этим положением и опытом ученого по идентификации редких слов можем утверждать в отношении «Каялы», что его непосредственная смысловая связь с гипотетическим этимологом ‘скалестый’ для летописца XII века утрачена. «Каялы» помещено в одном полюсе симметрии с «господь гнѣвъ свои» («гнѣвъ» – «1. ‘гнев’, ‘кара, наказание’, 3. ‘неистовство’»³¹; «плачь» – «1. ‘плач; – ‘выражение горя, скорби’. 2. ‘один из видов церковного покаяния’»³²; «желю» – «желѧ, -ѣ» – ‘печаль’, ‘скорбь’³³, т.е. находится в их семантическом поле, «говорит об одном и том же»³⁴. Объединяющая их семантика имеет в данном случае «наводящее значение»³⁵ и потому «Каялы» недвусмысленно

²⁸ *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)*: В 10 томах, Москва 1989, т. 2, с. 339.

²⁹ Д. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы*, Москва 1979, с. 169.

³⁰ Там же, с. 170.

³¹ *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 2, с. 339.

³² http://onlineslovari.com/slovar_drevnerussrjgo_jazyka_w/page/placy.9729

³³ *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 3, с. 244.

³⁴ Д. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы...*, с. 171.

³⁵ Там же.

комбинируется с глаголом «калати» в значении ‘порицать, осуждать’³⁶. Обращает на себя внимание, что данное словоупотребление представлено редко: составители «Словаря древнерусского языка (XI–XIV вв.)» зафиксировали их всего два, и одно из них, наиболее близкое к интересующему нас, – у прилагательного «каказный» ‘относящийся к церковному покаянию, епитимии’³⁷. (Но значительно обильнее примеры, в которых это лексическое гнездо выступает со значением ‘раскаяние’ – «каказнь» – 3, «каканик» – 3, а также ‘каяться; исповедоваться в грехах’, ‘приносить церковное покаяние’, ‘раскаиваться в чем-л., жалеть о чем-л.’ – «какатисл» – 251 и др.³⁸). Так, мы наблюдаем, что смысловая связь «Каял(-ы)» с глаголом «каяти» во всей многоаспектности его семантического гнезда для составителя текста летописи и потенциального читателя закреплена вполне, и религиозная «подсветка» этого комплекса значений – не менее отчетлива.

Предложенное толкование и структурирование текста, на наш взгляд, поддерживается и слабой троекратной рифмой: это «свой» – «ны», которые в свою очередь как бы «вызывают к жизни» форму «Каялы». Рифма здесь дополнительно скрепляет смысл высказывания, опоясывает и завершает фигуру тропа. Введение в текст альтернативного варианта «Каялѣ» воздействовало бы на поэтику фрагмента деструктивно: не только не продлевало означенный ряд, но формировало бы на месте его семантически ударного финала новый «рѣцѣ Каялѣ».

Полагаем, что не без влияния этого обстоятельства авторский коллектив «Энциклопедии «Слова о полку Игореве»», хотя и ссылаясь лишь на мнение сторонников тюркской этимологии, в вариантном реестровом слове констатировал ударение «Каяла (Каялы)» как «первоначально несклоняемой форме слова в Ипат. лет.»³⁹. При отчетливом повышении внимания современной науки к средним векам, выходя в свет целого ряда работ, в том числе белорусских медиевистов (Л. В. Левшун, И. В. Саверченко, В. А. Чемерицкий, А. А. Шелемова и др.), нам не удалось отметить в исследовательской литературе рассмотрения данного фрагмента в означенном аспекте либо анализа сходной структуры высказывания как самостоятельного явления поэтики. Ведь в летописях преимущественно и справедливо отмечаются прежде всего жанровые доминанты: характер констатации единичных истори-

³⁶ *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 4, с. 206–207.

³⁷ Там же, с. 206.

³⁸ Там же, с. 206–207.

³⁹ *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 3, с. 31–34.

ческих фактов, идейно-политических интенций составителей, а в сфере стилистики – комплекс традиционных формул синтаксических и лексических конструкций. Сюжетно организованное повествование в противовес погодным лаконичным информациям, свежие достоверные детали событий, приемы поэтики неделового стиля, а тем более развернутые риторические фигуры как спорадические явления беллетризации изложения – здесь редки. А для повести 1185 года по Ипатьевскому варианту традиционно среди композиционных звеньев выделялась самая пространная молитва Игоря, где автор проявил себя *как знаток книжной риторики, мастерски владеющий ее приемами, которые с особой силой явлены в знаменитой покаянной речи*⁴⁰. Возможно, это обстоятельство – сосредоточенность на последующем тексте – сделало «невидимой» в XX веке выделенную структуру высказывания. Даже в самых авторитетных изданиях она приведена такой длины, которая не является эстетически значимой, не позволяет квалифицировать ее в качестве сообщения для декодирования⁴¹. Более того, при переводе анализируемой фразы на русский язык О. В. Твороговым нивелируется организующая роль «наведе на на/ны» как центра синтаксической композиции. В противовес древнему источнику выражение заменяется двумя разными для каждого периода синонимичными словосочетаниями «низвел на нас», «обрек нас на», что далеко не компенсируется справедливой постановкой тире в третьем периоде. Представляется также не совсем удачным здесь по причине силлепсиса и введение дополнительного, четвертого предлога «на» (при трех в источнике) в положении смежности со словосочетанием «на реке Каялы»⁴². Ведь по народно-поэтической традиции и согласно разговорной речи оборот «река + ее название» подразумевал повторение предлога «на» перед онимом. Сравним:

И тако во днь стго воскр̃нѣа	наведе на на (ны)	Гѣ гнѣвъ свои
в радости мѣсто	наведе на ны	плачь
и		
во веселье (въ веселіа) мѣсто		желю на рѣцѣ Каялы ⁴³ ;

⁴⁰ А. Пауткин, *Беседы с летописцем. Поэтика раннего русского летописания*, Москва 2002, с. 93.

⁴¹ См.: *Словарь-справочник «Слова о полку Игореве»...*, вып. 2, с. 179; *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 3, с. 244; *Энциклопедия «Слова о полку Игореве»...*, т. 3, с. 31.

⁴² *Памятники литературы Древней Руси: XII век*, Москва 1980, с. 357.

⁴³ *Полное собрание русских летописей*, СПб. 1908, т. 2, л. 224 об. Здесь и далее в цитатах из летописи некоторые разночтения списков приводятся в скобках.

И так в день святого воскресения низвел на нас господь гнев свой, вместо радости обрек нас на плач, и вместо веселья – на горе на реке Каялы⁴⁴.

В Ипатьевской летописи эта замечательная фраза обрывает пространное, четкое и конкретное описание боя (и к нему уже автор не возвращается): «Всеволодь же толма бившесѧ. іако и вроужья в роукоу его не доста. и быахоу бо сѧ идоуще в кругъ. при езерѣ...»⁴⁵. Созданная в ином стилистическом регистре, она звучит как самостоятельная прелюдия, открывая собой в десять раз (построчно) больший ее отрезок текста – «молитву» Игоря. Последняя начинается дополнительными вводными словами: «речѣ бо дѣи Игорьъ...», где церковнославянское «дѣи (деи)» презетует модальность: значение неабсолютной достоверности, предположительности, ‘разве’⁴⁶. Эти покаянные раздумья и глубокий вздох, вопль отчаянья с надеждой на Божью милость заменяют собой, очевидно, очень болезненное для автора описание разгрома. Следующая информация – уже о конкретных судьбах пленных соратников Игоря.

Многие авторитетные исследователи не без основания видят в такой неоднородности компилятивность, прежде всего следы влияния разных протографов. («Основанием» в данном случае надо признать то неприятное обстоятельство, которое констатировал еще в 1985 году, открывая свое исследование «Летописный свод Игоря Святославича и «Слово о полку Игореве»», Д. С. Лихачев: *История Ипатьевской летописи – важнейшей для изучения летописания XII в. – почти не исследована*⁴⁷. С той поры ряд значительных идейных и текстологических наблюдений в публикациях Н. С. Демковой, Е. М. Добрушкина, А. А. Зимина, А. Г. Кузьмина, Б. А. Рыбакова, Л. В. Соколовой, В. Ю. Франчука, Б. И. Яценко были посвящены решению смежных, но все же иных проблем. В историографии же Ипатьевской летописи стало возможным говорить о целенаправленном изучении поэтики данного произведения лишь на рубеже XX–XXI веков). Однако трудно отрицать в этой предположительной эклектике различных источников (для древности, отличительно от нового времени, этот термин

⁴⁴ *Памятники литературы Древней Руси: XII век...*, с. 357.

⁴⁵ *Полное собрание русских летописей*, т. 2, л. 224 об.

⁴⁶ *Старославянский словарь (по рукописям X–XI веков)*, Москва 1994, с. 205; Ср.: В. Франчук, *Формирование текста летописного рассказа Ипатьевской летописи о походе князя Игоря на половцев в 1185 г.*, [в:] ТОДРЛ т. 57, 2006, с. 89–90.

⁴⁷ Д. Лихачев, *«Слово о полку Игореве» и культура его времени*, Ленинград 1985, с. 145.

не имел негативной окраски) внутреннюю упорядоченность, ассоциативность авторского мышления – поэтическую цельность и единство. Мы рисковали бы априори изолироваться от перспективной и плодотворной сосредоточенности наблюдений над приемами высокохудожественной организации текста. Что для данного фрагмента, возможно, и произошло в исследовании А. А. Пауткина «Древнерусские летописи XI–XIII вв.: Вопросы поэтики». Автор «отсек» во фразе акцентные идейно-стилистические словосочетания начала и конца «и тако во днь стго воскрѣна...», «...на рѣцѣ Каялы», где подчеркнуто представлен антагонизм состояния до и после сражения. В том виде, как высказывание извлечено из летописи «наведе на ня Г(оспод)ь гнѣвъ свои в радости мѣсто наведе на ны плачь и во веселье мѣсто желю», оно справедливо расценено как «авторское замечание», в котором отмечена лишь *печаль, разлитая... в строке*⁴⁸. Хотя в противоположность этому случаю многие другие текстологические параллели для повести 1185 года с объемными и тщательно составленными описаниями междоусобиц XII века (например, в работах А. А. Пауткина для 1151 года и др.) позволяют утверждать, что нигде при порицании котор не упоминалась в качестве отрицательной оценочной характеристики этих столкновений река Каяла но, конечно же, существовало немало героев-князей, которые, по мнению летописцев, должны были бы пройти сквозь горнило порицания-наказания и раскаяния в своих поступках.

Выделенная нами поэтическая фигура с семантически акцентным словом «Каялы», как увидим далее, оказывает организующее, центро-стремительное влияние на весь текст 1185 года. В качестве стержневого явления она выступает в модификациях, корреспондирующих со смыслом и стилистикой окружающих повествовательных полей. Проследим логику этих эстетических взаимодействий.

Накопленный на сегодняшний день опыт изучения летописей позволяет говорить об излишней категоричности широко распространенного мнения о стратификации сюжетно-тематической информации. В частности, в Ипатьевском списке наблюдаются, кроме уже отмеченных, значительные отступления от этого положения. Например, подобно близким нескольким предшествующим годам, все сведения, объединенные датой «въ лѣто 6693» (новеллы о победе над половцами Святослава Всеволодовича и Рюрика Ростиславича, о мотивировке неучастия в походе его брата Ярослава Черниговского и Игоря Святославича,

⁴⁸ А. Пауткин, *Беседы с летописцем...*, Москва 2002, с. 90.

успешном военном предприятии той же весной Святослава Киевского и выступлении, организованном Игорем Святославичем) подчеркнута скреплены единой мыслью об адекватности / неадекватности конкретных поступков русских князей Божьему промыслу, направленному на возвеличение Руси. Этот императив в форме публицистической декларации открывает годовую запись, дважды явлен в сюжетно ударных фрагментах и завершает собой хронологический раздел: «Съдѣна Гѣ. ѿспние. свое. дасть побѣдоу кнѣзема Роускыма...»⁴⁹, «и тако во днь... на рѣцѣ Кагалы»⁵⁰, «и се Бѣ казна ны грѣхъ... ѿт злаго поути»⁵¹, «се же избавление створи Гѣ... и ѿбрадоваша емоу [Игорю Святославичу – Л.З.]... ІАрослав же ѿбрадовася емоу и помощь емоу да. ... и радъ бы емоу Стославъ. такъ же и Рюрикъ свать его»⁵².

Своим не только идейным, но и стилистическим, мотивным подобием эти фразы скрепляют последовательные, но различные информационные пласты в развивающуюся целостность и демонстрируют связь с ней собственных инвариантов. Так, начальный блок года указывает на Божье благоволение как причину успеха: «Съдѣна Гѣ ѿспние. свое. дасть побѣдоу кнѣзема Роускыма. Стславоу Всеволичю (всеволодичю). и великому кнѣзю Рюрикови Ростиславичю. мѣа. марта. въ. а. днь оудавъша (оугадавшя/оувѣдавъша) же Кончака бѣжавша. послата по немъ...»⁵³. Он как первоаккорд открывает собой серию последовательных по времени и резонирующих позитивных сюжетных линий: «поидоша кождо во своаси (ждо въ своаси). славаще Ба...»⁵⁴, «не даи Бѣ. на поганыѣ (поганыа.) ѣзда сѧ ѿтрещи. поганы естъ всимъ (поганы ес въ км.) намъ. ѿбечь (обчїи.) ворогъ.»⁵⁵, «Бѣжїю помочю. (приб. ти.) взяша вежѣ Половецкѣи. (половецкіа.)»⁵⁶ и т.д.

Приведенные примеры мы считаем возможным рассматривать не только в традиционном ключе интенции религиозности летописца, но и как важный и часто используемый, даже можно сказать, «заглавный» элемент поэтики. (По данным «Словаря древнерусского языка (XI–XIV вв.)», слово «Богъ» употреблено в письменности означенного

⁴⁹ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 222 об.

⁵⁰ Там же, л. 224 об.

⁵¹ Там же, л. 226.

⁵² Там же, л. 227.

⁵³ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 222 об.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же, л. 223.

⁵⁶ Там же.

в заглавии словаря периода более 11000 раз, «Божии» – примерно 5000, «Божьствьннии» – примерно 2000 из общего числа около 2000000 цитат⁵⁷.) Такой ее инструмент, который определяет явленность многих других, в том числе и типологически близкое функционирование того, который мы рассмотрим ниже.

Исследователи не раз отмечали *«исключительное богатство разнообразными хронологическими уточнениями», «разработанную систему хронологических подробностей»* в описании Игорева похода⁵⁸. Однако, по нашему мнению, здесь имеет смысл не изолировать данную повесть от суммарной картины описания экспансии 6693 года, а говорить о большем разнообразии и частотной насыщенности этого текста временными факторами как жанрообразующими, а также об их стилиобразующей роли для отдельных тематических зон. Даже отвлекаясь от обилия глагольных форм, которые грамматически фиксируют взаимопоследовательность действий (но конечно же, не исключая его мощного организующего информационно-эмоционального влияния на читателя летописи) можно говорить об особенно высокой численности темпоральных обозначений в области лексики – их около восьмидесяти. При этом, как увидим ниже, подавляющее большинство показателей и разнообразных их форм представлены в позитивной содержательной зоне: от начала годовой записи до пленения Игоря, затем от побега и до конца повести. Здесь они отличаются семантическим разнообразием, структурной усложненностью: название поры года, месяца, числа месяца, дня недели, части суток, продолжительности события, соотносённости с предшествующим или датой христианского календаря. Это: «Мѣца марта. въ. а. днѣ», «потом же гада», «в четвергъ», «в недѣлю», «перейти днѣмь до вечера.», «тоѣ же веснѣ», «мѣца. априла. въ. ка. на самѣи великъ днѣ. тогда же»⁵⁹. И затем в повествовании о собственно Игоревом походе: «В то же время Сѣславичъ. Игорь вноукъ Влговъ. поѣха из Новагорода. мѣца априла (април.). въ. к.г (г). днѣ во втор-

⁵⁷ *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 1, с. 5, 274, 276, 280.

⁵⁸ См. напр.: А. Пауткин, *Летописная повесть о походе 1185 года Игоря Святославича на половцев (к проблеме художественности)*, “Филологические науки” 1985, № 2, с. 27. Автор пишет: *Приведем хронологические данные (всего 27! – Л.З.) летописной повести, разделив их на три группы. Первая – точные обозначения времени действия... Вторая – указания на продолжительность действия... К третьей группе... обороты... для показа одновременных событий, обозначения связи прошлого и настоящего и для соединения отдельных эпизодов воедино* (соответственно 10, 7 и 6 обозначений – Л.З.). Там же, с. 27–28.

⁵⁹ Там же.

никъ», «в годъ вечернии.»⁶⁰, «два дни.»», «тоу же» – ‘тогда’, «не наше есть верема.»», «чересь ночь.»», «зауotra же в патькоу наставшоу. во ѡбѣднее верема.»», «іако быша к рѣцѣ», «дрозуии же ночь»⁶¹, «іако собращася», «нынѣ же», «чересь ночь.»», «зауotra. по насъ.»», «нынѣ поѣхати.»», «свѣтаюци же соуботѣ. начаша выстоупати.»», «дниоу до вевечера. (вечра.)»», «наставши же ноци соуботнии», «бѣ же свѣтающе недѣлѣ», «в то время», «ѡптѣ – (‘опять’) к полкомъ.»⁶², «іако приближися», «тоу – ‘время и место’ іаша.»⁶³.

Хронист тем самым выражает стремление к точности и скрупулезности изложения, социально-идеологической подсветке развития событий. Этот стиль достигает своеобразного апогея в описании завершающего периода Игоревой битвы: «и тако биша крѣпко тоу. дниоу до вевечера (вечра). и мнозии ранении. мертви быша. в полкохъ Роускиѣ (роуских.). наставши же ноци соуботнии и поидоша бѣючися. бѣ же свѣтающе недѣлѣ возмѣтошася (възмятошася) Ковоуеве (ковуевѣ)...»⁶⁴. Затем наблюдаем явление необычное и даже парадоксальное для художественной логики летописи: событийный и временной ряды лишаются динамики вербального развития, а концентрируются в формуле стилистического параллелизма. В ней снова сообщается о только что случившемся и дублируется уже приведенный ранее темпоральный показатель. Ведь о том, в какой день наступило поражение, читаем дважды: «бѣ же свѣтающе недѣлѣ»⁶⁵ и «тако во днь стго воскрѣна»⁶⁶.

Вся начальная часть выделенной нами выше поэтической фигуры как бы подчеркнута направлена на реализацию значения времени. Здесь лексический показатель дня недели, связанный с религиозным событием вынесен в логически ударную позицию начала предложения. Он обособлен и выделен в этом положении; предположительно, именно с этой же целью несколько «неожиданно» для всей структуры, из левой, позитивной части в первой параллели слово «Гѣ» перемещено в правую, негативную. При этом оставшийся член стал максимально

⁶⁰ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 223.

⁶¹ Там же, л. 223 об.

⁶² Там же, л. 224.

⁶³ Там же, л. 224 об.

⁶⁴ Там же, л. 224.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же, л. 224 об.

включен в вертикаль системы как начальный компонент ситуативных синонимов «ст҃го воскрѣсна» – «радости» – «веселье (веселіа)».

Как уже отмечалось в трудах по исторической лингвистике с опорой на древнееврейские, древнегреческие источники, Синайский глаголический текст псалтыри XI века, два последних слова, бесспорно, являются синонимами⁶⁷. Прирастание же этого ряда начальным членом теоретически опирается на наблюдения Е. М. Верещагина о семантически дополняющих друг друга словах: *Не являясь синонимами, тем не менее принадлежат к одной и той же тематической группе лексики и довольно часто в контексте выступают с нейтрализацией отличий друг от друга, т.е. практически обозначают одно и то же*⁶⁸. Ученый при этом справедливо отмечает: *прием параллелизма подсказывает, что и оставшиеся слова в совпадающих синтаксических конструкциях должны быть близки друг другу. Тематические слова сохраняют определенные характеристики синонимов – они связаны по смыслу и способны к взаимозамене, но отличаются от них степенью представленности того и другого качества*⁶⁹. В нашем случае акцентный временной показатель «во днь» тогда сопрягается с «в... мѣсто», «во... мѣсто», где последняя лексема выступает в своей наиболее исторически давней функции – как заменитель любого другого апеллятива с конкретным значением. Таким образом, в этой взаимосвязи «мѣсто», употребленное дважды, обретает несколько даже подчеркнутую темпоральную коннотацию, реализует свое значение «б. ‘время, пора’»⁷⁰.

Одновременно в антонимическом соотношении левого и правого столбца второй и третьей параллели мы наблюдаем более позднюю переходную смысловую конструкцию «в... мѣсто» → ‘вместо’: «в радости мѣсто» – «плачь», «во веселье (веселіа) мѣсто» – «желю». Заключительный член традиционных в таких случаях тернарных позиций связан с реализацией доминирующего значения «мѣсто» – «1. ‘определенное пространство, на котором что-л. происходит, находится’»⁷¹. Оно проявляется в процессе семантического «антагонизма» левой и правой

⁶⁷ См., напр.: Е. Верещагин, *Прием параллелизма в Псалтыри и выявление смысловых связей между словами первого литературного языка славян*, “Советское славяноведение” 1975, № 2, с. 66.

⁶⁸ Там же.

⁶⁹ Там же.

⁷⁰ http://onlineslovari.com/slovar_drevnerussrjgo-jazyka_w/page/msno.4140.

⁷¹ Там же.

частей третьей параллели, реализуя лишь указание на некую территорию. Затем дополнительно укрепляется в четвертой строке благодаря сопоставлению с указанием на конкретное место действия «на рѣцѣ Каалы». При этом «мѣсто» (левый столбец) противостоит четкости указания на реалию в собственно географическом ониме «Каалы», чем дополнительно стилистически актуализирует эту четкость и одновременно обогащает слово-партнер в этом сопряжении некоторыми своими коннотациями. Последние берут свой «исток» во вполне временной по своему смыслу начальной части первой параллели «во днь». Поэтому можно утверждать, что в искомом значении проблемного «Каалы» сочетается указание на место действия с выразительной семантикой времени: 1) синонимичные в этом отношении речения-антонимы «во днь стго воскрѣна» и «желю на рѣцѣ Каалы» находятся в смыслово-акцентных позициях, взаимно притягиваются и скрепляют собой, начиная и заключая, фразу; 2) во втором словосочетании указание на конкретное время в искомом «на рѣцѣ Каалы» непременно подразумевается еще и потому, что битва на этой реке отмечалась в истории Руси лишь однажды, воспринималась как достопамятная. Так, вся организация высказывания целеустремленно формирует становление темпоральной коннотации референта.

В дополнение к сказанному хотелось бы подчеркнуть, что текст выделенной поэтической фигуры не просто аскетичен, а чрезвычайно беден в информационно-логическом плане. Ведь о переломе в развитии военных действий от успеха к поражению мы уже знали в подробностях, о том, когда это произошло – тоже, о Божьей воле информация приводилась неоднократно от момента выступления в поход до странной молитвы Игоря («тайны Биѣ же никто не вѣсть...»⁷², «но как оны Бѣ дасть...»⁷³, «се Бѣ силою своею возложилъ...», «как ны Бѣ дасть...», «то ѿТ Ба ны боудеть грѣхъ...», «Бимъ попоущениемъ оузвиша Игорѣ в роукоу»⁷⁴). Таким образом, здесь единственный лексический показатель представляющий новое знание о событиях 1185 года – есть словосочетание «на рѣцѣ Каалы». Оно как бы венчает собой эту стилистическую фигуру, не утратив традиционного локативного смысла и одновременно манифестируя актуальный, которым обогатилось именно в данном стилистическом образовании – темпоральный.

⁷² Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 223, 223 об.

⁷³ Там же, л. 223 об.

⁷⁴ Там же, л. 224.

(Именно это значение слова «Каяла» будет активно воспринято и эстетически компрессировано позднее в «Задонщине»⁷⁵).

Рассматривая в филиационном плане важнейшее и типичное для летописи линейное движение времени в его лексической данности, отмечаем, что оно значительно обедняется. По сравнению с предшествующим описательным блоком (от начала погодной записи до пленения Игоря) лишается прежнего обилия, разнообразия, развернутости формул, выполняя лишь задачу регламентировать на письме последовательность произошедшего. Приведем все отмеченные лексемы темпоральной семантики: «тогда», «тогда», «нынѣ», «нынѣ», «нынѣ»⁷⁶, «днѣ», «нынѣ», «до конца.»⁷⁷, «тогда», «тогда же», «в то же время», «на все лѣто.», «яко возвратисѧ», «яко приде», «во тѣ годѣ.», «нынѣ», «по сем же»⁷⁸, «николи», «по сем же», «лѣтовати», «нынѣ», «всь (вес) днѣ.», «тогда», «почаша вѣчѣ дѣяти»⁷⁹, «оуже сѧ есмы изнемоглѣ», «шпѣть»⁸⁰. Так время в своей социумно значимой конкретике здесь как бы сходит на нет, а далее на протяжении 20 строк печатного текста нам не удалось отметить ни одного лексического показателя его динамики. (Единственная такого рода лакуна в изучаемом хронологическом объеме!) Пиком этого периода, подобно преждеописанному, является также завершающее его стилистически и синтаксически синонимичное построение:

⁷⁵ Любопытно отметить, что Д. С. Лихачев в своей статье «Пирогощая «Слова о полку Игореве» при цитировании Ипатьевского отрезка поддерживает пунктуацию, которая как нельзя более точно свидетельствует об итоговом, обобщающем характере речения (первая запятая и двоеточие) и семантически акцентном «на реце Каялы» (предшествующая запятая). Ученый фиксирует: *И тако, во день святого Воскресения, наведе на ня Господь гнев свой: в радости место наведе на ны плачь, и во веселье место желю, на реце Каялы* (Д. Лихачев, «Слово о полку Игореве» и культура его времени, Ленинград 1978, с. 213; Д. Лихачев, «Слово о полку Игореве» и культура его времени, Ленинград 1985, с. 272).

⁷⁶ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 224 об.

⁷⁷ Как справедливо отметил В. Ю. Франчук относительно молитвы Игоря, из которой выписаны эти показатели, она построена на *антитезе прошлого и настоящего: в прошлом – грех Игоря; в настоящем – следствие этого греха... Последовательность событий, которые как будто происходили, можно представить лишь приблизительно... Значение прошлого времени усиливается повторением наречия тогда... Впечатление усиливают простые формы глагола в прошедшем времени (аорист, имперфект)... О времени произнесения молитвы свидетельствует четырежды повторенное наречие нынѣ... Один раз подчеркивает это значение наречия днесь* (В. Франчук, *Формирование текста летописного рассказа Ипатьевской летописи...*, с. 87–88).

⁷⁸ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 225.

⁷⁹ Там же, л. 225 об.

⁸⁰ Там же, л. 226.

Се Б̃ъ казнѧ ны (нас) грѣхъ ради нашихъ (за грѣхы наша)
наведе на ны поганыа не аки (аки) милоуа ихъ
но насъ казнѧ.
и ѡбращаа ны к покаанью да быхом сѧ востагноули
(въстягноули.) ѡ^Т злыхъ свойѣ дѣль.
и симъ казнить ны
(казнит нас),
(и сам нас казнит) нахожениемъ (нахожденіем) поганыхъ да
некли (не како ли) смирившесѧ воспомѧ-
немьсѧ (въспомянемся) ѡ^Т злаго поути⁸¹.

Эта фигура своей структурой и семантикой, очевидно, легко корреспондировала в сознании писца-создателя, скрипторов и читателей с предыдущим модулем. Она воспринималась как симптоматичная вариация, «правка» уже заданной прежде системы, но с иной степенью формализованности в новых смысловых текстовых условиях: 1) усовершенствования и четкости реализации; 2) адекватности стилистическому и содержательному полю повествования, которое она итожит и замыкает собой.

В соответствии с первым: оним божества перемещен из правой, негативной части фигуры в левую – место явленности позитива. При этом она как бы подчеркнута санирована в теологическом плане: из нее удалены все лексические показатели, имеющие предметно-логические связи с земной, мирской жизнью. Выражение «во днь стго воскрѣна» опущено, а слово «Г̃ъ» (в контексте ‘Бог’), которое было общеупотребительно не только в речениях о Всевышнем, но и ‘владельце, хозяине’, ‘господине, повелителе’ или вообще как «форма почтительного обращения»⁸², заменено лексемой с единственным основным значением – «Б̃ъ» (‘Бог’)⁸³.

Таким образом, перед нами усложненная модель итеративности, где «се Б̃ъ» четырежды употребляется-подразумевается в смыслоударной позиции левого «положительного» столбца; стержневое связующее сочетание – «казнѧ пу», «наведе на ны», «но насъ казнѧ. и ѡбращаа ны», «казнить ны». А в правой части этот катрен имеет перекрестное синонимическое сцепление: «грѣхъ ради нашихъ» – «к покаанью...»; «поганыа...» – «нахожениемъ поганыхъ...». Здесь после лаконичного обозначения в первом ряду структурного показателя компоненты

⁸¹ Там же.

⁸² *Словарь древнерусского языка (XI–XIV вв.)...*, т. 2, с. 367–368.

⁸³ Там же, т. 1, с. 5, 274–275.

2–4 рядов имеют к основным в фигуре словосочетаниям распространенные пояснения: «не аки милоуа ихъ»; «да быхом сѧ востагноули ѡ^Т злыхъ свой^х дѣль»; «да некли смиривошесѧ воспоминаемьсѧ ѡ^Т злаго поути». Они указывают на сопутствующие обстоятельства антагонистических отношений русских с половцами, причинность и векторность выхода из нее. Возникшая в связи с этим многословием «размытость» модели стилистически вполне согласуется с характером летописного повествования, «курируемого» этой формулой. Прежде всего это относится к нечеткости указаний на время и даже полному отсутствию календарных дат (разумеется, кроме статейного общезаголовочного) при рассказе о событиях на территории Руси.

Описанные отличия обоих комплексов (сообщение + формула) имеют свой общий как бы бренд – слово «Каялы». Во втором явлении фигуры оно, по содержанию близкое концепту, показательно отсутствует, довершая тем родственность / отличие двух фрагментов и дополнительно актуализируя временной коннотативный показатель своего онимного семантического поля. И лексические импульсы времени в нем как бы раскрепощаются от стилистических ограничений, обретают прежнее богатство форм, свойственное вступительной части ипатьевской Игорицы: «тоть годъ»⁸⁴; «долго», «исперва», «тогда», «нынѣ», «времѧ таково.», «преже», «в днь и в ночь.», «веремѧ таково», «в заходъ слнца.», «времѧ», «при вечерѣ»⁸⁵, «в пѧтокъ в вечерѣ», «а. день.»⁸⁶. Этот завершающий отрезок 1185 года семантически и стилистически уже не нуждается в напряженных конвергенциях, антагонистических кодах фигур. Теперь автор говорит о примирении человеческой воли указующему Божьему императиву: Игорь молится, послушный всевышней воле (но не рыцарской логике) бежит из плена. И поэтому наступает гармония, а с ней – позитивная перспектива жизни на Руси, реализуемая во взаимопомощи князей и всеобщем чувстве радости: «Се же избавление створи Гѣ в пѧтокъ в вечерѣ... иде во свои Новѣгородъ и ѡбрадовашѣ емоу, из Новагорода иде ко брату ІАрославоу к Черниговоу. помощи просѧ... ІАрослав же ѡбрадовасѧ емоу и помощь емоу да. ѡбѣща. Игорь... ѣха ко Киевоу к великому. кнзю Сѣтославоу. и радъ бѣ емоу Сѣтославъ. такъ же и Рюрикъ свать его»⁸⁷. Так, мы наблюдаем здесь развязку, снятие кульминации идей-

⁸⁴ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 226.

⁸⁵ Там же, л. 226 об.

⁸⁶ Там же, л. 227.

⁸⁷ Там же.

но-стилистического напряжения и сюжетного конфликта с заявленным в них своеобразным эпицентром негатива – «Каялы».

Полагаем, на этом основании есть возможность утверждать, что как имя собственное гидроним «Каялы» имел некоторую реальную привязку, реку-референт с, возможно, паронимическим наименованием, которое в сознании носителей русского языка конца XII века ассоциировалось с религиозно-нравственной, идейно-политической, исторической и т.д. оценкой конкретного явления общественной жизни. Под влиянием, безусловно, тенденциозного литературного освещения произошедшее обретало в осмыслении современников символическое содержание, сопрягало звуковую оболочку чужеземного онима с по-христиански развитой многоаспектностью семантического поля глагола «каяти».

На основе изложенного предпримем ряд суждений о грамматических характеристиках и происхождении закрепленной во всех вариантах данного хронологического повествования формы «Каялы».

С текстом Игориды в Ипатьевской летописи соприкасались скрипторы едва ли не из всех важнейших центров Древней Руси: Киев, Переяславль-Южный, Ростов, Суздаль и Владимир, Чернигов, Галичь, Волынь и т.д. Наиболее подробное описание похода связывают с южными Киевским и Галицко-Волынским сводами, которые затем подверглись существенной переработке. Достаточно напомнить, что даже годовая сетка в последнюю была привнесена псковским редактором XV века. Поэтому бытование и эволюция интересующего нас фрагмента протекала в условиях речевой нестабильности, достаточно пестрой картины говоров. Это обстоятельство не могло не сказаться на реализации грамматических норм и в частности флексий родительного и предложного (местного) падежей склонения существительных женского рода на «-а», в системе которых возможно представить оним «Каялы».

Опираясь на общепринятое положение о консервативности диалектных показателей, в отношении преимущественно интересующих нас Псковских⁸⁸, обратимся к данным современной диалектологии, как наиболее скрупулезным и систематизированным.

Подробный анализ склонения на «-а» по русским говорам середины XX века позволил сделать следующие выводы. 1) В отношении родительного падежа дифференциация в употреблении окончаний -и (-ы)

⁸⁸ См. об этом, напр.: С. Николаев, *К истории племенного диалекта кривичей*, «Советское славяноведение» 1990, № 4.

и -е не выдерживается, «напротив, можно с уверенностью сказать, что во многих говорах она существует лишь как тенденция»⁸⁹. 2) В отношении совпадения флексий родительного и предложного: *В тех говорах, где распространено окончание -е в родительном падеже, это же окончание как правило имеет место и в дательном-предложном падежах, но поскольку в родительном падеже окончание -е чаще всего употребляется наряду с окончанием -и (-ы), а для дательного и предложного падежей большинство говоров имеет при этом только окончание -е, то полного совпадения родительного падежа с дательным и предложным в этих говорах обычно нет, а есть лишь ослабление их противопоставленности*⁹⁰.

Ввиду такой «размытости» общей картины перейдем к рассмотрению отдельных, более узких ее ареалов. Прежде всего к южным границам северного наречия, где отмечалась локализация Ипатъевского списка начиная с XV века. Лингвисты выделяют здесь охарактеризованное как двучленное и основополагающее грамматическое явление окончание -ы в форме родительного падежа единственного числа существительных женского рода с окончанием -а и твердой основой⁹¹. Более детальная территориальная привязка – выделение северо-западной диалектной зоны – позволяет говорить о распространении форм дательного-предложного падежей единственного числа с окончанием -и (-ы) у существительных женского рода на -а с твердой и мягкой основой⁹². Что же касается непосредственно псковской группы (Западные среднерусские акающие говоры), то здесь среди *ряда в основном характерных для этой группы явлений констатировано распространение форм род п. ед. ч. с окончанием -е, у существительных ж.р. с окончанием -а и твердой основой, употребляемых как в сочетании с различными предлогами, так и в беспредложных конструкциях*⁹³.

Заметим при этом, что А. А. Зализняк в своей книге «Слово о полку Игореве»: Взгляд лингвиста», анализируя местные языковые характеристики «Слова», особо выделяет позицию дательного и местного падежей женского рода склонения на «-а», представленные флексией на «-ы». Для ученого не существует сомнений, что такие формы,

⁸⁹ *Русская диалектология*, под ред. Р. И. Аванесова и В. Г. Орловой, Москва 1964, с. 104.

⁹⁰ Там же, с. 105.

⁹¹ Там же, с. 237.

⁹² Там же, с. 248.

⁹³ Там же, с. 288, 289.

как «к Москвы», «не по псковской старины» дательного, единственного числа и «на Москвы» местного, единственного из Строевского списка Псковской 3-й летописи, а также «к Донцю рѣкы» дательного единственного из Ипатьевской летописи – диалектного происхождения, где слова женского рода в данных позициях имеют окончание «-ы»⁹⁴. На наш взгляд, «к Донцю рѣкы» и «на рѣцѣ Каялы», использованные в едином повествовании о сражении Игоря 1185 года⁹⁵ являют собой близкие синтаксические формулы, отразившие взаимовлияние устной народно-поэтической и письменной стилистики. Последняя не требовала повторения предлога одновременно с более четкой определенностью, известной стабильностью флексивно-падежных форм. Самая эта «рассхатанность» стилистической ситуации с учетом начала утраты «ѣ» как специфического славянского звука в XII веке манифестирует своеобразную свободу творчества автора-повествователя, стремившегося подчеркнуть в гидрониме «Каялы» присутствие семантической коннотации. То есть обозначить и дополнительно выделить представление народной этимологии, отражающей его связь с глаголом «каяти», с непосредственно следующей покаянной молитвой: «...на рѣцѣ Каялы речъ бо дѣи Игорьъ. Помнѣноухъ азъ грѣхы своѣа прѣсѣ Гѣдмъ Бѣмъ моимъ»⁹⁶.

Акцентируя внимание выше на эстетическом содержании анализируемой фразы, обратимся теперь к фонетико-семантической окраске явленной экстраординарной формы «Каялы» как дополнительному инструменту воздействия на интеллектуально-эмоциональную сферу читателя. Ведь летописец, находясь в гипотетическом положении предпочтительного выбора из дилеммы «-ѣ/-ы» для этого ключевого слова фразы, интуитивно руководствовался и идейно-эстетическим содержанием высказывания. Он должен был избрать наиболее адекватный ситуации вариант огласовки.

В своих экспериментаторских рассуждениях на этот счет мы исходим из положения, не раз озвученного авторитетными лингвистами в личных беседах: русский язык с XII века до настоящего времени в основе своей изменился мало (М. Г. Булахов). Г. А. Богатова, автор-составитель, редактор и главный редактор «Словаря русского языка XI–XVII вв.», отмечает, как бережно сохраняется основная

⁹⁴ А. Зализняк, «Слово о полку Игореве»: Взгляд лингвиста, Москва 2004, с. 103, 104–105.

⁹⁵ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 223, 224 об.

⁹⁶ Там же, л. 224 об.

лексика, ссылаясь на лингво-статистические данные Н. В. Чурмаевой о том, что лишь 14% корней в русском языке XX века можно считать отжившими по сравнению с древнерусским периодом⁹⁷. Эту точку зрения дополнительно подтверждают и относительно недавние указания на степень присутствия общеславянского лексического наследия в русском языке конца XX века. В книге А. Ф. Журавлева «Лексико-стилистическое моделирование системы славянского языкового родства» эта цифра оказывается наибольшей среди изученных объектов – 65,58%. (Любопытно, что, разумеется из-за тематической ограниченности источников, в древнерусском – 35,48%, старославянском – 14,87%⁹⁸). Эти обобщающие положения очевидно «поглощают» результаты таких диахронических процессов, как падение частотности «ы» начиная с XII–XIII ст. в связи со смягчением заднеязычных, падением «ѣ» i t.p. Поэтому, считая, что мы имеем в современном языке результаты (промежуточные результаты?) этих процессов, полагаем допустимым применить фоносемантические характеристики звукобукв и слов русского языка, выработанные для нового времени во второй половине XX века А. П. Журавлевым⁹⁹. (Основные положения этой теории опираются на наблюдения над семиотической связью означающего с означаемым. Они сформировались еще в античности у Платона, четко и тонко рассматривались М. В. Ломоносовым в § 172, 173 «Краткого руководства к красноречию» и т.д. Конкретная методика фоносемантического исследования художественного текста разработана А. П. Журавлевым, она многократно апробирована как самим автором, так и его преемниками. Среди работ последних лет в этой области особенно впечатляют исследование смыслообразующего потенциала «Кыси» в одноименном романе Т. Толстой, предпринятое К. И. Барановой и А. А. Фоминым¹⁰⁰, Л. Ю. Горнаковой¹⁰¹, а также наблюдения Т. М. Николаевой над художественными средствами древнерусского «Слова о полку Игореве»¹⁰².)

⁹⁷ Г. Богатова, *История слова как объект русской исторической лексикографии*, Москва 2008, с. 226–227.

⁹⁸ А. Журавлев, *Лексико-стилистическое моделирование системы славянского языкового родства*, Москва 1994, с. 112–116.

⁹⁹ А. Журавлев, *Фонетическое значение*, Ленинград 1974.

¹⁰⁰ К. Баранова, А. Фомин, *Кысь в «Кыси»: смыслообразующий потенциал литературного оцима и механизмы его реализации*, «Вопросы ономастики» 2010, № 2.

¹⁰¹ Л. Горнакова, *Фонетический потенциал собственного имени в художественном тексте*, «Филология и человек» 2010, № 1.

¹⁰² Т. Николаева, «Слово о полку Игореве». *Поэтика и лингвистика текста; «Слово о полку Игореве» и пушкинские тексты*, Москва 2005, с. 117.

При этом «**ѣ**», учитывая ее флексивное падежное положение, считаем дифтонгического происхождения [iĕ] и соотносим по современной звуковой шкале с [‘e]. Мы не принимаем во внимание также поправочных коэффициентов, связанных с позицией звука в слове – повторяемость, положение первоначального, акцентность и частотность, – хотя два последних показателя, без сомнения, проявляли себя интенсивно. Это отмеченная выше рифменная связь «Каяалы» с «ны», «свои» и самая низкая среди гласных в современном языке частотность «**ы**» – 0,006, (для сравнения: «**ы**» – 0,010; е – 0,050; é – 0,039)¹⁰³.

Соглашаясь с мнением исследователя о том, что *символика мало-частотных, а значит высокоинформативных звуков в слове будет заметнее и потому может «сдвинуть» в свою сторону общее фонетическое значение комплекса*¹⁰⁴, мы все же будем исчислять значение проблемной звуковой оболочки гидронима исходя из наиболее жестких условий – усредненной символики каждого элемента. Ведь в сущности летописец (переписчик) как художник слова изначально мысленно стоял перед необходимостью свободного выбора звукоформы самого значимого в поэтической фигуре ингредиента и мысленно «реализовал» не столько грамматические варианты – соотношение окончания **ѣ**/ы – сколько адекватность своим интенциям одного из двух вариантов «Каяал**ѣ**» или «Каяалы». Приведем здесь их характеристики по пятибалльной шкале, где крайние деления 1 и 5 означают превосходную степень антонимичных признаков, 2 и 4 – соответственные положительные степени и среднее деление 3 – нейтрально (напр.: «очень хороший» – «хороший» – «никакой, нейтральный» – «плохой», – «очень плохой»)¹⁰⁵. Просчитанные нами 25 фоносемантических показателей дают следующие картины. Для «Каяалы»:

<u>Шкала</u>	<u>результат</u> <u>подсчетов</u>	<u>характеристика</u>
Большой – маленький	2,22	большой
Храбрый – трусливый	2,36	храбрый
Хороший – плохой	2,4	почти хороший
Могучий – хилый	2,44	почти могучий
Величественный – низменный	2,5	почти величественный

¹⁰³ А. Журавлев, *Фонетическое значение...*, с. 123; А. Журавлев, *Звук и смысл*, Москва 1991, Приложение, таблица 2.

¹⁰⁴ А. Журавлев, *Фонетическое значение...*, с. 117.

¹⁰⁵ См.: А. Журавлев, *Фонетическое значение...*, с. 37, 50; А. Журавлев, *Звук и смысл...*, с. 41.

Сильный – слабый	2,54	нейтральный
Громкий – тихий	2,54	нейтральный
Простой – сложный	2,6	нейтральный
Гладкий – шероховатый	2,62	нейтральный
Красивый – отталкивающий	2,66	нейтральный
Яркий – тусклый	2,72	нейтральный
Радостный – печальный	2,72	нейтральный
Добрый – злой	2,72	нейтральный
Округлый – угловатый	2,76	нейтральный
Активный – пассивный	2,8	нейтральный
Легкий – тяжелый	2,82	нейтральный
Безопасный – страшный	2,9	нейтральный
Светлый – темный	2,92	нейтральный
Длинный – короткий	2,96	нейтральный
Подвижный – медлительный	3,04	нейтральный
Веселый – грустный	3,06	нейтральный
Нежный – грубый	3,24	нейтральный
Быстрый – медленный	3,3	нейтральный
Горячий – холодный	3,44	почти холодный
Женственный – мужественный	3,62	мужественный

Для «Кая[л'е]»:

Хороший – плохой	2	хороший
Красивый – отталкивающий	2,18	красивый
Светлый – темный	2,32	светлый
Храбрый – трусливый	2,34	храбрый
Простой – сложный	2,38	простой
Округлый – угловатый	2,42	почти округлый
Добрый – злой	2,44	почти добрый
Радостный – печальный	2,46	почти радостный
Безопасный – страшный	2,48	почти безопасный
Легкий – тяжелый	2,5	почти легкий
Гладкий – шероховатый	2,52	нейтральный
Активный – пассивный	2,54	нейтральный
Величественный – низменный	2,6	нейтральный
Веселый – грустный	2,64	нейтральный
Нежный – грубый	2,66	нейтральный
Яркий – тусклый	2,7	нейтральный
Могучий – хилый	2,7	нейтральный
Сильный – слабый	2,7	нейтральный

Большой – маленький	2,74	нейтральный
Громкий – тихий	2,76	нейтральный
Подвижный – медлительный	2,92	нейтральный
Длинный – короткий	3,0	нейтральный
Горячий – холодный	3,06	нейтральный
Быстрый – медленный	3,08	нейтральный
Женственный – мужественный	3,1	нейтральный

Как видим, «Каалы» воспринималось в качестве объекта действительности со следующими 10-ю информационными признаками: «хороший», «красивый», «светлый», «храбрый», «простой», «почти округлый», «почти добрый», «почти радостный», «почти безопасный», «почти легкий». Из них половина явлена ослаблено, нечетко: «почти – округлый, – добрый, – радостный, – безопасный, – легкий». А те, первые 5 качеств в нашем перечне, что представлены в полной мере (хороший, красивый, светлый, храбрый, простой), неадекватны авторскому болезненному отношению к разгрому соотечественников в половецкой степи. В противоположность этому модусу «Каалы» дает: «большой», «храбрый», «почти хороший», «почти могучий», «почти величественный», «почти холодный», «мужественный». Отчетливо и демонстративно здесь явлены три: «большой», «храбрый», «мужественный».

В этой психологически сложной ситуации лингво-фонетических и семантических полутонов автор сделал свой выбор в пользу «Каалы» как поэтической формулы наиболее концентрированной и высоко значимой для его интенции. Ведь в качестве лексического неологизма оним был достаточно аморфным объектом русского грамматического поля, легко поддавался деформации парадигм склонений.

В связи со сказанным представляется важным еще одно обстоятельство, которое содержит в себе возможность не только дополнительно закрепить, но и несколько даже расширить перечень предложенных выше содержательных характеристик «Каялы». Мы обратимся к редко используемому в данном случае комплексу идейно-стилистических индивидуально-авторских особенностей древнего литератора.

Как известно, Ипатьевский рассказ об Игореvem походе изобилует нюансами, демонстрирующими обращение персонажей к Богу, желание постичь Его волю и выстроить свои социумные отношения, поступки в соответствии с ней. (Например, истолкование солнечного затмения Игорем и дружиной, молитва Игоря, аргументация решения сражаться пешими и т.д.) Эта целенаправленная избирательность хронистом религиозных фактов особенно очевидна при сопоставлении со «Словом о полку Игореве», на что не раз указывали медиевисты.

Аналогичное отмечаем и в предшествующем тексте 6693 года. О русских князьях говорится: «и поидоша кождо во своаси. (кождо въ своаси.) сла^вше Б^а. во Т^роиц^ѣ (въ тр(о)ци.) В^иц^а и С^на и С^тго Д^ха.»¹⁰⁶; «Игорь же молв^ашетъ. (молв^яше.) С^тославлю моужев^и. не даи Б^ъ. на погань^ѣ (поганья.) Ѡзда с^а ѡ^тр^еци. поганы есть всимъ (поганы ес^ь вс^ѣм.) намъ ѡбечь (обч^и.) ворогъ.» (Подчеркнуто нами – Л.З.)¹⁰⁷.

Наряду с означенным мотивным слоем субъектов действий (ниже левый столбец) регистрируем и другой – субъекта повествования (правый столбец), – примыкающий к первому по семантике, но вполне самостоятельный и прежде всего выразительно отличный на его фоне в идейно-стилистическом ключе. (К сожалению, в нашей литературе эти текстовые зоны привычно не дифференцируются, а обобщенно именуются дидактизмом летописи, морализированием, назидательностью интерпретации и т.п.). Сопоставим их актуальные для нас черты:

- | | |
|--|--|
| 1. Включает суждения, речи и т.п. многих персонажей; | 1...единого субъекта – автора-повествователя; |
| 2. импульсы участников событий; | 2...стороннего наблюдателя за содеянным другими; |
| 3. представлены реально функционирующие, конкретные исторические лица; | 3...уподоблен лирическому герою, отсутствует его физическая локализация; |
| 4. персонажи могут изменять свои цели действий, нравственные установки; | 4...статичен в своих отправных параметрах оценки окружающего; |
| 5. руководствуются в своих действиях субъективно-неполным, предположительным постижением Божьей воли; | 5...носитель знания Вышней абсолютной истины; |
| 6. действия героев безотносительно к их личной воле диалектически последовательно в основе своей реализуют Божий промысел; | 6...единственно верно сопрягает в своих суждениях конкретные события русской истории с религиозным провиденциализмом; |
| 7. главные для них – «земные» цели и задачи, в реализации церковных догматов не столь активны; | 7...энергично декларирует свое видение и суд над всем происходящим на Руси как проводник прежде всего христианской идеи в ее абсолюте; |

¹⁰⁶ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 222 об.

¹⁰⁷ Там же, л. 223.

8. все герои – представители высших социальных сословий;

9. являют деятельность руководителей-иерархов, практически влияющих на формирование реально-политической обстановки;

10. слой их речений в целом дискретен, лишен логической преемственности, развития. Лишь условно, по тематической близости, является континуумом;

8...носитель лишь условного социального «титула», персоналия нравственной шкалы ценностей;

9...«деятельность» его «снятая», надпрактическая, нравственно-учительная;

10...суждения диалектически связаны в единый художественный блок, который конденсирует в себе даже сюжетно обособленные новеллы 6693 года.

Обращает на себя внимание, что оба вербальных потока реализации христианской мысли в произведении существуют как бы параллельно, не пересекаясь и как бы невидимы один другому: герои не предполагают возможности оценки их деятельности со стороны хрониста, а последний непосредственно никогда не комментирует их мнений.

На фоне приведенных противопоставлений представляется возможным означить ряд дополнительных характеристик данной «прямой речи» летописца. Это прежде всего традиционно свойственные самостоятельному художественному произведению (а) экспозиция, (б) завязка, (в) кульминация, (г) развязка. Прочитируем их соответственно.

А) Общий позитивный поток событий. Господь покровительствует и направляет деятельность русских князей, к ним благоволят и за них молятся святые мученики Борис и Глеб. Поэтому все предпринятое военачальниками свершается с Божьей помощью, успешно: «Съдѣа (съдѣа, съдѣа.) Гѣ. сѣниѣ. своѣ. дасть побѣдоу кнѣзема Роускѣма (князем роуским.)»¹⁰⁸; «Стслав же и великѣи (великий.) князь Рюрикъ. побѣдоу пріѣмша. (пріѣмше.) млтвами. сто (с(вя)тою.) моученикоу. Бориса и Глѣба.»¹⁰⁹; «Бисю помощью. (ти.) взаша вежѣ Половещькѣи. ...на самѣи великѣ днь»¹¹⁰.

Б) Герои перестают активно апеллировать к волеизъявлению Бога, а пассивно полагаются на его предполагаемое покровительство русским. В результате на арену событий выступают диалектиче-

¹⁰⁸ Полное собрание русских летописей..., т. 2, л. 222 об.

¹⁰⁹ Там же.

¹¹⁰ Там же, л. 223.

ски противоположные, антагонистические силы. Божьим попущением Игорь был ранен, омертвела его левая (Но не главная ролевая – правая. Этот факт обретает символическое значение) рука: «Сего есмь искалѣ. (искали.) а потагнемъ. (потягнѣм.) и тако поидоша к нимъ положаче (полочане, же) на Бѣѣ оупованиѣ. свое.»¹¹¹; «и тако Биймъ попоущениемъ. оуязвиша (оуязвиша.) Игорѣ в роукоу. и оумртвиша (оумрътвиша.) шюицю юго. (его.)»¹¹².

В) В разделе кульминации расписывается, в чем конкретно проявился Божий суд и его цель – обращение к покаянию (молитва Игоря, плен, победы половцев в походах на беззащитную Русь): «И тако во (въ.) днь стго воскрѣнія. (въскрсніа.) наведе на нѣ (ны.) Гѣ гнѣвъ свои. в радости мѣсто наведе на ны плачь и во веселье (въ веселіа.) мѣсто. желю (жал.) на рѣцѣ Кагалы»¹¹³; «и тако Биймъ судомъ летѣста. двѣ городниці с (из.) людми. тако к ратнымъ.»¹¹⁴; «и се Бѣ казна ны (нас.) грѣхъ ради нашихъ. (за грѣхы наша.) наведе на ны поганѣпа. не аки (аки.) милоуа ихъ. но насъ казна и ѡбращаа ны (нас.) к покаянью. да быхом сѣ востагноули (въстягноули.) ѡ злыхъ своихъ дѣлѣ. и симъ казнить ны (казнит нас, и сам нас казнит.) нахоженіемъ (нахожденіем.) поганыхъ. да некли (не како ли.) смиривошесѣ вспоманемьсѣ (въспомянемся.) ѡ злаго поути.»¹¹⁵.

Г) В результате молитвы, раскаяния наступает релаксация. Господь сотворил избавление Игорю, уничтожены распри князей, Русь обращена в состояние восхождения к единению и могуществу: «Не вѣдѣшеть (вѣдѣше.) бо Бѣжиа промысла. но творѣшеть (творяшесѣ.) тамо и дольго быти. но избави и Гѣ за молитвою. хрѣтыаньскоу. (хрстіанскоу.)»¹¹⁶; «се же избавленіе створи Гѣ (сѣтвори г(осподь) избавленіе.) в пѣтокъ (пяк.) в вечерѣ»¹¹⁷. (Подчеркнуто нами – Л.З.).

Приведенные системы речений позволяют очертить лирический образ хрониста как далекий от самоуничтожения, идейно мощный, властно оперирующий референциями, реализующий свои задачи в художественно безукоризненной форме. Именно в его «публицистическом» авторском слое находятся выделенные прежде стилистические фигуры.

¹¹¹ Там же, л. 223 об.

¹¹² Там же, л. 224.

¹¹³ Там же, л. 225.

¹¹⁴ Там же, л. 226.

¹¹⁵ Там же, л. 226.

¹¹⁶ *Полное собрание русских летописей...*, т. 2, л. 226 об.

¹¹⁷ Там же.

(Повторимся: организующие поэтику явленности в тексте смыслодоминирующих, жанрообразующих показателей – прежде всего временных.) Эти фигуры в сущности формируют кульминационную часть, реализуя тем самым наиважнейшую учительную задачу – христианской регламентации всего разнонаправленного и земно-суетного в жизни героев. Поэтому представляется естественным, что в их составе преобладает лексика абстрактная и возвышенная (гнев, радость, веселие, наказание, Бог, Господь, милость, грех и т.п.), а вовсе не конкретные, собственные стилистически нейтральные существительные, широко употребляемые и «затертые» географические онимы. Но если уж в гармонию этого пассажа включался конкретный гидроним, то он непременно должен был содержать некую привлекающую внимание странность, «изюминку» – быть фонетически, грамматически, семантически «свежим» и, возможно, не вполне освоеннорусским, чтобы обрести поэтически значимые коннотации, гибко подчиниться авторским интенциям. Так и произошло, по нашему мнению, с названием реки «Каялы». В общих силовых линиях летописного прецедента оно не мыслимо вне выражения некоего осуждения и покаяния в отношении к князю Игорю, некоторым русским князьям и шире – общей современной политической истории Руси.

Эти же аргументы и в особенности предпринятая выше сфрагида литератора-повествователя сверх высказанных уже суждений дополнительно усиливают позицию, согласно которой лингво-семантический феномен «Каялы» является переходной ступенью освоения окказионального иноязычного слова в прогнозный родительный падеж русского языка, а употребление «на рѣцѣ Каялы» без предложного повторения – релевантно. Ведь свойственное разговорно-фольклорному варианту «на реке на...» не только рационально вступает в противоречие с общей тематикой, тональностью и даже самой целью существования рассматриваемого пласта текста, но и на практике не реализовано. В 23 зарегистрированных нами сходных словосочетаниях – «река» + гидроним, название местности или астионим по имени реки – в записях 6693 года нигде не встречается «популистский» вариант «на... + на...» как в известном смысле стилистически здесь неуместный. (Последнее говорит об исключительности позиции Ипатьевской летописи в традиционном средневековом образовании «текстологический треугольник», что может стать предметом самостоятельного изучения.)

По аналогии и в дополнение к изложенному, а также стремясь теоретически поддержать перспективность предпринятого феноменологи-

ческого изучения древнего фрагмента, обратимся к авторитетному мнению на сей счет А. С. Пушкина.

Поэт как бы невзначай, смыслово-дополнительно, оценил коммуникативно-актуализирующие авторские речения в качестве самого креативносодержащего поля для наиболее вероятностных гипотетических силлогизмов филологов. Он, в 1836 году апеллируя к опыту знатоков «Слова о полку Игореве», особо выделил абзацем итоговую мысль своей статьи: «Других доказательств нет, как слова самого песнотворца»¹¹⁸.

Убежденность многих комментаторов в том, что они разделяют с Пушкиным понимание второй части фразы как 'текст всего произведения', на наш взгляд, опрометчива. Ибо уже в начале следующего предложения отчетливо дифференцируются означенные первоаргументом «слова самого песнотворца» и «сама песнь»: *Подлинность же самой песни доказывается...*¹¹⁹. А далее по «Слову» подробно анализируются вступительные фразы древнего Автора «Не льпо ли ны...» и т.д. Лишь с развитием сюжета произведения несколько затушевывается в герменевтических рассуждениях поэта это декларативно-четкое разделение обоих слоёв в их художественном единстве.

STRESZCZENIE

HYDRONIM KAJAŁA W KRONICE IPATIJEWSKIEJ

Artykuł stanowi wstępną część publikacji na temat cech semantyczno-gramatycznych i fonetycznych oraz funkcji ideowo-stylistycznych hydronimu rzeki Kajały. Dokonano przeglądu historii zagadnienia. Badacz wykorzystuje nie tylko tradycyjne podejście do tematu. Podejmuje próbę zbadania fonetyczno-semantycznej treści słowa jako centrum organizacyjnego poetyki kronikarza, zwłaszcza religijno-dydaktycznych motywów jego opowieści. Wskazano na elementy struktury epickiej i system figur poetyckich.

Słowa kluczowe: hydronim, alegoria, skруча, nazwa-leksem, cechy semantyczno-gramatyczne i fonetyczne, obraz kronikarza.

¹¹⁸ А. Пушкин, *Полное собрание сочинений*: В 17 томах, Москва 1996, т. 12, с. 147.

¹¹⁹ Там же.

S U M M A R Y

HYDRONIM “KAYALA” IN IPATIJEVSKYA CHRONICLE

The article represents the first part of the book devoted to the semantic-grammatical and phonetic features, idea-stylistic functions of the name of the Kayala river. The history of the problem is summarized. The researcher applies traditional procedures of the analysis and attempts to examine phonetic-semantic content of Kayala, treating the word as an organizing center of chronicler's poetry and religious-didactic motifs of his storytelling. Elements of epic structure, systems of poetic figures have been distinguished.

Key words: hydronim, allegory, repentance, name-lexeme, the semantic-grammatical and phonetic features, image of chronicler.

ARCHIWALIA

*Юрый Лабынцаў**Масква**Ларыса Шчавінская**Масква*

**Полацкі летапісец а. Ігнацій Сцябельскі
аб мітрапаліце Рыгору Цамблаку**

Узнікшы у першай чвэрці XVII ст. ордэн св. Васіля Вялікага, цэнтрам якога быў манастыр св. Тройцы ў Вільні, атрымаў шырокае распаўсюджванне на беларускіх і ўкраінскіх землях Рэчы Паспалітай, ператварыўшыся з цягам часу ў магутную інтэлектуальную апору ўсёй грэка-каталіцкай царквы. Нягледзячы на значэнне гэтага ордэна ў царкоўным жыцці Усходняй Еўропы на працягу стагоддзяў, пакуль мы не маем не толькі больш-менш поўнага гістарычнага даследавання пра яго за перыяд, пачынаючы з XVII ст. і да гэтага дня, але і за больш кароткія прамежкі часу. Больш за тое, велізарны лік найслынных яго дзеячаў, іх сачынненні і многае іншае да гэтага часу амаль неведомыя, нягледзячы на прыкметную ролю ў развіцці як царкоўнай, так і свецкай культуры і літаратуры шэрагу еўрапейскіх народаў, перш за ўсё ўкраінскага і беларускага. Да ліку такіх малавядомых цяпер выдатных дзеячаў належаць, напрыклад, протаархімандрыйт ордэна Іосіф Пяткевіч і а. Ігнацій Сцябельскі, дакладны аналіз работ якога дазваляе наглядна ўявіць прыёмы і метады працы базыльянскага кніжніка XVIII ст., разгледзець крыніцы, выкарыстаныя ім, адчуць канкрэтны інтарэс да тых ці іншых тэм і асоб, сярод якіх апынуўся і мітрапаліт Рыгор Цамблак.

У сваёй цікавасці да лёсу і дзеянняў мітрапаліта а. Ігнацій Сцябельскі меў нямала папярэднікаў – базыльянаў, якім, як і яму, удалося выкарыстаць пры пошуку мноства рукапісных крыніц на розных мовах. Сярод такіх папярэднікаў а. Ігнація перш за ўсё трэба назваць

а. Іаана (Яна) Дубовіча, настаяцеля Дэрманскага манастыра, які жыў у першай палове XVII стагоддзя, і яго палемічная праца «Іерархія»¹, а таксама архімандрыта Ігнація Кульчынскага, аўтара цэлага шэрагу гісторыка-багаслоўскіх твораў², якія з'явіліся ў друку ўсяго толькі за паўстагоддзя да выхаду ў свет асноўнага твора а. Ігнація Сцябельскага³. У ім а. Ігнацій не раз звяртаецца да асобы Рыгора Цамблака і ўжо на першых старонках свайго гістарычнага трохтомніка ў раздзеле «Opisanie autorów znaczniejszych i xiąg ich, któremi tak historia żywotów św. panien Eufrozyny i Parascewii w tym pierwszym jako też Chronologia w drugim i Przydatek do Chronologii w trzecim tomiku dowodnie utwierdza się» дае такую характарыстыку мітрапаліту:

Cemiwlak Grzegorz, rodem Bułgarzyn zakonu św. Bazylego W. arcybiskup metropolita kijowski i całej Rusi roku 1415 w Nowogródku litewskim od zgromadzonych tam na synod biskupów w sprawie Focyusza metropolity, który miał być z urzędu swojego złożony, obrany i poświęcony, w przytomności Alexandra Witolda wielkiego xiążęcia lit., rządził metropolią lat 22 to est do roku 1437, którego żyć przestał. Jemu przyznają opisanie żywotu św. panny Parascewii Ternowskiej, mniszki bazylianki, który znajduje się w prologach czyli martyrologiach i synaxarach słowiańsko-ruskich pod dniem 14 miesiąca października⁴.

Пры гэтым а. Ігнацій дае такое, вельмі важнае для нас тлумачэнне адносна жыцця Параскевы Полацкай, аналізаванае і каментаванае ў ягоным трохтомніку: *Żywot św. panny i matki naszej Parascewii czyli Praxedy, xiężnej połockiej i xieni namienionego już wyżej monasteru św. Spasa, znalazłem po niektórych części opisany w pewnej starej xiędze*

¹ Гл.: Jan Dubowicz, archim. *Hierarchia albo o Zwierzchności w Cerkwi Bożej*, Lwów 1644.

² Гл.: [Kulczinski Ignatius], *Relationes authenticae de statu Ruthenorum cum S.R.E. Unitorum in Regno Poloniae*, Romae 1727; Ён жа. *Oratio de Beata Maria Virgine Żyrowicenses*, Romae 1732; Ён жа. *Il diasporo prodigioso di tre color, i*. Romae 1732; Он же. *Specimen Ecclesiae Ruthenicae*, Romae 1733; Ён жа. *Appendix ad Specimen Ecclesiae Ruthenicae*, Romae 1734 і інш.

³ Гл.: Ignacy Stebelski, ks. *Dwa wielkie światła na horyzoncie Połockim z cieniów zakonnych powstające czyli żywoty śś. panien i matek Eufrozyny i Parascewii zakonnic i hegumenij pod ustawą ś. o. Bazylego Wielkiego w monastyrze ś. Spasa za Połockiem żyjących, z Chronologią i Przydatkiem niektórych służących do tego pożytecznych krajowych wiadomości z rozmaitych dziejopisów i pism zebranych*, Wilno 1781–1783, т. 1–3. Пры спасылках мы будзем выкарыстоўваць другое, больш распаўсюджанае, хоць таксама рэдкае, выданне гэтай працы, што пабачыла свет у Львове ў 1866–1867 гг., якое мела цалкам пэўны палеміка-прапагандысцкі характар, у аснове сваёй антыправаслаўны.

⁴ Ignacy Stebelski, ks., *Dwa wielkie światła...*, Lwów 1866. Т. 1. S. XXI.

*z biblioteki klasztoru naszego polockiego, a resztę wybrałem z kronik Macieja Strykowskiego, Alexandra Gwagnina i innych autorów, których imiona i xiegi tamże wyrażają się*⁵.

Па-за ўсякім сумневам, вобраз Параскевы Полацкай у той ці іншай меры на працягу некалькіх стагоддзяў перагукваўся ў свядомасці мясцовага ўніяцкага духавенства, манаства і свецкіх асоб з выявай св. Параскевы Тырнаўскай, спрадвеку вельмі шанаванай на Русі. Адначасова, жыццё Параскевы Полацкай гэта і свайго роду адмысловая, поўная гістарычных паралеляў і пераклічак з жыццём св. Еўфрасінні Полацкай, каталіцкая легенда, створаная не раней за XVI ст. Спецыяльнае аб'ёмнае даследаванне ёй прысвяціў А. П. Сапуноў⁶, які даказаў, што легенда гэта на працягу стагоддзяў служыла цалкам канкрэтным місіянерскім мэтам, звязаным з распаўсюджваннем каталіцтва і грэка-каталіцтва сярод мясцовага насельніцтва. Не дзіўна таму, што культ Параскевы Полацкай, як пісаў у першай палове XVIII ст. архімандрыт Ігнацій Кульчынскі, быў тады вельмі шырока распаўсюджаны не толькі сярод палачан, але і ва ўсім Віцебскім ваяводстве⁷. Як бы ў пацвярджэнне рэальнасці існавання Параскевы Полацкай у перайманне старажытных узораў быў выраблены адмысловы крыж-рэлікварый, які звязваюць з яе імем⁸, што, вядома ж, было свайго роду фальсіфікацыяй⁹.

Даючы характарыстыку царкоўнай дзейнасці Рыгора Цамблака на Русі, а. Ігнацій Сцябельскі пісаў: *Prócz tego zaś równie gorliwymi byli na Rusi katolickiej wiary i jedności z kościołem św. rzymskim obrońcami i rozmażaczami wyżej pomieniony Grzegorz Cemiwlak, metropolita kijowski, halicki i calej Rusi...*¹⁰. Гэта значыць, што для а. Ігнація няўхільным быў факт унійных схільнасцяў мітрапаліта, яго жаданне збліжэння з Рымам і нават магчымы пераход у каталіцтва. Цікава, што мітрапаліцтва Рыгора Цамблака па Ігнацію Сцябельскаму працягнулася аж

⁵ Там же. S. IX.

⁶ Гл.: А. П. Сапунов, *Католическая легенда о Параскеве княжне Полоцкой*, Витебск 1888.

⁷ Ignatius Kulczynski, *Specimen...*, p. 56–57. Культ гэты грэка-каталікі спрабуюць зараз адрадзіць у Полацку, дзе ў 1995–1996 гг. была пабудавана драўляная царква ў імя Параскевы Полацкай.

⁸ Гл.: В. Г. Пуцко, *Мнимый крест Параскевы Полоцкой*, (у:) Беларускія старажытнасці, Мінск 1972, с. 210–219.

⁹ Гл.: В. Пуцко, *Славянская надпись на кресте-реликварии из Полоцка*, (у:) Слово, 1980, т. 30, с. 101–121.

¹⁰ Ignacy Stebelski, ks., *Dwa wielkie światła...*, t. 2, s. 23–24.

да 1437 года. Пры гэтым, *Focyjusz zaś od Wasyla Wasylewicza, księcia moskiewskiego za metropolitę Kijowskiego obrany i wszyscy biskupi pod berłem Moskwy zostający Focyjusza, nie Grzegorza metropolitę uznawali*¹¹. Менавіта так да канца сваіх дзён, якія прыйшліся дзесьці на пачатак XIX ст., лічыў а. Ігнацій¹², а ўслед за ім яшчэ вельмі доўгі час значная частка гісторыкаў, царкоўных і свецкіх, перш за ўсё тыя, якія пісалі па-польску.

Асабліва падрабязна паведамляе а. Ігнацій Сцябельскі пра Рыгора Цамблака як пра аўтара «Жыцця св. Параскевы Тырнаўскай» і ініцыятара яе ўшанавання на Русі:

Od niego też napisany jest żywot św. Parascewii Ternowskiej, tak nazwany od miasta Ternów (które jest w Bułgarii, niegdyś królestwie wolnem cesarstwu wschodniemu pogranicznym, potem od Ludwika syna Karolowego, króla węgierskiego i polskiego, nakoniec od Turków za panowania Bajazeta I sultana około roku 1390 zhołdowanem i w prowincję obróconem, z obowiązkiem niewolniczego branie ottomańskiej, jako i inne zawojowane od niej chrześcijańskie państwa poddaństwa do dziś dnia trwającym), gdzie nienaruszone tej św. panny i mniszki zakonu św. ojca Bazylego Wielkiego ciało z Kalikracyi czyli Epitawatu serbskiego miasta, jej ojczyzny, roku 1175 przeniesione, przez długi czas spoczywało; a potem po zawojowaniu Bułgarii przez Bajazeta I, jako się rzekło wyżej, na Wołoszczyznę do stołecznego miasta, Jassy nazwanego, przeprowadzone i w kosztownym grobie uczciwie złożone było. Nadto jeszcze, ażeby Ruś wszystka do metropolii jego należąca tę św. zakonnicę Parascewię ternowską przykładem Bułgarów i Wołochów za zastępczynię, sobie miała, i onę pobożnie czciła, usilnie starał się, i dzień 14 miesiąca października w kalendarzu ruskim pamiętce tej świętej naznaczył¹³.

Кожны знаёмы з сучасным станам пытання лёгка заўважыць у канстатацыях а. Ігнація нямала памылак і спрэчных момантаў, тым не менш, нават апошні з іх, аб усталяванні памяці святой на Русі, паспяхова дажыў аж да нашых дзён¹⁴.

Ігнацій Сцябельскі адносіць мітрапаліта Рыгора да ліку найбольш выдатных царкоўных пісьменнікаў, ідучы тут услед за шматлікімі

¹¹ *Ostatnie ks. Stebelskiego prace*, Kraków 1877, s. LXXVI.

¹² Пра жыццё а. Ігната Сцябельскага мы ведаем няшмат. Невядомыя нават год і месца яго нараджэння і смерці. Ён жыў у сярэдзіне XVIII – пачатку XIX стст. Быў манахам базыльянскага ордэна Літоўскай правінцыі. Доўгі час знаходзіўся ў Полацку і Жыровічах, выязджаў на Валынь.

¹³ Ignacy Stebelski, ks., *Dwa wielkie światła...*, Lwów 1867, t. 2, s. 24.

¹⁴ Гл.: А. А. Турилов, *Григорий Цамблак*, (в:) *Православная энциклопедия*, Москва 2006, т. 12, с. 586.

сваімі папярэднікамі з каталіцкага і грэка-каталіцкага лагераў. Акрамя «Жыцця св. Параскевы», асабліваю цікавасць у яго выклікае пасланне мітрапаліта Канстанцкаму Сабору: *Pisał nakoniec tenże metropolita i do soboru Konstancyeńskiego, ... prosząc zgromadzonych ojców, aby obmyśleli sposób na zjednoczenie poróżnionych Greków z Łacinnikami, i sam nakoniec w tej sprawie od Alexandra Witolda wielkiego xiążęcia litewskiego posłany do Rzymu, jako mówi kronika moskiewska, jeździł starając się o tę jedność*¹⁵. Можна сказаць, што гэта цэнтральнае месца ўсіх пошукаў і разваг а. Ігнація аб Рыгору Цамблаку, сумніўнасць якога сёння даказаная¹⁶, хоць і па гэты дзень прымаецца далёка не ўсімі. У пэўным сэнсе, гэта была даўняя своеасаблівая гістарычная падробка, у трансляцыі якой Ігнацій Сцябельскі стаў толькі чарговым удзельнікам, які, праўда, спасылаўся яшчэ і на «маскоўскую хроніку». Што гэта была за «хроніка», дзе мітрапаліт паказаны як прыхільнік уніі, не зразумела.

У заканчэнне неабходна ўказаць на канкрэтную палітычную і рэлігійную сітуацыю, якая склалася да моманту напісання а. Ігнаціям Сцябельскім галоўнай кнігі яго жыцця. Сітуацыя гэтая была вельмі складанай не толькі для базыльянскага ордэна, але і для ўсёй уніяцкай (грэка-каталіцкай) царквы ў Рэчы Паспалітай, дзяржаве, якая перастае існаваць у выніку падзелаў 1772, 1793 і 1795 гг. Правабярэжная частка Полацка, дзе тады знаходзіўся а. Ігнацій, увайшла ў склад Расеі ў 1772 г. Пачаўся масавы пераход уніятаў у праваслаўе, што было падрыхтавана і актыўнай працай, уключаючы чыста літаратурную і выдавецкую, такіх, напрыклад, праваслаўных дзеячоў як свц. Георгій Каніскі¹⁷, аўтар мноства разнастайных твораў, у тым ліку накіраваных на адстойванне старажытных правоў праваслаўнай царквы ў Рэчы Паспалітай¹⁸. У вядомай меры і а. Ігнацій Сцябельскі ў новай, вельмі невыгоднай для грэка-каталікоў і базыльянскага ордэна сітуацыі, арыентаваўся на магчымасць увекавечання мясцовай традыцыі

¹⁵ Ignacy Stebelski, ks., *Dwa wielkie światła...*, Lwów 1867, t. 2, s. 24.

¹⁶ Гл., напр.: Д. Кенанов, *Констанцкіят събор, уніята и митрополит Григорий Цамблак* – <http://www.uni-vt.bg/pages/2841/uplft/Konstanc.%20sybor%20-%20Camblak.pdf>.

¹⁷ Падр. гл.: Ю. А. Лабынцев, *Правовая битва за Православие в Речи Посполитой: археографический арсенал Георгия Конисского*, (в:) *Православие в духовной жизни Беларуси*, Брест 2012, с. 30–35; Л. Л. Шавинская, *Издательская деятельность Георгия Конисского в первые годы служения на белорусской земле*, (в:) *Православие в духовной жизни Беларуси*, Брест 2012, с. 35–38.

¹⁸ Гл., напр.: *Prawa y wolności Obywatelom Korony Polskiej y W.[ielkiego] X.[ięstwa] Lit.[ewskiego] religii greckiej orientalney wyznawcom stuzące*. В.м., 1767.

шанавання св. Еўфрасіні Полацкай і Параскевы Полацкай, якая складалася да таго часу. Гэта, на яго думку, павінна было прынесці і прыносіла свой плён не толькі ў адстойванні пазіцый тагачаснай грэка-каталіцкай царквы па-за яе межамі, але і ўнутры, маючы на ўвазе «ненадзейнасьць» белага ўніяцкага духавенства, якое у значным сваім ліку пераходзіла ў праваслаўе разам са сваёй паствай, пераважна сялянскай¹⁹; а таксама цэлага шэрагу прычын, звязаных са станам самога ордэна, які ў 1780 г. апынуўся падзеленым на чатыры асобныя правінцыі: Беларускаю, Галіцкую, Каронную (Рускую) і Літоўскую²⁰. Дзеля дасягнення сваёй мэты Ігнацій Сцябельскі выкарыстаў ўвесь арсенал даступных яму крыніц, так ці інакш датычных дарагой яму «Полацкай Русі»²¹, якая больш за стагоддзе знаходзілася пад папскім амафорам. Паслядоўнасць і заканамернасць звароту праваслаўнай Русі да Рыму на думку а. Ігната, дэманстраваў і мітрапаліт Рыгор Цамблак, што было так важна не толькі для полацкага базіліяніна на рубяжы XVIII і XIX стст., але і застаецца важным для многіх у каталіцкай царкве практычна па гэты дзень²².

STRESZCZENIE

POŁOCKI KRONIKARZ O. IGNACY STEBELSKI O METROPOLICIE GRIGORIJU CAMBLAKU

Order św. Wasyła Wielkiego, który powstał na początku XVII wieku, zdobył popularność na ziemiach białoruskich i ukraińskich Rzeczypospolitej. Duża liczba przedstawicieli orderu i ich działalność są do tej pory praktycznie nieznanе, mimo ich istotnego wkładu w rozwijanie zarówno cerkiewnej, jak i świeckiej kultury i literatury wielu narodowości europejskich, zwłaszcza ukraińskiej i białoru-

¹⁹ Падрабязней гл., напр.: М. О. Коялович, *История воссоединения западно-русских униатов старых времен*, СПб. 1873.

²⁰ Ігнат Сцябельскі надаваў велізарнае значэнне гэтаму ўнутранага падзелу ордэна. Менавіта Тароканскай кангрэгацыі або Капітулай, на якой гэты падзел адбыўся ў 1780 г., заканчваецца спецыяльны опус а. Ігната, прысвечаны гісторыі базыльянскіх кангрэгацый, пачынаючы з 1617 г. Гл.: *Ostatnie ks. Stebelskiego prace*. S. XCII.

²¹ Ігнат Сцябельскі згадвае дадзенае найменне неаднаразова. У іншым месцы, гэта ўжо «тутэйшая губернія», адна з ліку мноства *іншых губерній, якія складаюць шырокасць дзяржавы расійскай*. Гл.: Ignacy Stebelski, *ks. Ignacy...*, Lwów 1867, t. 3, s. 225.

²² Гл.: напр.: Кг. Kuźmak, A. Zarea, Grigoriј Camblak, (w:) *Encyklopedia Katolicka* (wielotomowa), Lublin 1976, t. 2, stb. 1292.

skiej. Do grupy tej należy zaliczyć o. Ignacego Stebielskiego. Szczegółowa analiza jego prac pozwala scharakteryzować metody stosowane przez księgarza/bibliofila w XVIII wieku, opisać wykorzystane źródła, poczuć zainteresowanie konkretnymi tematami i osobami, wśród których znalazł się również metropolita Grigorij Camblak.

Słowa kluczowe: cerkiew greko-katolicka, order bazylikański, utwory historyczno-teologiczne, kult Paraskiewy Tyrnowskiej i Paraskiewy Połockiej, działalność cerkiewna Grigorija Camblaka.

S U M M A R Y

THE CHRONICLER FROM POLOTSK IGNATIY STEBIELSKIY ABOUT METROPOLITA GRIGORIY TSAMBLAK

Order of the Saint Wasyl the Great which was introduced at the beginning of the 17th century became very popular in Belarusian and Ukrainian territory. The majority of its recipients and their creation are unknown even though they played an important role in the development of sacred and laic culture and literature in many European nations, mainly in Ukraine and Belarus. One of the most prominent representatives is Ignatij Stebielskiy, who analyzed research approaches and methods in the works of the 17th century chronicler, his resources, and interests in certain subjects and people, metropolita Grigoriy Tsamblak being one of them.

Key words: Greek Catholic Church, Bazilian order, historical-theological works, Paraskiev Tyrnovska's cult, Paraskiev Polotska's cult, Grigoriy Tsamblak's sacred activities.

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Инна Швед

Брест

**Из наблюдений над образом дурака
в паремиологическом фонде белорусской традиции**

Дурак (шире – безумец) – популярный герой устной поэзии белорусов и других народов. Интересующий нас ракурс – образ дурака, представленный в паремиологическом фонде и некоторых других жанрах и видах белорусской традиции. Как свидетельствуют данные белорусского фольклора (в его широком понимании, включая язык), ограниченная ментальная способность человека может трактоваться и как дурость, глупость (ограниченность ума), и как сумасшествие (отсутствие ума, контроля над разумом, действиями, ментальная болезнь = безумие, бел.: «вар’яцтва», «шалёнасць», «безразважнасць», «утрапёнасць»). Значения дурости как ‘умственной ограниченности’, ‘отсутствия способности здраво рассуждать’, и более широко – ‘отклонения от нормы’ (от чудаковатости до клинической болезни – «*глумак глумаком*») оказываются актуальными и для сознания современного носителя белорусского языка. Ср. данные одного из современных словарей: «Дурны, -ая, -ое. 1. З абмежаванымі разумовымі здольнасцямі; бесталковы. *За дурной галавой нагам неспакой* (з нар.). 2. Які не выяўляе розуму, пазбаўлены разумнай разважлівасці. *Задаць дурное пытанне. Дурны артыкул. Дурныя паводзіны*. 3. Дурны, -ога, мн. – -ыя, -ых. м. Тое, што і дурань. *Дурному закон не пісан* (з нар.). *Дурны як бот; дурны як пень* (разм. груб.) – *пра разумова адсталлага чалавека. Няма дурных!* – *выказванне нязгоды з кім-небудзь, адмаўленне выконваць што-небудзь*»¹

¹ *Тлумачальны слоўнік беларускай літаратурнай мовы*, рэд. М. Р. Судніка, М. Н. Крыўко, Мінск 1999, с. 187.

Очень широкое лексико-семантическое поле безумия является еще одним подтверждением универсального закона повышенного внимания к отрицательно маркированным полям. Как синонимы функционируют различные лексемы, обозначающие интеллектуально неполноценного индивида, признаки его нестандартного поведения и/или качеств (о дурном человеке – *асталоп, бабак, балван (атмулёваны), балбешка, балдавшка, байбас, біндос, боўдзіла, глумак, маздан, прытырак, абізгал, асталоп, бязумнік, бабак, бязмуддзе, глумак, дурбан, дурвяга, дуркеша, дурыла, дурэц, ёлуп, пунтовік, разыда, пянцох*; о сумасшедшем – *скажэны, шалёны, навядзоны, асцірвянелы, шувейнік*²; др.; о плохо соображающем, потерявшем самообладание – *агалдзелы, ачмурэлы, ачумачаны, затлумлены, агламаздачаны, атрублены*; др.). Например: «*Усё дно, як на етыга мальца абылдяненя найшло: а, а, – нічога ні разьбярэца*»; «*Трахім ходзіць якей-то абылдянелый, нічога зь ім ні дыгаворісься*»; «*Як найдзіць асцірвьяненьня, тады ні знаіць і ня помніць, што тваріць*»; «*Каждый дзень адно і тоя, тлум і тлум, хваціла зь мяне ачумачываньня*»; «*Выйшла аттуля во с такою ачумачыньню гылавою, ні прыдумью, куды кінуцца*»³.

Оценивая поведение человека, который нарушил некие социальные стереотипы, поступил «неразумна, неразважліва», неадекватно отреагировал на что-либо, говорят, что он «дурны», «здурнеў». Отступление от нормы, непосредственно присущие лицу, предмету или явлению, обозначаются словами и устойчивыми словосочетаниями типа «дурацкі», «дурны», «здурэць», «дуракавінка (шал) у галаве»; др. Неадекватное поведение (и/или проявление соответствующих качеств) может быть только ситуативным, что передается лексемами «дурыцца», «дурэць» («вести себя несерьезно, шалить»), «дурыць», «адурываць» («обманывать», «сбивать с толку», «делать глупости», «опьянять», «одурманивать»), «прыдурвацца» («притворяться непонимающим, непричастным к чему-либо»), «дурняк» («притворство»), «дурыкі» («шалости», «своевольство»), «дурняком» («просто, даром, хитря») и т. д. Притворяющемуся дураком индивиду такая роль ситуативно выгодна, поэтому он «*дурня строіць, паказвае, клеіць*»⁴, «*удае*». Безумцу же от природы не приходится прикидываться («*Што ты ўдаеш дурня, калі*

² *Выслоўі*, склад. М. Я. Грынблат, Мінск 1979, с. 473, 480, 251–252, 243–245.

³ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка: 3 гаворкі Мсціслаўшчыны: Слоўн. А-Н*, Мінск 1993, с. 5, 50, 58.

⁴ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, Мінск 1991, с. 53.

і так дурны»). Дурость можно изобразить, но скрыть ее невозможно: «Відзіш карову спераду, каня ззаду, а дурня з усіх бакоў»⁵.

Симптоматично, что одной лексемой обозначаются люди, имеющие с точки зрения современного сознания различные характеристики. Так, «талалуй» – дурноватый, а также болтливый человек, «цямяцюр» – дурак и неповоротливый, медлительный человек, «халайдра» – дурноватая, неопрятная женщина⁶. Это свидетельствует о тесном сближении в традиционном сознании названных и некоторых других характеристик (в первую очередь, на основе отклонения объекта номинации от принятого стандарта). Следует отметить, что наиболее часто одной лексемой обозначаются дурость и сумасшествие. В этом отношении яркий пример представляют лексемы типа «ашаляванне» ‘дурнота, бешенство’ («Хлопцы трыхануць загрудкі, айдзе яго ашыліванья дзеніца, рузмудреў дужа»); «ашаляваць» ‘дурнеть, беситься’: «Яму прыказы выюць у рот ні браць, а ён п’ець ды п’ець, ашыліваіць». «Каб хто ў рукавах дзіржаў, меншы б яму так ашылівалыся»⁷. (Укажем здесь на тесное переплетение в традиционном сознании интеллектуальной сферы с эмоциональной и этической, на неразличие во многих фольклорных контекстах человека интеллектуального, чувственного и духовного).

В паремиях и иных фольклорных текстах обезумевшие временно и сумасшедшие постоянно, невежи, дураки, шуты, даже когда обозначаются разными лексемами, выстраиваются в один семантический ряд, ср.: «Кеп, дурань, блазен, тры штуки разам» (с пометкой: «гэта ўсё сінонімы»)⁸. Об одном и том же – десоциализированном – человеке говорят: «калека, о, няўмека, о, дурны!», а безумец часто характеризуется посредством указания на определенные физические аномалии. Ср. широко известную мотивационную модель «калека → интеллектуально и морально несовершенный индивид», совр. паремию «Нет ума, считай, калека» и проклятия, ставящие в один ряд интеллектуальные, психо-эмоциональные, физиолого-анатомические дефекты, – «Акрывей, ахрамей, ашалай, адзервяней, абязручай, агалдзеі!..»⁹. Ограниченность слухового и зрительного восприятия непосредственно связывается с умственной ограниченностью, а потому слепые и глухие

⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, склад. М. Я. Грынבלата. У 2 кн., кн. 2. Мінск 1976, с. 251, 239.

⁶ *Выслоўі*, с. 479, 478.

⁷ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 58–59.

⁸ *Выслоўі*, с. 64.

⁹ Там же, с. 261, 202.

логично продолжают перечень десоциализированных (= иных, чужих) людей («Сляпы, глухі, дурны – усё роўна»; «як сляпы» – ‘об умственно отсталом или не контролирующем свои действия человеке’; «Што глухі, што дурны»¹⁰); к ним примыкают пьяные – «П’яны як дурны»¹¹. Дурных, пьяных и даже лысых (в этическом значении) объединяет нарушение общепринятых правил поведения, и эти аномативные признаки (с ярко выраженной культурной прагматикой) соответствующим образом маркируют индивида, как в обрядовой песне, зафиксированной еще П. Бессоновым: «А на Яна баба п’яна, // На Барыса баба лыса, // А на Юр’я баба дурна». Согласно ряду контекстов, безумец (дурак, необразованный, сумасшедший) и есть слепой, см.: «За аднаго вучонага сем слепакоў даюць, і то не бяруць»¹². В этом плане характерно использование одного и того же выражения для номинации болезни глаз и потери самоконтроля, безумия: «чорная вода» ‘болезнь глаз, приводящая к слепоте’ и «чорная вада на вочы находзіць» ‘о потере самообладания’¹³. Еще Ф. Скорина в один ряд ставил напускание Богом на людей помешательства, слепоты и сумасшествия: «Допустит на вас бог прэменение смыслов и слепоту и безумие»¹⁴. Названные диагностические признаки вводят их носителей в один класс с другими составляющими, маркированными печатью чужести, иномирности. Отметим также, что дурное трактуется как чужое, отнесенное к не-человеческому, во многих других контекстах, см.: «Пакінуў жывое, пашоў умерлага шукаць»¹⁵; «бязмоддзе» ‘несообразительный, неловкий, нелюдимый человек’ и непосредственно – «Чужое як дурное». У дурака (который «сам не свой»¹⁶) не просто «мазгаўня дурная», а не-человеческая голова (ум): «авечы розум», «авечая галава»¹⁷; «малінавая галава», «капусцяная галава» – ‘дурной’¹⁸.

¹⁰ Прыказкі і прымаўкі, с. 241.

¹¹ Выслоўі, с. 374.

¹² З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 18.

¹³ Т. Валодзіна, Цела чалавека: слова, міф, рытуал, Мінск 2009, с. 153.

¹⁴ Слоўнік мовы Скарыны, склад. У. В. Анічэнка, у 2 т., т. 1. А-О, Мінск 1977, с. 219.

¹⁵ Прыказкі і прымаўкі, с. 246.

¹⁶ Выслоўі, с. 471, 419, 102.

¹⁷ З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 75.

¹⁸ Выслоўі, с. 255.

Возрастной и гендерный критерии оценки соответствия интеллекта норме

Интеллектуальная норма, согласно паремиям, непосредственно связана с возрастом человека: «*Якія гады, такі розум*». Возраст, по достижении которого человек должен «набраться ума», довольно точно определен: «*Калі да дваццаці лет не набраў розуму, так і згіне*». Естественно, что несоответствие интеллектуальной норме, вписанной в определенные возрастные рамки, получает ярко выраженную негативную оценку, ср.: «*Страпянуўся манах, ды пуста ў галавах*»¹⁹. Детям и молодежи прощается «дурносьць», более того – она им характерна: «*Маладосць – усё дурносьць*»; «*Малады розум – палявы вецер: бяжыць і гудзіць*»²⁰; «*Дурэюць як малыя*»; «*Дай, божа, старым вочы, а маладым розум*»²¹. О человеке же повзрослевшем и тем более постаревшем, но не накопившем опыта, не поумневшем (как это ожидается), презрительно либо уничижительно говорят: «*Ужо сівы, а ў галаве пуста*»; «*Стары, а дурны*»²²; «*Гэты стары дурбан!*»²³. Что касается «клинического» безумца, то над ним время не властно, «*Калі пень, то і будзе пень*»²⁴, «*Дурак дураком ва векі вяком*»²⁵ – здесь выражена предельная неизменяемая качественная характеристика дурака. Однако существенно следующее. Если даже человек в свое время набрался ума-разума, отнюдь не исключено (а, скорее, закономерно), что в старческом возрасте он утратит способность здраво мыслить, самостоятельно рассуждать. Согласно народным представлениям, в старости вместе с «высыханием» тела «высыхают» мозги, человек «выживает из ума», «*страчвае розум*». Констатируется обратное накоплению опыта, ума, явление – старик может впасть в детство, «*здзяцінець*»²⁶. Умственная ограниченность, таким образом, приписывается и началу, и концу человеческой жизни.

При оценке соответствия интеллекта норме учитывается не только возрастной, но и гендерный критерий. Употребление номинации «ду-

¹⁹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 231, 241, 244.

²⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 25.

²¹ *Выслоўі*, с. 317, 183.

²² З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 23.

²³ *Выслоўі*, с. 251.

²⁴ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 14.

²⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 239.

²⁶ Там же, с. 56.

ра» нередко указывает на несоответствие поведения женщины «мужскому» стереотипу. Судя по паремиям типа «*Бабін дурань*», «*Мамін дурань!*», «*Чаго ты выцягаешся як баба дурная?*»²⁷, «*Дура не дура, а такава яе натура*»²⁸, эталоном интеллектуальной деятельности выступает мышление мужчины.

Внешние признаки дурака

Многочисленные пословицы актуализируют стереотипные представления о соотношении внешности и интеллектуальных потенций человека. Это касается в первую очередь представлений о слабом уме внешне красивых, богато одетых людей: «*Лічка бяленька, да розуму маленька*»; «*Сам харош, а розуму ні на грош*»²⁹; «*Прыгожы на грэх, а дурны на смех*», «*Зверху шоўкавыя хусткі, а ў галаве пусткі*», «*Адзеўся, як пан, а дурны, як баран*»³⁰ (см. также выше об отождествлении дурачности и неряшливости). Однако «*дурную галаву шапкаю не закрывеш*», и смотреть надо не на то, «*што на галаве*», а «*што ў галаве*»³¹.

Идея интеллектуальной неполноценности человека часто выражается посредством **физиолого-соматического кода** (актуализирует образы, связанные с физиолого-анатомическими дефектами) и коррелирующего с ним **речевого кода** (образы носителей дефектов речи) – у дурака «*ані мовы, ані гловы*»³². Безумный человек (его голова) не ведает (не помнит), что говорит («*Ці помніць твая галава, што ты лапочаш?*»³³), речь его дурацкая («*Якей розум, такея й словы*»³⁴, «*Дурное аб дурным і гаворыць*»³⁵, «*У дурнога пейня дурная песня*»³⁶). Ср.: «*Ходзіць дурлёнычка пы дзяреўні, трылюдзіць што папала*»³⁷.

²⁷ *Выслоўі*, с. 244, 258, 317.

²⁸ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 250.

²⁹ Там же, с. 244.

³⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 40.

³¹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 237.

³² Там же, с. 244.

³³ *Выслоўі*, с. 125.

³⁴ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 136.

³⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 249.

³⁶ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 43.

³⁷ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 137.

Ожиданным или неожиданным образом в сферу физиолого-соматических маркеров человека с нарушениями в интеллектуальной деятельности, согласно паремиям, включаются физическая развитость, высокий рост, большая голова, лоб (между тем, другие жанры могут актуализировать признаки со значением ущербности, недостаточности). Можно предположить, что это, среди прочего, отсылает к мифологическим представлениям о корпоральной аномалии (в том числе с акцентом на избыточности, чрезмерности) «чужих» (в самой широкой трактовке этого понятия). См.: «*Вырас пад неба, а дурань як трэба*»; «*Байбусам вырас, ды розуму не вынес*»; «*Вялік пень, ды дурань*»; «*Вялікі пятак, ды дурак*»; «*Вырас, як лес, а дурны, як бес*»; «*Вялікая галава, да пустая*»³⁸; «*Да званіцы падняўся, а без розуму застаўся*»; «*Рост чалавечы, а розум авечы*»³⁹; «*Хоць растам вялікі, але розуму мала*»⁴⁰; «дуда» 'высокий, неказистый, умственно ограниченный человек'⁴¹). Не только высокий рост, но и борода, усы, волосы (длинные, густые, седые) часто упоминаются в паремиях как показатели возрастной зрелости человека, не достигшего интеллектуальной нормы: «*Барада па пояс, а розуму ні на волас*»; «*Валасы доўгія, ды розум кароткі*»; «*Галава пасівела, а розуму не набрала*»⁴².

Поскольку именно голова воспринимается как вместилище ума, дурость и ум человека связываются у белорусов, как и у многих других народов, с представлениями о ее «качестве», и этот компонент логично выступает основой метонимического переноса в многочисленных паремиях. Большая голова (лоб, череп) – вместилище ума, центр интеллекта, разума, казалось бы, должна свидетельствовать о незаурядных умственных способностях человека (ср.: «*У кабылы бальшая галава, няхай яна сабе думаець*»⁴³). Однако в паремиях посредством актуализации признака «большой» относительно головы (или признака «широкий» относительно лба – метонимическое сужение) подчеркивается несоответствие размера головы (лба) интеллектуальным способностям человека: «*У яго лоб вялікі, ды мазгоў мала*»⁴⁴; «*Галава з лубку, а розуму з бубку*»; «*Галава бы кацёл, а розуму няма*»; «*Вялікая галава,*

³⁸ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 242, 243.

³⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказакаў, прымавак і фразем*, с. 9–10.

⁴⁰ *Выслоўі*, с. 121.

⁴¹ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 137.

⁴² З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказакаў, прымавак і фразем*, с. 23.

⁴³ *Выслоўі*, с. 114.

⁴⁴ Там же, с. 115.

ды малы розум»; «Галава вялікая, ды пустая»; «Лоб што лапата ды розуму небагата»⁴⁵; см. груб.: «Дурніца эта лабатая!»⁴⁶. В связи с приведенными примерами становится ясно, что дурака отличает большая, но тупая⁴⁷, пустая голова (о трактовке дурака как калеки мы упоминали выше).

«Обувная» метафора

При оценке умственной неполноценности индивида имплицитно может быть представлена оппозиция «верх/низ» («голова/ноги») – ср.: «Галава ў ног розуму не просіць»⁴⁸; «Галава нагам зладзей»⁴⁹. Отсюда становится понятным, почему обувь, которая наиболее «удалена» от головы и является своеобразным ее антиподом⁵⁰, широко вовлечена в сферу переносных обозначений интеллекта. «В семантической структуре слов, обозначающих виды обуви, потенциально присутствует сема низа, контакта с землей, которая может дать негативные коннотации... “Обувная” метафора имеет еще и сильную социальную привязку, поскольку большая часть представленных наименований дурака содержит отсылку именно к крестьянской обуви, а с образом деревенского жителя в языке “низовой культуры” связаны коннотации “темноты”, необразованности, неграмотности, невежества»⁵¹.

При выражении крайней степени дурости на оппозицию «верх/низ» могут накладываться оппозиции «правый/левый», «целое/часть», «свое/чужое (в том числе, социально, этнически)» с соответствующей негативной коннотацией вторых членов: «*Бот ты з левае нагі!*»; «*Дурны як халява*»; «*Разумны як рабінавы штаны*»⁵².

⁴⁵ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 23.

⁴⁶ *Выслоўі*, с. 251.

⁴⁷ Там же, с. 269.

⁴⁸ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 236.

⁴⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 8.

⁵⁰ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, (в:) *Язык и традиционная культура*, Москва 2007, с. 141.

⁵¹ Там же, с. 141.

⁵² *Выслоўі*, с. 245, 316, 376.

«Мусорная» метафора

Модель «глупый человек ← обувь» обнаруживает взаимодействие с моделью «дурак ← хлам, мусор»⁵³. Ярким примером сказанному могут быть паремии *«Дурны як стаптаны бот»*⁵⁴, *«Дурны як бот парваны»*⁵⁵. «“Мусорная” модель подключается к “обувной” не только в целях усиления экспрессии; притяжение метафор обусловлено и общим прагматизмом традиционной картины мира, для которой плохое может концептуализироваться как негодное в хозяйстве»⁵⁶, ср.: *«мякіна ў галаве»*; *«амецямі галава напхана»*⁵⁷; *«Не, дундучыну і ня думый пірвячывыць, у яго гылыва мяльлім набіта»*. *«Заваль»* – это никчемные люди (*«Сыбярэца завыль і пычалі пірліваць с пустога ў парожнія, апсуждаць кажныга»*)⁵⁸.

Метео-астрономическая метафора

Для номинаций человека с интеллектуальными и психо-эмоциональными отклонениями возможна реконструкция семы затемнения (в частности, сознания, памяти). Обозначения психо-эмоциональных отклонений, по Т. Володиной, восходят к праславянскому *погкъ-* – *«памаракі павялі»* ‘о состоянии головокружения’, *«памаракі высыхуюць»* ‘о частичной утрате памяти’, *«паморакі галаву водзяць, морочэнье»* ‘обморачивание’, *«поморак его ведае»*, *«Каб на цябе сумарок найшоў, обморочило, марока»* ‘затемнение ума’⁵⁹. В. Топоров показал, что первоначальной семантикой исходного для названных обозначений индо-европейского **meǵ-* выступает именно ‘опустошение, исчезновение’ как физических элементов (типа уменьшение света и в результате сокращение зрительного восприятия), так и духовных составляющих⁶⁰. С ночным небесным светилом – луной – связываются в народ-

⁵³ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, с. 142.

⁵⁴ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 62.

⁵⁵ *Выслоўі*, с. 316.

⁵⁶ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, с. 142.

⁵⁷ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 75.

⁵⁸ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 136, 146.

⁵⁹ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 282–283.

⁶⁰ Цит. по: Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 283.

ных представлениях потеря сознания, обморочивание человека, соответственно «*алунець*» ‘сделаться дурным’, «*прылунелы, прылунейшы, облунелы, луняваты, лунькаваты*» ‘психически больной’⁶¹. Для выражения значения ‘психически неустойчивый’ в Полесье используется лексема «*пламета*»: «*Найшла на його пламета*», в туровских говорах «*пламатытысь*» ‘хандрить’, «*апламідзець*» ‘сделаться дурным’. По справедливому замечанию Т. Володиной, «эти слова возникли на основе представлений о связи состояния психики с движением планет. Развитие семантики, видимо, происходило следующим образом: движение планеты – психическая неустойчивость – хандра, болезнь»⁶². Образ луны (в связи с образом собаки) привлекают и проклятия потерей ума, рассудка, например: «*Каб ты, дай божачка, на месяці брахаіў*»⁶³.

Зоологическая метафора

В традиции белорусов, как и иных народов, довольно обширны синонимические ряды, реализующие оценочный концепт «дурак» посредством устойчивых сравнений типа «дурны, як...», где образное экспрессивное наименование отсылает к стереотипным представлениям о дурном (глупом) человеке и примитивных животных. Такой человек в белорусских поговорках сравнивается с ослом, овечкой, бараном, коровой, свиньей, курицей, тетеревом, вороной либо обозначается соответствующими лексемами. См.: «*Дурны як авечка*»; «*Дурны як баран*»; «*Авечка ты дурная!*»; «*Баран ты чаплавухі!*»; «*Беспамятная авечка!*»; «*Дурны (глуп) як варона*»; «*Варона загуменная*»; «*Разумная як лейзерава карова*»; «*Бляе як дурны баран*»; «*Глядзіць як [дурны] баран [на ваду]*»; «*Разумны як баран на бібліі (градусніку)*»; «*Дурная (дурное) як цяля (як цялё)*»; «*Так веле мае розуму як курыца*»; «*Дурны як свіння*»; «*Дурны як цецярук*»; «*Ён такей асьлюга, асталопіна, пянцюх!*»⁶⁴. «*Асёл, асліна, асьлюга, аслішча*» – ‘тупой, упрямый человек’. «*Як ён, такей асліна, урадзіўся, зь ім жа зы нядзелю серца парывеш*». «*Асьлюга ты, асьлюга, што йта ўжывець с табою*»⁶⁵. Особ-

⁶¹ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 285.

⁶² Там же, с. 284–285.

⁶³ *Выслоўі*, с. 216.

⁶⁴ Там же, с. 316, 242, 245, 316, 247, 279, 288, 305, 376, 305, 396, 252.

⁶⁵ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 48.

няком стоит фразеологизм «*асёл маляваны*», который, согласно изысканиям этимологов, вышел из среды бродячих цирков, когда такого «участника» спектакля, как осел, «размалёўвалі», но это не меняло характера, упрямства «циркача», осел оставался ослом. При возникновении этого выражения произошла одновременная каламбурная реализация двух словарных значений существительного «осёл»: ‘животное’ и ‘тупой, неумный человек’⁶⁶. См. также ниже о животных, находящихся в голове дурака, поедających ум человека, о собаках, за которыми гоняется безумец; др.

Растительная метафора

Мощным источником метафоризации служат также наименования деревьев (как вида растений и части ландшафта), частей дерева и изделий из него; ср. простореч. «*дуб*», «*дубіна*», «*цурка*», «*дубовая галава*», «*дурное палена*», «*дубас*» ‘тупой человек’, «*дурны як пень*»⁶⁷. О «дурацкой» выходке человека говорят, что он «з дуба зваліўся (ляснуўся)», т. е. повел себя не как нормальный член человеческого коллектива (в связи с восприятием безумца как принадлежащего двум мирам интересно, что нечистая сила типа русалок, согласно белорусским верованиям и обрядовым песням, падает с дерева (дуба), перемещаясь с этого мира в иной). Реже в рассматриваемом контексте упоминаются кусты: «*малинавая галава*» ‘бестолочь’⁶⁸, «*З дурнога куста і ягада пуста*»⁶⁹.

Дендрологический код используется также для описания человека в состоянии бешенства, сильной злости («*стаць дуба*», «*грымасіць як дуба дае*», «*з сагана кіпіць як дуба дае*»), что, возможно, мотивировано стереотипной связью дерева (дуба) с концептами силы и крайней границы, пограничного состояния. Для этих коннотаций характерна максимальная степень проявленности чувства и действия, что коррелирует с крайним полюсом возможности человеческого существования. В связи со сказанным характерна трансформация значений фразеологизмов с образом дуба – «*дуба дае*» имеет ситуативное поле примене-

⁶⁶ И. Я. Лепешаў, *Этымалагічны слоўнік фразеалагізмаў*, Мінск 2004, с. 40–41.

⁶⁷ *Выслоўі*, с. 252, 481, 316.

⁶⁸ Там же, с. 258.

⁶⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 43.

ния – ‘умирает’⁷⁰; *дубеем* называют лентяя (= лишённого активности, функциональности); непослушного (= не реагирующего адекватно) ко- ня проклинают: «*Што б ты здох, дубына, да і облупыўса!*» [запись автора; Дубай Столинского р-на].

Что касается ландшафтнoй метафоры, коррелирующей с дендрологическим кодом, то она обычно функционирует с «наращиванием» определенных признаков, в частности ‘тёмный, чужой, дальний, неизвестный’ («цёмны лес», «лазавік» – ‘о тёмном, глупом, тупом, отсталом человеке’⁷¹). Об угрюмом человеке, у которого с трудом пробудили желание вступить в разговор, говорят: «*Вывеў мрука з лесу*»⁷², где лес ассоциируется с чужим, иным миром. Попутно отметим, что лес с кривыми деревьями соответствует социуму с несовершенными людьми. О таком человеческом коллективе говорится: «*Якога найбыльш дэрэва ў лісы? // – Крывого*». И уточняется: «*Як і ліс, так і люды*» [запись автора; Бородичи Каменецкого р-на].

Для номинации умственных отклонений индивида могут использоваться лексемы, обозначающие остатки деревьев и других растений типа соломы, мякины, символически воплощающие идеи нефункционального, пустого, неживого (сухого): *голова соломою набыта, мех з саломой*⁷³. Голова у дурака «*дубовая, альховая, яловая*», а в голове – «*апілкі, абрубкі, труха*». Причем в таких контекстах слабоумие интерпретируется не только как «изготовленность» дурака из растений, но и как недостача, неполнота, недоделанность. Ср.: «*Човек неучен, дэрво недодялано*»; «*Челяк без книга, п’н недодялан*»⁷⁴. Негативно осмысленный, обращенный к сфере исчерпанности признак недостачи (в граничном выражении – пустоты, смерти) подключается и к древесной метафоре типа «*дуплявацісты*» ‘о недалеком, неумном человеке’⁷⁵. Ср. также: «*Пустадомак (пустадомец) еты*», «*Пусцельга, пусцільга, пусталяга, пусцеча*» – ‘пустой, несерьезный человек’⁷⁶, «*пустыня*» ‘капризный ребенок’, «*пусты*» ‘непослушный’, «*пустоваць*» ‘дуреть’⁷⁷.

⁷⁰ I. Швед, *Космас і чалавек у дэндралагічным кодзе беларускага фальклору*, Брэст 2006, с. 100–101.

⁷¹ *Выслоўі*, с. 475.

⁷² А. Аксамітаў, *Прыказкі і прымаўкі: тлумачальны слоўнік беларускіх прыказак і прымавак з архіваў, кафедраў, збораў, рэд. выд. XIX і XX стст.*, Мінск 2000, с. 199.

⁷³ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 285.

⁷⁴ *Балканска народна мъдрост*, сост. Н. И. Икономов, София 1968, с. 272.

⁷⁵ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 136.

⁷⁶ *Выслоўі*, с. 264, 477.

⁷⁷ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 289.

Модель «глупый человек ← емкость, орудие труда»

Наделенный в традиционной культуре высоким семиотическим статусом признак пустоты имплицитно присутствует и в модели «человек ← деревянная емкость». Наименования деревянных полых емкостей и подобных предметов типа бутылки, хамута довольно часто вытягиваются в рассматриваемое поле метафоризации («Дурны як бутэлка ад газы»; «Кадаўбень ты»; «Мажджэр» (мажджэра – ступка) ‘дурной’; «Даўбёнка ты асінавая!»; «Цяпуох, Маслёнка» ‘рассеянный, невнимательный человек’; «Галава [пустая] як сявенька»; «Галава [стала] як рэшата»; «дурны як хамут». Идея интеллектуальной неполноценности человека репрезентируется также посредством образов деревянных орудий труда типа обуха: «Дурны як абух»; «Абух ты тупы!»⁷⁸; «Абух абухом»; «Тупы як абух»⁷⁹.

Более поздним вариантом модели «глупый человек ← дубина», как справедливо отмечает Е. Березович⁸⁰, является модель «глупый человек ← всякое орудие труда, с помощью которого производятся повторяющиеся действия». См. о дурном человеке: «Дурны як даўбешка»; «Даўбешка ты дурная!»; «Доўбня эта дурная!»; «Галава дурная як чакуха (доўбня)»; «Дурны як кавальскія гарны»; «Дурны як абізмен»; «Бязмен ты дурны!»; «Дуда ты дурная»; «Дуда ты Мамонава»; «Малатарня пустая!»; «Боўт дурны»⁸¹; «Тупы як боўтка»⁸². «Использование дерева в качестве строительного материала дает взаимодействие древесной метафоры со строительной (операциональной)... Появляется мотив обработки дерева (обтесывания, обстругивания и т. п.), который теснейшим образом связан с представлениями о культуре и образованности человека»⁸³.

⁷⁸ *Выслоўі*, с. 316, 255, 475, 235, 480, 302, 242.

⁷⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 59.

⁸⁰ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, с. 145.

⁸¹ *Выслоўі*, с. 316, 251, 301, 316, 246, 251, 258, 246.

⁸² З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 59.

⁸³ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, с. 145.

Акциональный код

Предположительно, использование акционального кода для моделирования идеи интеллектуальной неполноценности индивида имеет глубокие архетипические основания. Возведение мотивов обработки дерева, выпекания из теста, ткачества (шире – творения, делания-доделывания) к древнему мотиву сотворения человека из определенного материала (дерева, теста, глины, нити; др.) дает основание говорить о генетической взаимосвязи этих мотивов и соответствующей логичности их взаимозамены при реализации модели «безумный человек ← необработанный материал, незавершенный, недоделанный предмет». См.: «недапека, недапёка» ‘хилая, умственно ограниченная особа’ («Якога ты хочыш толку ат нїдапекі») ⁸⁴; «недатычка» ‘неумная’; руск. «суровая куделя» ‘непослушный ребенок’ ⁸⁵. «Недоделок», как и «недоносок», «скідыш», – ‘дурноватый человек’ ⁸⁶; тот, кто только «вылупіўся на свет» («вылупля»), «цялё нялізанае» ⁸⁷, – ‘дурак, тупица, никчемный человек’. («Каму яны толькі ні нывіваліся сваёю вылуплёю, каму ні сватылі, – нашто іна каму» ⁸⁸). Индивид, процесс творения-доделывания-дозревания которого был незавершен либо повернут вспять (ср.: «раскудземіцца» ‘закапризничать’ ⁸⁹) изначально (с момента творения и/или появления на свет) не дотягивает до социальной полноценности, нормативности и обречен на существование с умственными отклонениями. Однако если человека «доделать», «исправить», дураку «атосы падцягнуць» (‘выбить из него дурость’) ⁹⁰, он может поумнеть.

Недостача в голове (а значит безумие) может быть не только изначальной, врожденной (такому человеку «бог розуму не даў»), но и возникшей со временем – «Трапіцца і найразумнейшаму здурнець» ⁹¹. Посредством акционального кода указываются причины возникновения этой недостачи («Розум увесь (усе розумы) паеў»), может также называться субъект, виновный в ней («Розум свінні з’елі») ⁹². Часто мысли

⁸⁴ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 295.

⁸⁵ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 290.

⁸⁶ *Выслоўі*, с. 478.

⁸⁷ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 62.

⁸⁸ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 81.

⁸⁹ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 290.

⁹⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 58.

⁹¹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 251, 237.

⁹² *Выслоўі*, с. 101.

(ум) покидают голову индивида самостоятельно, выскакивают (вылетают, выпадают, выходят) из нее – «*З галавы выйсці (выпасці)*» ‘потерять мысль’. Соответственно, понимание может связываться с взятием чего-либо в голову («*На цям узяць*», «*Да галавы (да ладу) узяць*», «*У галаву ўзяць*» – ‘взять в толк’⁹³), см. также: «*Дурак думкамі багачее*». Однако «*дурному і лапатаю розуму ў голаў не накласці*»⁹⁴.

«Нормальные» мозги могут «испортиться», соответственно человек – обезуметь. В связи со сказанным показательны проклятия: «*Каб табе мазгі аблезлі, каб табе!*»; «*Каб табе мазгі адсохлі!*»; «*Мазгі табе высахні!*»; «*Спухля табе ў галаву!*»⁹⁵. Вместе с тем мозги могут пухнуть, голова облазить и от большого ума, учености, стараний, задумчивости, которые далеко не всегда поощряются: «*Шмат будзеш ведаць, галава аблезе*»⁹⁶; «*Індык думаў, дык галава аблезла*», ср. также негативное восприятие задумчивости: «*Задумаўся як сабака ў чаўне*»⁹⁷. Выводится общая закономерность: «*Усе вумныя – лысыя*» (правда, «*не ўсе лысыя – вумныя*»). (Здесь интересен мотив недостатка, связанный не с дуростью, а с умом). У дурака «*галава не лысеець, не сівеець*», «*у каго на галаве густа, то ў галаве пуста*»⁹⁸. Возможно также вычленение оппозиции «дурные волосы / умная голова» – «*Дурныя валасы пакідаюць разумную галаву*».

Безумие коррелирует не только с утратой мозгов, но и опоры, со смещением, шатанием, кривизной, наклоном, сдвигом, изменением траектории, поворотом, неправильным движением⁹⁹, верчением, кручением (что, по народным представлениям, характерно для нечистой силы), волочением-блужданием (ср. о затемнении сознания – «блуд» ‘затемнение, туман в голове’), неустойчивостью, мельтишением (ср. «*страката ў галаве*»). Сойти с ума, одуреть – «*з глузду (з глуздоў) з’ехаць (злузнуцца, выйсці)*»; «*з розуму спасціся (выбіцца)*»; «*ускруціцца*»¹⁰⁰. Идеи кручения, верчения стали мотивирующими при передаче значений ‘взбрело в голову’ – «*у каўтуне закруціла*»; «*у галаве закруціла*»,

⁹³ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 58, 8.

⁹⁴ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 252, 249.

⁹⁵ *Выслоўі*, с. 212, 230, 235.

⁹⁶ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 25.

⁹⁷ *Выслоўі*, с. 60, 323.

⁹⁸ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 238, 244, 243.

⁹⁹ См.: Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”: языковой образ дурака*, с. 146–147.

¹⁰⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 97.

«каўтун завіў»¹⁰¹, ‘сумасшедший’ «кручаны» (самозапись), ‘дурачина’ «выверцень», ‘закапризничать’ «завіроваты»¹⁰². дезориентированный и в хронотопе, и в социуме безумец не знает дороги, кружит по ней, сбивается с пути (принятого коллективом как должного) либо у него свой путь, который умным кажется бессмысленным (но в сказке именно этот путь оказывается удачно выбранным, счастливым, спасительным для дурака, предрасположенного к метафорическим метаморфозам «из грязи в князи»). Безумец срывается с места и путешествует без дороги (идет в неизвестном направлении, наобум, волочится, бежит) – «Валочыцца па свету, бы непрытомны»; «Еткага сарвілы і свет не свяціў»; «Каб ты, бог даў, здурэў ды й у поле пабег!»¹⁰³; «Вольнаму воля, шалёнаму поле»¹⁰⁴; «Ці поп, ці куця, ці дурань без пуця»¹⁰⁵. А это для оседлого народа является антинормой. Логично, что о безумце ведают не остальные члены человеческого коллектива, а стихии, в первую очередь ветер (кстати, у безумца и ветра общий стереотипный локус – поле): «Ветры яго знаюць!», «Віхар іх знаіць» (укажем здесь на демонологический аспект вихря). Сам безумец сродни воздушной стихии, у него в голове ветер, а закапризничать – значит «завіхроваць»; ср.: «шалёны» (о ветре и человеке); «Падхвацілася як дурная бура», «Шухавей – пусты, няўстойлівы чалавек»¹⁰⁶. Таким образом, посредством акционального кода, взаимосвязанного с природно-ландшафтным, метеорологическим и другими кодами, презентруется идея антинормы, являющаяся, по Е. Березович, мотивационной доминантой поля «Интеллектуальная неполноценность человека»¹⁰⁷. (Об антиповедении безумцев см. ниже).

Мотивы, конкретизирующие идею антинормы

Идея антинормы конкретизируется «сквозными мотивами беспорядка, смещения, бездеятельности, недостатка, прерывания процес-

¹⁰¹ Там же, с. 54.

¹⁰² Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 290.

¹⁰³ *Выслоўі*, с. 39, 359, 480.

¹⁰⁴ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 10.

¹⁰⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 240.

¹⁰⁶ *Выслоўі*, с. 359, 480.

¹⁰⁷ Е. Л. Березович, Т. В. Леонтьева, *Человек “разумный”*: языковой образ дурака, с. 146.

са и др.»¹⁰⁸. Мотивы недостачи, беспорядка, перевернутости наиболее часто реализуются в белорусских поговорках с образом необычной головы (либо ее деструктурированного аналога), закономерно – со знаком негатива:

1) невозможные в действительности свойство, функция, состояние, размещение головы и ее содержимого, например у слабоумного человека «*чэрап не варыць»* (у умного – «*чэрап густа варыць»*¹⁰⁹), у безумца верх (голова) и низ смещены, поменяны местами («*Усім ты харош, толькі сядзелка ў цябе там, айдзе ў модзей галава»*¹¹⁰). В голове дурака «*не ўсе дошчачкі ў парадку»*, ее содержимое (ум, мысли, мозги) деструктурировано – закручено, замутнено, перевернуто, перемешано («*каша ў галаве»*) либо оно вообще не имеет вместилища: «*Мазгі без чэрапа»* – о дураке¹¹¹.

2) необычный объект, находящийся в голове, что-то лишнее, часто представленное в гастрономическом, растительном, зоологическом или соматическом кодах: «*Кішкі ў галаве»*; «*У галаве каша»*; «*У галаве гарох з капустаю»*; «*На галаве густа, а ў галаве капуста»*, «*Набіта сечкай галава»*¹¹². Во фразеологических оборотах белорусского языка со значением «быть с причудами, с придурью» в качестве необычных объектов, находящихся в голове человека, могут называться насекомые и животные, маркированные традиционным мышлением как хтонические (заяц, мышь): «*Музі ў галаве»*, «*Прусакі ў галаве»*¹¹³; «*Малы з зайцам у голаве»*; о пьяном или слишком загордившемся – «*Чмялі мае ў носе»*. См. также проклятие: «*Каб у тваёй галаве мышы гнёзды вілі!»*¹¹⁴ Эти мифологизированные представители фауны, по верованиям белорусов и других народов, могли быть воплощением демонических существ, которые, проникая в голову человека, лишали его рассудка, делали его поведение неадекватным.

У безумца в голове могут быть непосредственно сумасшествие и дурость: «*Шаль у галаве»*, «*Малы з талумінкай і дуракавінкай у голаве»*¹¹⁵. Причем эта чужеродная компонента, как отмечалось выше,

¹⁰⁸ Там же, с. 146.

¹⁰⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 94.

¹¹⁰ *Выслоўі*, с. 118.

¹¹¹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 78, 75.

¹¹² *Выслоўі*, с. 114, 243, 72.

¹¹³ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 75.

¹¹⁴ *Выслоўі*, с. 68, 128, 221.

¹¹⁵ Там же, с. 129, 68.

может неожиданно войти (взбрести, быть кем-то отправлена) в голову, что делает человека безрассудным («У галаву ўроілася (зайшло)»¹¹⁶). Соответственно, извлечение лишнего объекта из головы обезумевшего возвращает его в нормальное состояние, дурь возможно выбить, «матыліцу выгнаць (з галавы), дурыкі выгнаць (выбіць)»¹¹⁷.

3) недостающее, «испорченное» либо вовсе отсутствующее содержимое головы: «Клёку ў галаве не мае»¹¹⁸; «Мае мазгі малыя»; «Мала алею ў галаве». Часто прямо указывается, что у дурака не хватает мозгов (мыслей, ума): «Маламыслены гэты»; «Бязмозглы (бясклёпачны)»; «Абізгал ты бязмозгі!» ‘о дураке’¹¹⁹. Голову, не содержащую ума, вообще невозможно назвать таковой – «Без ума галава – кацёл»¹²⁰.

Нарушения в интеллектуальной деятельности человека описываются как недостача в голове, семантическими аналогами которой выступают дом, предметы интерьера, быта: «Не ўсе ў бярдзе (яму)»¹²¹; «Пятае клёпкі бракуе ў галаве»¹²²; «Трэцяй бэлькі нестасе»; «Без пятай дошчачкі»; «Не тое што клёпкі, але і абруча няма»¹²³. На уровне номенклатуры см. «няўвесь», «фяўраль» («зусім фяўраль») ‘дурноватый’ – «...Ну, калі ні хватая клёпкі. Усе месяцы як месяцы: па трыццаць дзён маюць і больш, а ў фяўралі ні хватая...»¹²⁴. Ср. также обыгрывание мотива недостачи в высказывании о дураке: «як сала без хлеба»¹²⁵.

4) отсутствие самой головы.

Одуревший, сумасшедший человек «ходзіць як без галавы (утрапёны)», см. также проклятие: «Каб ты без галавы хадзіла!»¹²⁶. «Ды адурення аглымыздачысься ат аднаго віску. Ня дзень, а пуўдня ўсяго тысядзі – і аглымыздаісься, пойдзеш аттуля як біз галавы». У такого человека голова («духі») потеряна, отрублена: «Пудурысь-ка нядзелю

¹¹⁶ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 54.

¹¹⁷ Там же, с. 58.

¹¹⁸ Там же, с. 51.

¹¹⁹ *Выслоўі*, с. 68, 258, 246, 242.

¹²⁰ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 243.

¹²¹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 78.

¹²² *Выслоўі*, с. 99.

¹²³ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 64.

¹²⁴ *Выслоўі*, с. 254, 474.

¹²⁵ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 62.

¹²⁶ *Выслоўі*, с. 411–412, 215.

ў няделю, калі ён за дзень цябе атрублівьіць. Нікуды я ні пайдю, у мяне гыльва атрубліна. У мяне ўжо духі атрубёмшы ат вашыга зыку»¹²⁷.

Двойное семантическое преобразование характерно современным фразеологизмам, в которых на голову человека переносятся свойства верхней части дома – крыши, чердака (*у кого-либо крыша поехала / едет, чердак съехал, крышу снесло, улетевшая крыша шлет телеграмму: «Доехала удачно. // Ваша крыша»* (самозапись)).

«Дефектная» голова, таким образом, выступает наиважнейшим диагностическим признаком безумия.

Условия и причины появления безумцев

Появление дураков на свете воспринимается как естественный, закономерный, ни от кого не зависящий процесс: *«Дурняў не сеюць, не гаруць: яны самі родзяцца»*, *«Дурняў не сеюць і не жнуць, яны самі растуць»*, *«Дурань не родзіцца, а сам знаходзіцца»¹²⁸*. С «разведением» дураков (о которых говорится с привлечением растительной метафоры) нет никаких проблем, т. к. они совсем неприхотливы, как сорняки (*«Дзе дурня ні пасей, там ён і ўзойдзе»¹²⁹*); ср.: *«непадсяваны дурань»¹³⁰*. Подобные паремии, кроме всего прочего, имплицитно содержат мысль, что дураки, своей особостью выделяющиеся из общей массы, по происхождению – скорее не чужие «люди извне», а маргиналы («внутренние чужие»), самозародившиеся и взрощенные в среде данного социума.

Выше говорилось о том, что врожденными и патологическими безумцами считаются люди «недоделанные», которым Бог изначально не дал ума, и что дурость может трактоваться (часто посредством акционального кода) как приобретенное отклонение от нормальных умственных способностей, как проявившийся признак нестандартного поведения или качества индивида. Что касается временного безумия, одурения, то оно неожиданно для человека само «наваливается», «находит» и «держится» какое-то время (*«На той час і розум адняло»¹³¹*). Это проявляется в ненормальном поведении, неадекватных реакциях

¹²⁷ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 21, 56.

¹²⁸ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 8.

¹²⁹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 250.

¹³⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 84.

¹³¹ *Выслоўі*, с. 72.

индивида – жертвы деструктивного воздействия извне, в невозможности мыслить, представлять, излагать мысли: «Адуреньня на цябе нываліліся ці што, ня можыш па-людзку атвечиць. Адуреньня, ікая твань, дакуль іна будзіць дзірэжаца»¹³². Хотя «дурню свайго розуму не ўставіш», зато его дурость может легко передаваться окружающим («Былі такія дурні, што і нас здурылі»¹³³). Чужая «дурата» является средством «ачумачвання» (одурманивания) людей умных, ср.: «Як нылаю бакі етым ачумачывыньніцым, яны зырякуца дурату сытысаць»¹³⁴, ср. также: «Не чапай, бо яго дурны поп хрысціў»; «Дурны баран усё стада збянтэжыць»¹³⁵. Укажем также на большое количество фразем в значении ‘морочить голову кому-либо’: галаву дурыць (тлуміць, чмуціць, чмурыць, зяліць; др.)¹³⁶. Передававшиеся индивиду чужие дурость, сумасшествие становятся причиной хаоса, помешательства, кручения в его голове – «Ад чужога шалу ў галаве круціцца». Соответственно, дурость заразительна, связавшийся с дураком, становится таким же: «Хто з дурным задаецца, сам дурны застаецца», «З дурнем счэпішся – дурнем зробішся»¹³⁷, «З дурнем займіся, то і сам дурнем застанешся»¹³⁸.

Безумие («потеря головы») человека тесно связано с его необычайно сильной привязанностью к чему (кому)-либо. Это, например, любовь (которая трактуется традиционным сознанием как тяжкая болезнь, – «Улюбіўсё як учадзеў», «Утрэскаўся як дурны ў саладуху»¹³⁹, «Не заглядайся на чужых жонак: не скасееш, дык здурееш»), пьянство («Ад гарэлкі розум мелкі»; «П’янства розум з’ела»; «Пі – дурнейшы станеш»¹⁴⁰; «Самагонка як дурная жонка»¹⁴¹). К психическим и умственным отклонениям, временному помешательству, согласно паремиям, приводит употребление не только спиртных напитков, но и ядовитых растений. О таких людях говорят, что они

¹³² Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 36.

¹³³ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 236, 252.

¹³⁴ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 58.

¹³⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 249.

¹³⁶ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 75.

¹³⁷ Там же, с. 94, 39.

¹³⁸ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 250.

¹³⁹ *Выслоўі*, с. 405, 407.

¹⁴⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 14, 34.

¹⁴¹ *Выслоўі*, с. 381.

«блэкату (воўчага маку) аб'еліся, дурнап'яну (дурцу, чэмеру) наеліся»¹⁴², см. также: «Грэліць (пляце) як дурнап'яну наеўшыся»¹⁴³. Среди проклятий находим – «чэмер на яго галаву», в заговорах упоминается «чэмерны цар Васіль». Сам же денотат этих выражений, по наблюдениям Т. Володиной, оказывается лишенным внешнего вида. Кроме наименования ядовитого растения и какого-то духа лексема «чэмер» используется для обозначения разного рода болезней. Мифологический персонаж «чэмер» имеет непосредственное отношение к голове человека, на которую он напускает дурноту или сильную боль¹⁴⁴. Растительный код, таким образом, находит в рассматриваемом поле значений сильную переплетенность с кодом демонологическим.

Одним из ярких представителей нечистой силы, вызывающих помешательство человека, выступает *Лядашчык* ('сойти с ума' – «З лядашчыкам спазнацца»¹⁴⁵; 'бешеный, придурковатый' – «Лядашцік пераляцеў яму»¹⁴⁶; «З лядашчыкам спазнаўся, з розуму спаўся»¹⁴⁷). В русских говорах корень *ляд-* использовался для обозначения черта. См. также: «Лядащикова вока» 'плохой глаз'; «Лядащич ее тримаець» – злой дух в виде падучей болезни¹⁴⁸. Затемнение ума может приписываться воздействию на человека чертей, которые, согласно «народной Библии», произошли от падших ангелов. Даже кратковременное попадание человека в демонический локус вызывает безумие. Согласно одному из нарративов, когда Бог скинул с неба на землю возгордившихся ангелов, «в этом месте, куда они упали, запеклась земля. И если человек простой ступит в то место, то его будет мучить нечистый – сумасшедшие поэтому» [ПА; Луково Малоритского р-на Брестской обл.]. В связи со сказанным интересны устойчивые образные выражения типа «Дурэе як на яго чэрці ўсселі»; «Ці ён ашалеў, ці злы дух на яго ўссеў?», «демоническая» метафора («Чорт шалёны», «Самашэтныя чэрці» – 'безумцы, бешеные'). Не без вмешательства демонических сил сглаженный, проклятый (см. проклятия типа «Каб ён ашалеў!») человек становится безумным – ср.: «Ці шалёны, ці навядзоны? (навядзоны = шалёны, апантаны)»¹⁴⁹.

¹⁴² З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 51.

¹⁴³ *Выслоўі*, с. 402.

¹⁴⁴ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 286.

¹⁴⁵ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 97.

¹⁴⁶ *Выслоўі*, с. 67.

¹⁴⁷ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 236.

¹⁴⁸ Цит. по: Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 286.

¹⁴⁹ *Выслоўі*, с. 316, 124, 271, 478, 207, 126.

Согласно белорусским верованиям, человек перестает соображать в результате негативного воздействия домовика, который, как известно, генетически связан с мертвым рода: «*Дамавік як напусціць туман на глудзы, што гаспадыня неўпамкі тройчы пасолиць боршч*»¹⁵⁰. Примечательны в этой связи и народные представления о рождении умственно отсталых детей в результате того, что они, вопреки запретам, были зачаты на Деда (либо в пост), когда потустороннее, замогильное, беспрепятственно проникающее в человеческий мир, привносит в него «свои коррективы». (Поле безумия в данном случае пересекается с полем народной этики вообще, и греха в частности – грех воплощается в виде умственной ограниченности). Здесь уместно указать и на восприятие интеллектуально ущербных, психически и физически неразвитых детей как «падменнікаў», подброшенных демоническими существами типа русалки, а также на трактовку умственного и физического развития новорожденного как освобождение от природных (иномирных) пут. Умственные и психические отклонения ребенка могли оказаться результатом нарушения беременной запретов (в частности, смеяться над безумцами, стричь волосы, чтобы не укоротить ум ребенка), отступления от традиционной регламентации родов и хресьбинного ритуала – см. *дурны цябе поп хрысціў*, совр. *цябе, відаць, маці галоўкай уніз упусціла*¹⁵¹; совр.: *скользкий подоконник, деревянные игрушки* [в детстве] (самозапись).

Очевидно, оценку «дурак» легко заслужить человеку умному – «*За худую звычайку і разумнага дураком называюць*». Так, несдержанность, повышенная эмоциональность, амбициозность, трактуемые как дурость, глупость (= несоблюдение норм официального мира, по М. Бахтину), могут проявиться при определенных обстоятельствах: «*Далі дурню чэсць, ды не ведае, дзе сесць*», «*Дурня пахвалі, дык ён і на неба задзярэцца*», «*Рад дурань, што пірог вялік*», «*Рад дурань, што яго частуюць: яшчэ просе*»¹⁵².

«Дуротой» считаются также излишние доброта («*Лішняя даброта – дурата*»), простота («*Прастата – тая ж дурата*»¹⁵³), болтливость, отсюда совет: «*Калі дурань хоча быць у пашане, дык няхай сядзіць моўчкі*»¹⁵⁴. Такие паремии отсылают к трактовке ми-

¹⁵⁰ *Зямная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер'і. У 3 кн., кн. 3, уклад. У. Васілевіча, Мінск 1999, с. 506.*

¹⁵¹ Т. Валодзіна, *Цела чалавека: слова, міф, рытуал*, с. 287.

¹⁵² *Прыказкі і прымаўкі*, с. 237, 252, 253.

¹⁵³ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 36.

¹⁵⁴ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 252.

фологизированного, сказочного персонажа дурака как человека доброго, простого, но ленивого, ни к чему неспособного, не соблюдающего определенные условности. Как «дураванне» может квалифицироваться и чрезмерное мудрствование («*Лішнія мудраванне – дураванне*»; «*Хто надта разуме, то найдурней выходзіць*»). От большого ума вообще можно обезуметь – «*Ён здурней з вялікага розуму*»¹⁵⁵. Стремление к интеллектуальной «золотой середине» принимает форму императива: «*Не будзь надта тэмпы, не будзь і васцёр*». Богатство также может подтолкнуть к безумству: «*Ад грошай дурні дурэюць, ад патрэбы разумнеюць*». Логично, что «*дурному і грошы не памагаюць*»¹⁵⁶.

Итак, в принципе, если начинать с нуля, безумцем может стать любой человек.

Личностные качества, реакции, поведение дурака

Дурак (у которого «*дурное на ўме*» и которому «*дурное сніцца*»¹⁵⁷) обделен определенными положительными личностными качествами, способностями в бытовой и профессиональной деятельности (он сам «не доделан», а потому воплощает идеи «не-делания», «не-функциональности»), его поведение не соответствует нормам логики и здравого смысла, он ни на что не годится («*Дурань ні да рады, ні да звады*»¹⁵⁸; «*Ні за кол (кий) ні за цям*»¹⁵⁹; «*Ні рыба, ні мяса, горай дурня Апанаса*»¹⁶⁰); «*Пацмі дурака – ён дураком і вароціцца*»). Но при этом всем дурак, в отличие от умного, очень жизнеспособен: «*Разумны согне і гніе, а дурны жыве*»¹⁶¹. В поговорках подчеркивается, что дурак много ест, причем пища отличается качеством, а ее прием – специфическими условиями: «*Наеўсё як дурань бобу*»; «*Наеўся як дурань клочча*»; «*Набраўся сінюгі (желудок у жывотнога) як дурань клочча*»; «*Нажраўся як дурак на памінках*». Характерно, что в подобных контекстах образ дурака (= чужого) может включаться в ряд таких

¹⁵⁵ Там же, с. 234, 241.

¹⁵⁶ Там же, с. 234, 252, 242.

¹⁵⁷ Там же, с. 249.

¹⁵⁸ Там же, с. 241.

¹⁵⁹ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 51.

¹⁶⁰ *Выслоўі*, с. 82.

¹⁶¹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 248, 239.

негативно осмысленных образов, как собака, мурза: «*Набраўся як дурань (мурза, сабака) заціркі*»¹⁶².

У дурака отсутствуют умения (связанные в народных представлениях с умом) и навыки в каком-либо деле, чаще производимом руками, он не умеет пользоваться даже примитивными орудиями труда, которые ломает либо использует не по назначению: «*Дурань і мяла зломіць*»; «*Разумны работу зробіць, а дурань і мяла зломіць*»; «*Убіўся як дурань у аглоблі*»¹⁶³; «*Дай дурню брытву, то ён зарэжацца*»¹⁶⁴. Дурак не проявляет никакой инициативы, сообразительности, у него заторможены реакции: «*Дурному і муха ў рот ляціць*»; «*Дурны на саннях дрыжыць, а кажух пад ім ляжыць*»¹⁶⁵; «*Вылупіў вочы як дурны баран*»¹⁶⁶. Поэтому может показаться, что дураком легко манипулировать. Но когда дураку что-либо предписывают, он не в состоянии это исполнить как требуется: «*Паішлі дурака па быка, дык ён цёлку прывядзе*». Он все портит («*Што дурны папсуе, то і разумны не правіць*»¹⁶⁷), часто из-за своей чрезмерной старательности: «*Скажы дурному паклоны біць, то ён і лоб паб'е*»; «*Не хадзіў шалудзька богу маліцца, а як пайшоў, дык і лоб разбіў*»; «*Дурань і молячыся лоб паб'е*»¹⁶⁸. «Полный дурак» только «*знае з носу ў рот*»¹⁶⁹, валять дурака – значит «*вуглы абціраць*», «*вераб'ям фігі даваць (дулі паказваць)*»; «*сабак сцерагчы*»¹⁷⁰. Крайняя пассивность дурака может быть заменена исключительно монотонной, примитивной работой «доўбні» ('глупца'), которая выполняется при помощи соответствующих орудий труда – той же «доўбні» (отсюда, кстати, мотивационная важность не только материала и формы орудий труда, но и их функциональных характеристик, см. выше о модели «глупый человек ← всякое орудие труда, с помощью которого производятся повторяющиеся действия»). Интересно, что результатом долбежки может стать одурение – ср. совр.: «задолбанный»; «*Ні хыця будзіш зыдзяўбулінья (ачмураная) с такім хызьяйствым, пірідыхнуць мінутычкі німа*»¹⁷¹.

¹⁶² *Выслоўі*, с. 351, 349.

¹⁶³ Там же, с. 403.

¹⁶⁴ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 19.

¹⁶⁵ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 246, 247.

¹⁶⁶ *Выслоўі*, с. 296.

¹⁶⁷ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 248, 238.

¹⁶⁸ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 19.

¹⁶⁹ *Выслоўі*, с. 57.

¹⁷⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 53.

¹⁷¹ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 152.

Социальное поведение и эмоциональные реакции безумца неадекватны. Ему что-либо мерещится, кажется, он безгранично доверчив ко всему и не способен отличить ложь от истины: «Дурны ўсяму ўверыць»; «Дураку і званочак канёчак»; «Скажы дурню на глум, то ён возьме на ум»; «Разумны падрачувае, а дурны верыць»; «У дурнога то і млін касцёлам»¹⁷²; «Няхай не здаецца дурной авечцы»¹⁷³. Дурак не понимает, не видит, что происходит вокруг, не может адекватно оценить обстановку, не осознает своих поступков («Разумны не скажа, а дурны не ўбачыць», «Дурню ад вачэй мала карысці»; «Дурань не пойме, а разумны нічога не скажа»; «Дурнога б'юць, а ён кажа: “У царкву вядуць”»; «[Дурань] уперад выстрале, а тады цэліцца»¹⁷⁴). Безумца одолевает сильный беспричинный страх, он «кашумі (сарочкі) сваёй байца»¹⁷⁵ (ср.: «байца як шалёны сабака вады»¹⁷⁶). Он хвастается неподобающими вещами, переоценивает свои возможности, а потому попадает в неловкие, комические ситуации: «Хваліўся дурань, што кабыле хвост адарве, а як ірвануў, дык і рот заткнуў»¹⁷⁷; «Доўбня ў лесе, цяля ў месе, дурань напагатове»; «Жарабя яшчэ ў мяту, а дурань доўбню гатуе». Логично, что похвальба, исходящая от дурака, вызывает отрицательное восприятие расхваливаемого им предмета – «Дурань хваліць – толькі ганіць»¹⁷⁸. Дурные похвальба, шутки «плачу варты». Хотя сам безумец ничего не смыслит даже в элементарных вещах (ср.: «Не дай бог дурному больку: расчэшаць») и не поддается обучению, он пытается чему-то научить других («Сам дурань, а другіх вучыць хоча»¹⁷⁹).

Специфику дурака определяет гипертрофированное проявление чувств, он постоянно пребывает в радости и веселье («Рад, што дурны»¹⁸⁰), причем рад тому, что скептически воспринимается разумными людьми («Абяцанкі-цацанкі, а дурню радасць»¹⁸¹). В отличие от других членов социума, дурак любит исключительно красное («Разумнаму

172 Прыказкі і прымаўкі, с. 245, 251, 238.

173 З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 17.

174 Прыказкі і прымаўкі, с. 238, 251, 246, 246.

175 З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 97.

176 Выслоўі, с. 283.

177 З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 45.

178 Прыказкі і прымаўкі, с. 250, 251, 252.

179 Там же, с. 248, 244.

180 Выслоўі, с. 99.

181 З. Санько, Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем, с. 32.

– *разнае, а дурному – краснае*»), что в мифологическом плане объединяет его с чужим, не-человеческим (маркером которого выступает красный цвет¹⁸²) – *«Дурань – варона, любіць чырвона»*¹⁸³; *«Глядзіць як дурань (індык, бык) на чырвоно»*¹⁸⁴.

Эмоциональная неадекватность дурака выражается в необузданном, немотивированном, с точки зрения большинства членов коллектива, хохоте, смехе, что и является одним из идентифицирующих признаков дурака: *«Па латках пазнаць скупого, а па смеху – дурного»*; *«Дурня па смеху пазнаеш»*¹⁸⁵; *«Па чом пазнаць дурного, як ні па смеху ёга»*; *«Дурань і з пальца смяецца»*¹⁸⁶; *«Гігікае як дурань»*; *«Смяецца як прытыраны»*. Соответственно, смех и дурость стоят в одном ряду – *«Я са смеху, дураты папарвала жываты»*¹⁸⁷.

Антиповедение безумцев проявляется в стремлении к хаосу, разрушению, переворачиванию, путанице, шуму, дракам (*«Хоча п'яны піць як дурны борацца»*; *«Кідаецца з кулакамі як ашалелы»*). Не только смех, но и крик маркирует дураков, сумасшедших: *«крычыць як апантаны (аглашоны, скажэнны)»*; *«палянтые (гарланіць, моцна лаецца) як шалёны»*; *«крычыць як той дурань касу ставаўшы»*. Импульсивность поведения, эмоциональная несдержанность дураков, сумасшедших проявляется в том, что они быстро и бесцельно движутся, бегают, носятся, летают, скачут, крутятся (что отсылает к упомянутому выше акциональному коду): *«Ляціць як скажэнны (дурнаваты)»*¹⁸⁸; *«Скачы, скачы, дурню, бо ты такі ўдаўся»*; *«Чаго ты лётаеш як асташоны (звар'яцелы)?»*; *«Гайсае як шалёны»*. Движения обезумевшего могут сравниваться с движениями бешеной собаки (*«Круціцца як шалёны сабака»*) либо он сам *«ганяецца за сабакамі як ачмурэлы»*¹⁸⁹. Кстати, как угорелые носятся, согласно белорусским фраземам, *«дурныя»*, *«апантанья»*, *«ачмурэлыя»*, *«шалёныя»*, те кто *«блэкату аб'еліся»*, *«абсмаленыя мышы»*, *«ужаленыя»*, *«укушаныя мухай»*, *«апараныя»*, *«варам аблітыя»*¹⁹⁰. Для мифологического досье безумца существен-

¹⁸² Подробнне об этом см. І. Швед, *Міфалогія колеры ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры*, Брэст 2011, с. 144–147.

¹⁸³ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 245.

¹⁸⁴ *Выслоўі*, с. 305.

¹⁸⁵ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 41.

¹⁸⁶ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 244, 246.

¹⁸⁷ *Выслоўі*, с. 304, 386, 133.

¹⁸⁸ Там же, с. 413, 353, 338, 360, 339, 344.

¹⁸⁹ Там же, с. 417, 301, 337, 303.

¹⁹⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 71.

ным оказывается то, что его «*гоніць чортава хвіля*», и это вновь отсылает к «демонологической» метафоре. Симптоматично также, что дурак носится со своими «излюбленными» предметами-атрибутами, которые, наделены в традиционной культуре высоким семиотическим статусом: ступой, мялом, дверями¹⁹¹, и думается, что здесь возможна корреляция с рассмотренной выше моделью «глупый человек ← емкость, орудие труда, часть дома». Без сомнения, покоя ногам безумца не дает бестолковая голова – «*За дурной галавою і нагам няма спакою*», «*Скупы двойчы плоціць, а дурны двойчы ходзіць*»¹⁹². Дурак не может находиться в уравновешенном состоянии, контролировать себя даже в своем излюбленном (что характерно, связанном с культом предков) локусе – печи, ср.: «*Памыліўся (жانیўся) як дурань з печы зваліўся*»¹⁹³.

Наряду с гиперактивностью, как уже отмечалось, безумцу могут приписываться недвижимость и связанное с ней отсутствие реакции. Это, видимо, коррелирует с общественной пассивностью дурака, которая, в свою очередь, есть ничем иным как проявлением неадекватности его социального поведения; см.: «*Стаіць як дурань [на вяселлі]*», «*Дурны як стоўп*»¹⁹⁴. Ср. в этой связи высказывания о думающем, соображающем человеке как «шевелищем мозгами»: «*Галавою варушыць (круціць)*», «*Глуздом рухаць (варушыць, круціць)*», «*Мазгамі круціць*»¹⁹⁵.

Хотя «*кажды дурань сваё правіць*» и «*кожны па-свойму дурнее*», всех дураков и сумасшедших объединяет то, что они не живут по единым для общества законам: «*Дурны законаў не чытае, ды свае мае*», «*Для вар'ята няма свята*»¹⁹⁶. Дурак, как мы отмечали выше, имеет свою дорогу, она и «*водзіць дурнога*» (здесь интересно, что даже в движении дурак в определенном смысле пассивен, субъектом выступает дорога). Его отличает и особое видение сути вещей, т. е. дурак проявляет свой особый ум, поэтому «*Дурань вузел завяжа, разумны не развяжа*». Соответственно, безумцы находятся на особых правах, наделены определенной прерогативой, «*дурню і скула не сядзіць*»¹⁹⁷.

¹⁹¹ *Вислоўі*, с. 65, 356, 416.

¹⁹² З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 8.

¹⁹³ *Вислоўі*, с. 318, 361.

¹⁹⁴ Там же, с. 389, 316.

¹⁹⁵ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 105.

¹⁹⁶ Там же, с. 94, 16.

¹⁹⁷ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 242, 238, 248.

Взаимоотношения дурака с другими членами общества

Безумцев везде и во все времена довольно много и остальным членам общества с этим приходится мириться: «*Дурняў усюды не бракуе*»; «*На наш век дуракоў хваціць*». И поскольку дураки присутствуют повсеместно, с ними вынуждены вступать в отношения и такие же как они, и люди разумные. Хотя дурак водится с дураком («*Дурак дурака бачыць здаляка*»¹⁹⁸; «*Разумнейшых паслалі на разумнейшых, а вас, дурнейшых, на мяне дурнога*»¹⁹⁹), но они, согласно паремиям, ни на что не годятся: «*Пашлі дурнога, а за ім другога*», «*Пашлі асла, а за ім пасла*», «*Пайшоў Апанас на квас, дык ні Апанаса ні кваса*», «*Пашлі Ціта на сіта – няма сіта, няма Ціта*», «*Паслалі сабаку на табаку – ані табакі, ані сабакі*»²⁰⁰.

Судя по всему, на фоне дураков только и возможно выделить умных (и наоборот): «*Каб усе былі разумныя, то хто ж быў бы дурны?*» Умные противопоставлены дуракам на основе высокой степени способности к интеллектуальной деятельности, к транслированию знаний, умений и др.: «*Разумны навучыць, а дурань намучыць*»; «*З разумным пагавары – ума набярэшся, а з дурнем – і паследні пацяраеш*»; «*Разумны вініць заўсёды сябе, а дурны свайго таварыша*». Поэтому естественно, что «*за аднаго разумнага даюць дзесяць дурных*» и что отношения между умными и безумцами складываются очень сложно – «*З дурным – не з сваім братам*», «*Пасярод дурных і разумнаму дрэнна*»²⁰¹.

Хотя дурак излишне болтлив («*Не дурань, хто маўчыць*»; «*У вумнага на вуму, а ў дурнога на языку*»), с ним невозможна нормальная коммуникация («*Дурны ляпне, то ў няма чаго слухацца*»²⁰²; «*Не, з глумачыньню трудна дыгыварівыцца*»²⁰³), он не способен воспринять традиционные методы, модели познания: «*Дурню гавары, а ён глядзіць дагары*»; «*Дурню кажы – усё роўна што гарох на сцену кідай*»; «*Дурному хоць кол на галаве чашы, то ён усё сваё*»²⁰⁴. Отсюда стремление избегать общения с дураками: «*З глупысьнічыю луччы язык ні мыра-*

¹⁹⁸ Там же, с. 250, 240, 253.

¹⁹⁹ *Выслоўі*, с. 100.

²⁰⁰ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 17.

²⁰¹ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 250, 238, 239, 237, 253, 236.

²⁰² Там же, с. 234, 239, 245.

²⁰³ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 91.

²⁰⁴ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 249, 241, 245.

ца»; «Абея яны глумачычкі, ні нада з Гыварушкымі зьвязвывыцца» («глумачына, глумачка, глупасніца» – ‘недалёкий, умственно ограниченный человек’²⁰⁵; слово «глумачычкі» употреблено с уменьшительно-уничжительной окраской).

Дурак, отличающийся неадекватностью социального поведения и эмоциональных реакций, создает большие проблемы для остальных членов общества, является препятствием к достижению ими определенных целей и даже социально опасен – «Дурны сабака і на гаспадара брэша», «Дурная помач горай за немач», «Не карай, божа, нічым, адно сябрам дурным (ліхім)», «Лепей з разумным згубіць, чым з дурнем знайсці», «З дурным сварыцца, як з вадою біцца»²⁰⁶, «З дурнем варыць – або не ўварыцца, або пераварыцца», «З дурнем і найшоўшы не падзеліш», «Не дай, божа, з дурнем і крадзеным дзяліцца». Дурак выступает объектом воздействия, когда от него пытаются избавиться («Дурня і з касцёла выкідаюць»), совладать с ним при помощи физической расправы – см. характерные поговорки: «На дурака не жалей кулака», «Дурнога і ў цэркві (касцелі) б’юць»²⁰⁷.

В ряде поговорок закреплён народный опыт, признающий малоэффективность физической расправы над дураками, см. выражение, манифестирующее крайне негативные коннотации: «На свеце многа дурняў: да Масквы не перавешаеш». И поскольку с безумцами трудно совладать, с ними лучше не конфликтовать, им легче уступить: «Не зачапайся з дурнем»; «Разумны дурному ўступіць павінен»; «Дурному трэба выбачыць». Более того – «Уступі дурню – спасенне заслужыш»; «Хто дасць дурню спусту, таму сем дней адпусту». Не только рядовой член социума, но даже Бог и черт не связываются с дураками: «Дурню і бог дарогу ўступае», «Дураку ў чорт з дарогі ўступае». Отношение к дуракам может зависеть от степени безумия последних: если «вялікага дурня б’юць», то «рит малому дурню саступаюць»²⁰⁸.

Внимание нередко акцентируется и на том, что «малыя дурні», как и дураки вообще, – не носители зла, не агрессивны, в отличие от злодеев: «Няхай сабе ў дурань, абы не злодзей»; «Дурань (кеп) – не вужака, не ўкусіць». Они – недотепы, добродушные простаки, нестяжательны, рассеяны («Той дурны, хто вала згубіў, а не той, чые валэ

²⁰⁵ Г. Ф. Юрчанка, *Сучасная народная лексіка...*, с. 91.

²⁰⁶ З. Санько, *Малы руска-беларускі слоўнік прыказак, прымавак і фразем*, с. 16, 44, 39.

²⁰⁷ *Прыказкі і прымаўкі*, с. 251, 249, 245, 242.

²⁰⁸ Там же, с. 240, 253, 234.

стаяць у хляве») и наивны вплоть до проявления признаков идиотизма («Дурны не ўхопіцца за грошы, да за агонь»), и этим пользуются корыстолюбивые умники: «Дурань купіць – мудры вып'е»; «Дурны раскідае, а разумны збірае», «Хітры бярэ, а дурны дае»²⁰⁹. Образ дурака в таких паремиях близок к дураку сказочному, а здравый смысл здесь, как и в ряде произведений сказочной и несказочной прозы, сродни наживе и подлости.

Счастье дурака

Деятельность разума, интеллектуальная самостоятельность, способность воспринимать чужие мысли и излагать свои, житейская предпримчивость дурака, таким образом, сведены до минимума, а пассивность, беззаботность, бесхитрость, простодушие, незащищенность от посягательств умников-хитрецов настолько велики, что ему, чтобы выжить, необходимо покровительство высшей силы. (Представления о связи безумия с сакральным хорошо известны). И дурак, которого любит Бог и который связан з потусторонним миром (источником знаний и достатка), без стараний со своей стороны, вопреки несовершенному человеческому рассудку обретает счастье, удачу, истину – «За дурнямі бог», «Часам дурань разумней за ўсіх». Счастье не просто приходит к дураку извне, со стороны, а «за дурным шчасце бяжыць»²¹⁰. Особенно выразительно покровительство высших сил, компенсация отсутствия разума и богатства случаем проявляются в отношении сказочного «дурака» – стоящего вне принятых обществом норм и законов, правдивого, честного, доброго, бескорыстного, смелого (что связано с его безрассудством). Но если сказки о дураке заканчиваются констатацией его жизненного успеха, то в паремиях утверждается, что дурак не в состоянии воспользоваться везением-счастьем, полученными извне благами: «Даў бог дурню хлеба, ды той не ўмеў спажыць як трэба»; «Дурань прамаргаў сваё шчасце»; «Дурны добрага не любіць»²¹¹.

²⁰⁹ Там же, с. 240, 247, 245, 239.

²¹⁰ Там же, с. 251, 252.

²¹¹ Там же, с. 252.

Некоторые выводы

Как показало проведенное исследование, согласно белорусскому паремиологическому материалу, людей интеллектуально ограниченных, с психическими, душевными расстройствами, неспособных здраво рассуждать и принимать логически верные решения, разрушающих своим поведением существующие стереотипы из-за дурости, патологического безумия или крайне возбужденного состояния, довольно много везде и всегда. Дураки отмечены своей особостью, но: дураком может стать каждый. Появление и существование таких людей воспринимаются как вполне естественный процесс либо трактуются как результат нарушения гармонии под воздействием внешних, в том числе потусторонних, сил. Соответственно, обозначения нарушений умственной и психической деятельности индивида апеллируют к мифопоэтическим контекстам (безумие вследствие соприкосновения со сферой чужого, деструктивного воздействия реалий не-человеческой природы – хтонических животных, душ умерших, нечистой силы, природно-космических объектов и явлений; др.).

Как бы ни был ограничен использованный здесь белорусский материал, он, как представляется, дает возможность заключить, что мотивационной доминантой поля «безумие», соотнесенного со вторым членом обобщенной дихотомии «свой/чужой», выступают идеи антинормы и беспорядка, которые моделируются в терминах взаимосвязанных кодов (физиолого-соматического, речевого, акционального, гастрономического, предметного, растительного, зоологического, метео-астрономического, демонологического) и конкретизируются в целом наборе мотивов. Среди этих мотивов, апеллирующих к комплексу «чужого» (асоциальности, иномирности, первоначальности, природности, в том числе «деревянности» и «животности»), особо выделяются испорченность, деструктуризация, хаос, асимметричность (кривизна), верчение, нехватка, пустота. При этом идентификация безумца может происходить в соответствии с разнообразными критериями, среди которых особое место занимают члены оппозиции «нехватка (недоделанность, пустота, пассивность) / избыток (волос, роста, размера головы, лба, двигательной и эмоциональной активности)».

Безумие трактуется далеко не однозначно (от чудаковатости до клинического заболевания) и характеризуется оценочной амбивалентностью. Интеллектуальная неполноценность может считаться в определенном смысле нормой для человека в начале и конце его жизненного пути. Повзрослевший, но оставшийся интеллектуально и психи-

чески ущербным человек, противопоставляется всем остальным как непредсказуемый, т. е. способный стать угрозой окружающему обществу (в пределе – дикий, демониченский), и соответственно оценивается резко неодобрительно. Десоциализированность, нарушение психофизиологической целостности в один ряд ставят людей ограниченных в планах: 1) умственном, 2) физическом (телесная деформированность) и связанном с ним слухового и зрительного восприятия, 3) владения теми либо иными навыками. Это еще раз подчеркивает универсализм традиционного сближения интеллектуальных, моральных и физических недостатков человека (в славянском континууме и простая необразованность, и чудаковатость, и клиническое безумие характеризуются в терминах физических аномалий). Что касается уменьшительно-уничижительных и даже ласкательных наименований типа *«дурненькі»*, *«дурлёнычка»*, *«глуначычка»*, то они, естественно, не обладают выразительными отрицательными характеристиками. Резкой негативной оценки не имеет «дурак» в частушках типа *«Ой чого ж ты задаешся, // Як у моры красны рак, // Разві я цэбэ не знаю, // Болоховны ты дурак»* [запись автора; Рубель Столинского р-на].

Покровителем дураков выступает сам Бог, но если отвлечься от семантики конкретных образов, контекстов и жанровой природы соответствующих текстов, то можно заключить, что этот положительный покровитель «не вытягивает» безумца с демонологического уровня и не выводит его из класса опасных персонажей.

STRESZCZENIE

UWAGI NA TEMAT OBRAZU GŁUPCA W BIAŁORUSKICH PRZYSŁOWIACH

W artykule opisano obraz głupca w białoruskim folklorze, zwłaszcza w przysłowia i porzekadłach. Szczególną uwagę skierowano na sposób konstruowania intelektualnej niesprawności człowieka przy pomocy kodu fizyczno-somatycznego, mowy, kodu przedmiotowego, meteorologicznego, astronomicznego, kodu roślinnego, zoologicznego, działania i relacji z pozostałymi członkami społeczeństwa.

Słowa kluczowe: głupiec, folklor, paremia, kod, metafora.

S U M M A R Y

OBSERVATIONS ON THE IMAGE OF THE FOOL IN THE PROVERBS FOUND
IN BELARUSIAN TRADITION

In the article the image of the fool in the Belarusian folklore, particularly in proverbs and sayings is characterized. Particular attention is paid to the details of modeling the idea of the intellectual inferiority of a person by means of physiological and physical code (updated images associated with physiological and anatomical defects) and correlated with him speech code, meteorological, astronomical, vegetation, zoological and action codes. We consider the medium from the perspective of genre that depicts conditions and causes of the emergence of madmen, their appearance, personality, reactions, behavior, and the relationships with other members of society.

Key words: mad, folklore, paremia, code, metaphor.

МОВАЗНАЎСТВА

Сняжана Асабіна

Гродна

Моўныя асаблівасці аповесці Міхася Андрасюка “Белы конь”

Творчае сталенне пісьменніцкага таленту Міхася Андрасюка ў аповесці “Белы конь” вызначаецца тым, што тут аўтар выступае ў новым для сябе жанры. Твор вызначаецца паглыбленнем гістарычнага мыслення. Свет аповесці адлюстроўвае нашу сучаснасць, але ў песным перапляценні з падзеямі мінулага.

Пісьменніка перш за ўсё цікавіць успрыманне чалавекам гістарычных падзей, высвятленне таго, як яны ўплываюць на ягонае жыццё, фармулююць светапогляд, ствараюць свет маральных каштоўнасцей.

Кампазіцыйна аповесць уяўляе сабой зборнік навэл, аб’яднаных агульнай тэмай – гісторыяй сям’і Іванюкоў – бабкі Соні і дзеда Уладзіміра – і іх нашчадкаў – Антона, Колі, Сашкі і Валодзі. Гісторыя Мясцічка на польска-беларускім памежжы перадаецца праз лёс гэтай сям’і. Само Мясцічка – вобраз філасофска-абагулены, ён уяўляе сабой своеасаблівы цэнтр Сусвету, які імкнецца спасцігнуць пісьменнік. Менавіта гэта падкрэслівае знаны беларускі даследчык літаратуры С. Андраюк: *Мясцічка для Андрасюка – гэта своеасаблівы свет, у якога свае законы руху і ўзаемадзеяння, свае крытэрыі добрага і прыгожага, сваё месца ў сусвеце. Гэта не проста адно з месцаў жыхарства, а адзінае такое – Мясцічка*¹.

¹ С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, [у] Шлях па прамой часу, Беласток 2007, с. 308.

Аповесць пачынаецца апавяданнем “Граніца”, у аснову якога пакладзена гісторыя аб падзеле зямлі каля хаты сям’і Іванюкоў. Палова яе павінна была адысці да савецкай тэрыторыі, другая ж застацца польскай. Трагізм сітуацыі ў тым, што з лёсам чалавека ніхто не лічыцца, ні сама гісторыя, ні нехта ў Маскве, які перакройвае межы і чалавечыя лёсы, не кіруючыся здаровай логікай. Аднак гаспадар хаты – адзін з прадстаўнікоў сям’і Іванюкоў – спрабуе дамовіцца з капітанам сваімі метадамі: *Але Іванюк, мала знаёмы з сапраўднымі законамі вялікага свету, верыў, што па агульных законах і канстытуцыях, якія пішуцца прам чалавечага спачування і шчырасці, кожнаму, нават гэтаму капітану, дазваляецца мяняць лёсы людзей да лепшага без згоды генералаў і іншых начальнікаў. І таму сіне-зялёныя паўтарацкі вытыркаліся з усіх бакоў*². Пасля доўгіх угавораў савецкі капітан згаджаецца перанесці лінію мяжы, але ўжо раніцай ён пераменіць гэтае рашэнне. Іванюку давядзецца разбурыць сваю хату, а праз пэўны час ставіць яе назад, бо з Масквы прыйдзе добрая навіна, і зямля застаецца без перадзелу.

Гісторыя Мясцэчка перадаецца ад ўнука дзеда Уладзіміра – Валодзі – якраз таго з Іванюкоў, *што старгаваў у савецкага капітана драбок краіны беларускіх дзядоў, каб перадаць яго ў краіну сваіх польскіх унукаў* (19).

У аповесці паглыбляецца ўвага пісьменніка да стварэння мастацкіх характараў. Аўтар разам са сваімі героямі па-філасофску асэнсоўвае сучаснасць і гісторыю. Самі героі твора вельмі шчырыя, адкрытыя, добрыя душою. Непаўторныя, арыгінальныя вобразы пісьменнік стварае дзякуючы выключнаму веданню гісторыі гэтых мясцін. Аўтар сам родам з Беласточчыны, таму *ўласна перажытае, практычна-асабістае веданне жывой рэчаіснасці*³ ў творчай індывідуальнасці М. Андрасюка вылучаецца на першае месца. У паказе ўчынкаў некаторых герояў (напрыклад, гісторыі, калі дзядзька Коля закахаўся ў малюнак жанчыны на сцяне ў сваёй хаце) відаць далікатная аўтарская іронія, але пісьменнік, *нягледзячы на іранічнае да іх стаўленне, пэўнае як бы падсмейванне над імі, наяўнасць нейкіх бязглуздых быццам сітуацый...адносіцца добразычліва, паважліва, з душэўнай цеплынёй. Бо ўсе гэтыя людзі яму блізкія, родныя*⁴.

² М. Андрасюк, *Белы конь*, Беласток 2006, с. 11. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

³ Я. Чыквін, *Сцэны з нашага тэатрума*, “Гэрмапілы” 2001, № 4–5, с. 268–270.

⁴ С. Андраюк, *Свет да болю блізкі*, с. 307.

Пачынальнік роду Іванюкоў і гісторыі Мясцічка – дзед Уладзімір, сапраўдны беларускі волат, *статны, высокага росту, сінявокі*. Вочы яго незвычайныя, іх блакіт *заходзіў настолькі глыбока, што спалучаўся з сэрцам*. Герой з цікавасцю глядзіць на свет, ён надзелены паэтычным чуццём і, па словах яго жонкі – бабкі Сонькі – *павінен быў стаць паэтам*. Аднак, гэта быў час і свет, у якім *нічога не ведалі пра паэтаў* (20), а ў кожнага было сваё месца і прызначэнне. Вось і жыў Уладзімір згодна свайму месцу, працаваў на зямлі, быў фурманам у пана Драгабыцкага. Пасля прыйшлі саветы і жорстка расправіліся з панама, а зямлю падзялілі.

Адметнасць характараў аповесці ствараецца мастаком перш за ўсё праз індывідуалізацыю мовы. Своеасаблівы стыль, арыгінальны аўтарскі почырк, вызначальная лексіка, багацце сінтасічных канструкцый, выкарыстанне вобразных параўнанняў – гэта толькі некаторыя адметнасці прозы пісьменніка.

Для надання твору асаблівага мастацкага каларыту аўтар па-майстэрску спалучае лексіку новага часу “інфармацыі” і размоўную лексіку: *У тых гады іншы быў таксама час – не дазваляў абы-каму закідваць яго ў віртуальныя астрогі камп’ютэраў, закоўваць у цэлюлоідныя калодкі кіно, а потым забаўляцца, соўваючы здарэнні наперад і назад, як мэблю па гасцінным пакой...* (20); *Зямля, загартаваная ў доўгай гісторыі ледавікамі, землятрусамі і шматлікімі сутычкамі з каметамі і астэроідамі, і гэты кароткі эксперымент вытрымала, не маргнуўшы вокам* (28).

Для стварэння вобразаў і непаўторнай атмасферы жыцця Мясцічка аўтар ужывае паланізмы: *палацовы* (20), *гавэндаць* (23), у *дупу* паляціце, а не ў неба (42), *обыватэль* (53), *файна* (44), *проша пана* (47), *рэверс* (49), *возны* (50), *ясна холера* (53).

У некаторых выпадках паланізмы выкарыстоўваюцца ў маўленні персанажаў з мэтай моўнай індывідуалізацыі. Так, неаднойчы ў маўленні дядзькі Колі сустракаем выразы *ясна холера* і *холера ясна*.

Апісваючы сцэну шлюбу сына Уладзіміра – Валодзі і Стэфаніі, аўтар знарок пераходзіць на польскую мову, калі бацюшка Сцяпан пытаецца ў нарочнай, ці згодна яна выйсці замуж. Царкоўнаслужыцель, бадай, упершыню за свой досвед выкарыстоўвае іншую мову, несвадомы паказвае адрознасць Стэфаніі ад іншых. Яна вылучалася сярод астатніх жанчын мясцічка не толькі сваім польскім паходжаннем, але і вытанчанымі манерамі, далікатнай знешнасцю. *“Блакітная кроў”, самая дзіўная жанчына, “асоба неабавязкова зямнога паходжання”* – так ставяцца да яе жыхары Мясцічка.

Пісьменнік ужывае і русізмы, але яны выкарыстоўваюцца не так часта ў параўнанні з паланізмамі: *точкі* (19), *арамат* (29), *красіць* (56).

У маўленне касавокага жаўнера, які забівае Султана, знарок уведзяцца русізмы, прычым ў ненатуральным выглядзе: *“хорошая лёшадь. Хорошая. Малядэц”* (26). Такой недарэчнай мовай аўтар надае персанажу адмоўную ацэнку, паказвае яго бесчалавечнасць, нялюдзкасць. Спачатку далікатна гладзячы жывёлу па шыі, а пасля *пальцы слізганулі ў кішэню, і бліснула на сонцы крывое лязо сцізорыка, беспамылкова знайшло на конкай шыі патрэбную сабе жылку, і Султан, згінаючы калені, апусціўся ў траву. Кульнуўся на хрыбет, капыты затанчымі, перабіраючы залатыя струны сонца...* (26).

Гібель Султана – гэта сімвал адыходу у нябыт старога свету, упарадкаванага паводле маральных законаў, вядомага, традыцыйнага, у якім *кожнай рэчы вызначалася канкрэтнае заданне, а чалавеку – месца* (21). Пасля гэтага надыходзіць хаос, бязладдзе, прыходзіць новы час перамен, чужы жыхарам Мясцічка. А Мясцічка – гэта і ёсць цэлы свет. І ў свеце гэтым усё перамяшалася, стала жорсткім і недарэчным, як у тэатры абсурду: *Султан... пасечаны на куска, танчыў у кіпячай вадзе яшчэ двое сутак пад гукі гармоніка і глухія бубны жаўнерскіх страўнікаў* (26), а *нямецкія гусеніцы раз’язджаюць паніча Стасінка ў чырвоную пляму* (27).

Маўленчая характарыстыка вобразу Сталіна ствараецца дзякуючы аўтарскаму ўвядзенню рэплік гэтага персанажа з характэрным акцэнтам: *Гідээта Опака? Что такое там асобэннае, что товаришчам полякам хотите подаріць?* (7); *Горка і все? Эт какая такая “горка”? Как наш Кавказ? А, можэт, даже выше?!* (8). Адчуваецца аўтарская іронія, гратэскавасць у абмалёўцы вобраза.

Уражвае апісанне партрэту Сталіна – яго незвычайных грозных вачэй, якія ўсё ведаюць і ўсё бачаць: *Ад такіх вачэй не ставацца і на другі бок зямнога паўшар’я, і пад зямлёй, і ў вадзе, і ў бяздонным блакіце нябёсаў...* (7). Ад такога позірку чалавек нікавее і адчувае пачуццё нялоўкасці, нават страху. *Губляюцца рускія словы, у халодныя абдымкі крамлёўскіх сценаў прарываецца родны, гомельскі акцэнт*: *“Особенно нічого там няма. Маленькая дзярэўня, горка пасярэдзіне...* (7).

Прастамоўная лексіка, дыялектызмы таксама сусракаюцца ў творы і надаюць яму непаўторны каларыт, з’яўляюцца сродкам маўленчай характарыстыкі персанажаў: *І з чатырох куткоў пакоя выпайзаў страх, акірэчваў капітана...* (13); *Іванюк... прыхапіў сякеру, пачаў*

разбураць латы, енткі, кроквы (17); *цяля за цяляй* (31), *дыллёўкі, мо-
рак* (33), *трындзіць* (47), *каўкнем* (92) і інш.

Назіраюцца шматлікія ўжыванні фразеалагізмаў. Усяго ў аповесці налічваецца 116 фразеалагізмаўжыванняў.

Большасць фразеалагізмаў выкарыстоўваецца без пэўных змен, з замацаванай структурай і значэннем: *так сабе* (6), *ад няма ча-
го рабіць* (6), *з нагі на нагу* (7), *на ляту* (8), *час ад часу* (9), *на
век вечны* (10), *ведаць цану чаму* (11), *усё роўна* (12), *абвёў вачыма
што* (13), *з усіх бакоў* (11); *мець на ўвазе што* (19), *па словах ка-
го* (20), *сяк-так* (20), *пайсці на свой хлеб* (22), *хоць адбаўляй* (24),
на руках каго (25), *галава трашчыць у каго* (25), *за спіной* (25), *не
маргнуўшы вокам* (28), *саступаць месца чаму* (31), *прыходзіць на
свет* (31), *ад рукі* (31), *з рук у рукі* (36), *можна сказаць* (46), *адда-
ваць чэсць* (91), *што яго ведае* (104), *як рукою падаць* (68), *не верыць
сваім вачам* (108) і інш.

Неаднаразова сустракаем у аповесці з’яву фразеалагічнай вары-
янтнасці, пры якой фразеалагізмы выкарыстоўваюцца ў дзвюх, а то
і болей разнавіднасцях, узаемазамяняльных у любым кантэксце. Так,
у фразеалагізме *падаваць руку дапамогі* каму сустракаем лексічны ва-
рыянт дзяслоўнага кампанента *працягваць* – ***працягваць руку дапа-
могі*** каму (29); выразы *кропля ў кроплю* (33, 64), *на хвіліну* (49, 119)
– агульнамоўныя лексічныя варыянты фразеалагізмаў *кропка ў кроп-
ку, на мінуту; абвесці вачыма* што (94) – марфалагічны варыянт
фразеалагізма *абвесці вачамі* што і інш.

Нароўні з агульнаўжывальнымі, агульнамоўнымі фразеалагічнымі
варыянтамі пісьменнік выкарыстоўвае і аўтарскія разнавіднасці фра-
зеалагізмаў дзеля разнастайнасці маўлення ці для таго, каб пазбегнуць
таўталагіі. Напрыклад, у выразе ***раскрываць дзверы*** каму куды (5)
аўтар замест агульнаўжывальнага дзяслоўнага кампанента *адчыняць*
(у фразеалагізме *адчыняць дзверы* каму куды – ‘даваць свабодны до-
ступ, ствараць спрыяльныя ўмовы’) выкарыстоўвае сінанімічны – ***рас-
крываць***. Нароўні з фразеалагізмам *прыйсці ў галаву* каму ўжываецца
аўтарскі варыянт – *прыйдзе на думку* (32). Замест агульнамоўнага
фразеалагізма *прыходзіць на думку* каму выкарыстоўваецца выраз
прыходзіць на памяць каму (62). Параўн. таксама *тычкаць пад нос*
каму што – і *тыркаць пад нос* каму што (6), *паставіць кропку* – па-
ставіць крок (51), *разявіць рот* – *разявіць вусны* (32).

Безумоўна, найбольшую цікавасць выклікаюць выразы, абноўле-
ныя аўтарам з пэўнай стылістычнай мэтай, якія падпадаюць пад
разнастайныя стылістычныя прыёмы. Звычайна фразеалагізмы ўжы-

ваюцца ў нязменным выглядзе, толькі невялікі працэнт (ад аднаго да пяці) ад агульнай колькасці ўжытых фразеалагічных адзінак абыгрываецца пісьменнікамі. У выпадку стылістычнага выкарыстання фразеалагізмаў – знарочыстага змянення іх значэння ці формы і значэння адначасова – стылістычная роля фразеалагізмаў нібы падвойваецца, яны ствараюць большы мастацкі эфект, аказваюць большае эмацыянальна-экспрэсіўнае ўздзеянне на чытача, чым пры сваім звычайным ужыванні.

Фразеалагізм *вымотваць душу* каму ('даводзіць каго-н. да знямогі, дапякаць, назаліць каму-н') творча абыгрываецца пісьменнікам у наступным кантэксте дзякуючы словам-актуалізатарам *высока, да самага горла: Усё мы ведаем, усё мы бачым, – казалі гэтыя вочы. І з чатырох куткоў пакоя выпаўзаў страх, ажірэчваў капітана, прысаджваўся на грудзі, напіраючы каленямі на страўнік, **выціскаў душу** высока, да самага горла* (13). Тут назіраецца таксама і аўтарскі варыянт дзеяслоўнага кампанента (*вымотваць – выціскаць*).

Стылістычны прыём разгортвання метафарычнага кантэксту на вобразнай аснове фразеалагізма *трымаць высока сцяг* чаго, каго, чый сустрэкаем у наступным кантэксте: *Трындзіць старык ад залішне доўгага жыцця... Мінуйшына не вернецца, бо не дазволіць наш **высока ўзняты сцяг!** У такія хвіліны нам хацелася стаць дарослымі, пераняць гэты **сцяг** і разгарнуць **яго** на ўвесь свет* (47). Аўтар на аснове дзеяслоўнага фразеалагізма *трымаць высока сцяг* ужывае наватвор – назоўнікавы выраз *высока ўзняты сцяг* і далей стварае метафарычны кантэкст на яго вобразнай аснове.

Прыёмам ускладнення фразеалагічнага кампанента словам свабоднага ўжывання абыгрываецца фразеалагізм *адпраўляць на той свет* каго ('забіваць, знішчаць, даводзіць да смерці'): [*Сталін*] *вянчаў народы, даваў ім новыя імёны, а калі што запіраўся, не гуляючы ў залішнія паніжыды, **выпраўляў оптам на іншы свет*** (16). Адначасова тут назіраем аўтарскую варыянтнасць (*адпраўляць – выпраўляць, той – іншы*). Ускладненне фразеалагізма словам свабоднага ўжывання *оптам* зроблена з мэтай праўдзівага паказу вобразу Сталіна, які знішчаў цэлыя народы. Абноўлены фразеалагізм набывае сэнсавое прырашчэнне і абазначае 'забіваць, знішчаць, даводзіць да смерці вялікую колькасць насельніцтва'.

Гэтым жа прыёмам абыгрываецца фразеалагізм *дарогі разыхліся* чые ('блізкія сувязі, адносіны спыніліся паміж кім-н.'). Выраз ужываецца пры апісанні рознага жыццёвага выбару братоў-блізнятаў – Колі і Антона: *Блізнячыя сцезжкі братоў пачалі разыходзіцца* (41).

Адначасова пісьменнік выкарыстоўвае аўтарскі варыянт кампанента (*дарогі-сцезжкі*).

Варта спыніцца на выкарыстанні фразеалагізма *рассыпацца дробным макам*, які мае значэнне ‘лісліва дагаджаць каму-н., паддобрывацца да каго-н.’ Пісьменнік двойчы выкарыстоўвае гэты выраз, але ў іншым значэнні: *Люстра на сцяне не рассыпалася дробным макам* (84). У гэтым выпадку фразеалагізм ужываецца ў адносінах да неадусаўлёнага прадмета і мае значэнне ‘разваліцца, разбурыцца’. У наступным кантэксце размова ідзе пра Сашку, які працаваў сталяром: *Ніхто таксама дакладна не ведае, куды дзеўся Сашка. Знік, рассыпаўся дробным макам сасновыя апілкаў. Фабрычныя прыбіральшчыцы згарнулі іх у маленькую сасновую дамавінку, а мы занеслі яе на праваслаўныя могілкі* (94). Тут выраз мае значэнне ‘знікнуць, памерці’ і ўжываецца ў адносінах да чалавека. Аўтар творча ўскладняе гэты фразеалагізм словазлучэннем *сасновыя апілкаў*, гэтым самым паказваючы на непарыўную сувязь героя са сваёй сталярскай працай.

Неаднаразова выкарыстоўваюцца ў аповесці фразеалагізмы з “часавымі” кампанентамі *час, век: час ад часу* (4 ужыванні), *на век вечны* (5 ужыванняў). Звязана гэта, відаць, з самім зместам твора, дзе персанажы паказаны ў развіцці, гісторыя і асабістыя падзеі кладуць на іх свой адбітак. Частае ўжыванне фразеалагізмаў з кампанентам *свет* (*з’ехаць у свет, выцягваць у свет, пайсці ў свет, махнуць у свет*) тлумачыцца, на нашу думку, тым, што многія з герояў пакідаюць сваю малую радзіму і з’язджаюць.

Асаблівасцю аўтарскага стылю з’яўляецца наяўнасць частых вобразных параўнанняў. Так, напрыклад, каб узмацніць ацэначную характарыстыку вобраза Сталіна, ужываецца параўнанне *бы кроў горца: Таіліся там кадзі, запоўненыя далікатным, белым Напарэўлі, сухім чырвоным, бы кроў горца, Мукузаны...* (15).

У пачатку аповесці ў сцэне, калі дзед Уладзімір імкнецца адстаць сваю зямлю і ўгаворвае капітана перанесці мяжу, сустракаем яркае параўнанне *што сабацы муха: А камі б так ад’ехаць крыху ў бок з гэтай граніцай? – Як у бок? Куды? – Ну, крокаў на сто. Саюзу гэта ж тое, што сабацы муха* (11).

Часам пры апісанні жывых прадметаў ці з’яў аўтар надае ім рысы жывой істоты, выкарыстоўвае прыём персаніфікацыі. Так, вобраз вайны набывае рысы драпежнай, крыважэрнай істоты, якая знішчае самых лепшых: *Вайна заўсёды жыла побач, як блохі і хваробы, кармілася людзьмі, вызначаючы адных у жывыя ахвяры, іншых у мёртвыя героі* (19).

Паказваючы Мясцічка, пісьменнік спыняе ўвагу на апісанні Дома партыі з яго “насельнікамі”: *Гэты гмах, які заўсёды зірыў на вуліцу высокімі чорнымі вокнамі, рабіў уражанне мёртвага, пакінутага самому сабе... Мёртвасць была ўсё-ткі толькі павярхоўнай... Кандыдаты ў кіраўнікі або дырэктары, бы цацачныя салдацікі, доўга круціліся ў тоўстых пальцах сакратароў. Цацкі ўсміхаліся какетлівымі ўсмешкамі, тактоўна пералічвалі заслугі, вышэптвалі ўсе гісторыі свайго жыцця – чыстыя, бы сляза анёла* (35). Параўнанні надаюць выказванню іранічнае адценне і служаць, каб паказаць нікчэмнасць, несамастойнасць гэтых асобаў.

Пры апісанні ранку пісьменнік выкарыстоўвае некалькі параўнальных зваротаў, якія таксама ствараюць жартаўлівае ўражанне: *А дзень уставаў прыгожы, як маладая панна ў храме, і гучны, як касцёльны звон, і адпуцаваны, як дэпутат мясцовага самакіравання ў дзень сесіі свайго рады* (63).

Такім чынам, мова аповесці служаць аўтарскім задачам у раскрыцці мастацкіх задач твора, выступае сродкам характарыстыкі персанажаў, арганічна збліжае голас аўтара з голасам яго герояў. *Мова набывае ў пэўнай ступені сакральнае значэнне, яна становіцца сродкам самавыяўлення не толькі самога творцы, але і глыбіннай, падкоркавай сутнасці самасвядомасці яго герояў. Магчыма, менавіта таму проза М. Андрасюка арганічна ўліваецца ў плынь беларускай праявінай традыцыі, пераасэнсоўваючы і папаўняючы яе здабыткі*⁵.

STRESZCZENIE

CECHY JĘZYKOWE POWIEŚCI MICHASIA ANDRASIUKA „BIAŁY KOŃ”

W artykule omówiono cechy językowe powieści Michasia Andrasiuka „Biały koń”: zastosowanie idiomów, miejscowej gwary, polonizmów i rusycyzmów oraz zwrotów porównawczych. Przedstawiono także rolę źródeł językowych w tworzeniu obrazów, określono wybrane cechy stylu pisarza.

Słowa kluczowe: oryginalny autorski charakter pisma, indywidualizacja języka, polonizmy, rusycyzmy, dialektyzmy, frazeologizmy, porównania, techniki personifikacji.

⁵ Г. Тычка, *Проза Міхася Андрасюка: пошукі новых шляхоў мастацкага асэнсавання жыцця*, “Тэрмапілы” 2003, № 7, <http://kamunikat.fontel.net/www/czasopisy/termapily/07/13.htm>.

S U M M A R Y

LINGUISTIC FEATURES OF MIKHAS ANDRASYUK'S NARRATIVE
“WHITE HORSE”

The article deals with the linguistic features of Mikhas Andrasyuk's narrative “White Horse”: the use of idioms, vernacular, Polonisms, Russisms, comparative expressions, etc. The role of linguistic resources in the creation of images is studied, and some peculiarities of the writer's style are identified.

Key words: original handwriting, individualization of language, Polonisms, Russisms, dialect words, phraseologisms, comparison, personification techniques.

Зоя Мельнікава

Брэст

Пераадоленне: ідэі экзістэнцыйна-філасофскага самасцвярджэння ў паэзіі Ніны Мацяш

Чалавек вольны – калі вольны яго дух. Найвялікую духоўную сілу дае кожнаму пачуццё Радзімы. Творчасць Н. Мацяш уражвае прыгожым мастацкім светам і абліччам лірычнай гераіні – патрыёткі, ахвярніцы, абаронцы свайго краю і свайго народа, кім і была сама паэтэса. Рупнасцю нястомнай асветніцы, любоўю да роднай зямлі і людзей яна нагадвае Еўфрасінню Полацкую. Нацыянальнай годнасцю, духоўнай шляхетнасцю, вольналюбівасцю і няскоранасцю – вядомых беларускіх паэтак-патрыётак, нязломленых рэпрэсіямі, маральным здзекам савецкай таталітарнай сістэмы, – Наталлю Арсенневу і Ларысу Геніюш. Як і яны, Н. Мацяш сваімі вершамі падымае слабых, ніцых духам.

На жаль, 19 снежня 2008 года Беларусь развіталася са сваёй вялікай паэткай і грамадзянкай, якой 20 верасня 2013 года споўнілася б семдзесят год. Але засталася яе Слова – пяшчотнае і публіцыстычна-палкае, далікатна-стрыманае, кранаючае і па-філасофску быццёна-заглыбленае, устурбаванае лёсам *бедных людзей майх*, якія, па-ранейшаму, *не так Бога баяцца, як начальніка...* Засталася Слова, выдыхнутае з мужнай і высокай душы, прасветленай любоўю да жыцця, да Бацькаўшчыны.

Н. Мацяш была лаўрэатам фестывалю “Берасцейская зорка-98”, Літаратурнай прэміі імя Аркадзя Куляшова (1984, за “Паэму жніва”), кавалерам медаля Ф. Скарыны, аўтарам арыгінальных кніг паэзіі “Агонь” (1970), “Удзячнасць” (1973), “Ралля суровая” (1976), “Прыручэнне вясны” (1979), “Поўны келіх” (1982), “Жнівень” (1985), “Паварот на лета” (1986), “Шчаслівай долю назаві” (1990), “Паміж усмеш-

кай і слязой” (1993), “Палёт над жытам” (1997), “Я вас люблю...: Вершы-прысвячэнні” (1998), “Душою з небам гаварыць” (1999), “Богава дрэва” (2004) “Адведзіны лета” (2004) і некаторых іншых. Яшчэ яна была выдатнай дзіцячай пісьменніцай, таленавітай перакладчыцай з нямецкай, польскай, французскай, украінскай моваў, а таксама драматургам, кампазітарам, мастачкаю.

А з гадамі выразна ўбачыцца, што яна была і застанецца Місіянеркаю ў літаратуры і духоўным жыцці Беларусі канца ХХ – пачатку ХХІ стст., а яе паэзія ўказвае кожнаму шлях да спазнання сябе, людзей, чалавечага быцця ў свеце. Праз духоўна-філасофскія пошукі Н. Мацяш прыйшла да ўсведамлення, дзеля чаго яна нарадзілася на беларускай зямлі. Уласнае прадзвызначэнне яна адкрыла ў сваім імені: НІНА – Асветніца.

Яна імкнулася спасцігнуць “тайнапіс” свайго асабістага лёсу, і адкрывала вялікі сэнс жыцця для кожнага з нас. Пражываючы сваё драматычнае жыццё, яна вучыла ўсіх быць годнымі, прыгожымі. Яе паэзія, сапраўды, дапаможа таму, хто будзе пранікліва чытаць радкі, зразумець жыццё і саміх сябе. Паэтка пераконвала, што быць годным чалавекам ва ўсім – у вялікім і ў дробязях, не спыняцца ў самаразвіцці, багацець душой, дасканаліцца духам – гэта няспынная, абавязковая штодзённая работа сапраўднага чалавека. Сваім паэтычным словам Н. Мацяш даводзіла, што жыццё даецца нам, каб вучыцца прыміраць радасць з адчаем і болем, каб умець мудра ўспрымаць асабістыя поспехі, узлёты і ўдары лёсу.

Так склаўся лёс, што з самага пачатку Н. Мацяш давялося заглыбіцца ў філасофска-экзистэнцыйныя праблемы: сэнсу, змястоўнасці чалавечага быцця, болю, наканаванасці, сутнасці зямных спраў, смерці, адыходу ў вечнасць...

На канец 60-х гадоў прыпадае яе прыход у літаратуру. Несумненна, што цяжкая фізічная немач абудзіла ў душы таленавітай дзяўчыны з Бярозаўшчыны пытанні да лёсу і да людзей: чаму так сталася? Чаму менавіта з ёй?.. Такія пытанні задаюць усе, на каго нечакана абрынецца бяда, трагедыя. Але філасофская мудрасць і мужнасць яшчэ маладой у 70-я гады паэткі нарадзілася не толькі са смутку і нараканняў на лёс, а з унутранай патрэбы пазнаваць жыццё, дапытліва, пранікліва ўзірацца ў свет і людзей.

Гэта, сапраўды, можна і мудра: фізічная кволасць не выклікала ў дзяўчыны адчай, яна знайшла ў сабе сілы, каб узвысіцца над нямогласцю – узвысіцца менавіта духоўна. І гэта надало вялікі сэнс яе жыццю і літаратурнай творчасці. Хіба гэта не павучальна для кож-

нага з нас?.. Мы часта ўпадаем у роспач і адчай ад нейкіх дробных, паўсядзённых, нават побытавых няўдач. Але ёсць вялікі сэнс жыцця – прымаць і любіць яго, рабіць свет лепшым, больш дасканалым, прыгажэйшым, а людзей, што побач з табой, – шчаслівейшымі. Менавіта ў гэтым, на мой погляд, важнейшы экзістэнцыйны завет і ўрок Н. Мацяш.

Вядома, напачатку былі смутак і боль, што дзяўчына-паэтка не пракладзе сваіх сцяжынак па роднай зямлі, не пабяжыць па полі, лесе, пяску, траве... Што не абыйдзены яе нагамі свет так і застанецца не спазнаным, не пабачаным, што многае ёй не дадзена ў жыцці... Але, насуперак лёсу, паэтка ўдалося дайсці да кожнага чулага беларускага сэрца, дакрануцца самой і далучыць іншых людзей да свету высокіх ідэй, Гармоніі і Красы (апошнія два словы яна пісала з вялікай літары). І не толькі праз уласную творчасць, але і праз лепшыя творы абраных ёй для перакладаў на родную мову братоў і сяспёр па духу з сусветнай паэзіі – французскай, польскай, нямецкай, украінскай...

Яшчэ ў 70-я гады яна пісала аб хуткаплыннасці жыцця, аб тым, што нельга марнаваць жыццё, бо яно – дарунак лёсу і Бога. Варта з годнасцю прымаць усё, што паслала доля, і знаходзіць сілы для ўзгадавання ў сваёй душы *саду надзеі і харашынні* (Н. Мацяш), а гэты сад – блізкія і далёкія, але родныя па духу людзі:

Каб шануючы душы радню,
У сабе знайсці апору й раду...¹

Ведаем, жывём занадта мала

Важнейшай жыццёвай апорай паэтка выбрала працу – працу душы, інтэлекту, духу. У гэтым яна ўбачыла свой паратунак, сваё пакліканне – словам, паэтычным радком быць патрэбнай людзям:

Твайго палону прагну я –
Не пакідай мяне, работа.

Твайго палону прагну я (16)

Літаратурную творчасць Н. Мацяш назвала сваёй *раллэй суровай*, а мудрыя радкі, у якіх яна шукала і здабывала адказы на вечныя пытанні, – барознамі, параўнаўшы паэзію з цяжкай і вельмі патрэбнай

¹ Н. Мацяш, *Душою з небам гаварыць*. Выбраная лірыка, Мінск 1999, с. 15. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

працай хлебароба на зямлі. Паэтка, якая не магла самастойна хадзіць, у гэтым жа вершы пісала:

Сцвярджаць я свету не баюся
 Сваёю кожнай баразной:
 Жыву!
 Люблю!
 Не наталюся! (16)

Паэзія Н. Мацяш яшчэ ў 70-я гады стала фенаменальнай мастацкай з’явай у беларускім літаратурным працэсе, бо вылучалася філасафізмам мастацкага свету. Паэтку і яе лірычную гераіню хвалявала галоўная экзістэнцыяльная праблема – лёсу чалавека і сэнсу жыцця, пошукаў суладнасці і гармоніі са светам.

Філасофскі экзістэнцыялізм, пошукі фармулёвак-аксіём сэнсу быцця і прызначэння чалавека ў паэзіі Н. Мацяш, на наш погляд, прайшлі некалькі этапаў. У ранні перыяд творчасці дамінантай паэтычнага радка выступала жыццесцвярджалнасць. У душы лірычнай гераіні пасялілася перакананне, што жыццёвыя цяжкасці з’яўляюцца неад’емнай часткай чалавечага існавання: *Па жыцці не прайсці, каб не зведаць бяды. Культ пакорлівай пакуты*, па меркаванні У. Калесніка, стаў адметнай рысай творчага самавыяўлення Н. Мацяш. Яна знаходзіць у сабе сілы ўспрымаць усе ўдары лёсу, а выпрабаванні дапамагаюць ёй стаць больш глыбокай і духоўнай асобай, вызваліцца ад штодзённай мітусні, захаваць у душы спакой і ў выніку дасягнуць сапраўднай унутранай свабоды. У жыццёстойкасці яна знайшла годнае выйсце. У вершы “Амаль казка” (1979) паэтка піша:

І адзіным выйсцем будзе
 Ў безвыходнай той журбе:
 Памагаць чым можаш людзям
 І не плакаць аб сабе (381).

Як бачна, яна знайшла выйсце: спачуваць людзям, уласным цяжкім і пакутным лёсам паказваць іншым, што жыццё, нягледзячы ні на што, – вялікі, бяспэжны дарунак. Амаль як задачу яна фармулюе сабе, *як жыць і што рабіць*, каб слабы стаў дужэйшым, каб і ён дапамог, у сваю чаргу, іншаму, слабейшаму:

І ўласнай дарожкай
 Стварыць хоць бы пробліск на выйсце
 Знямогламу духам,

Каб ён,
Як пупышка – да лісця,
Быў прагны да руху.

Людская доля (384)

Менавіта такім шляхам ішла паэтка да актыўнай вітальнасці, жыццесцвярджэння. Яна здолела знайсці ў сабе зерні духоўнай сілы, каб не зняверыцца:

Пазбіраю ў жменю смутку зёрны,
І ў цыганкі добрай на вачах
Аднясу, шпурну на дно азёрнае
Свой былы і будучы адчай.

Зноўку ноч цыганкай каля ганка (24)

У паэзіі 70-х гадоў, часам, лірычная гераіня Н.Мацяш яшчэ з вялікім драматызмам паглыбляецца ва ўласную экзистэнцыю. Яна востра адчувае няўпэўненасць у будучым, у магчымасці рэалізаваць сябе. Гэта нараджала ў сэрцы гераіні пакорлівыя адносіны да жыццёвых бедаў – як да наканаванасці, якая выпрабоўвае, гартуе і ўдасканальвае дух чалавека:

Ці скажу, што жыццё – не ўдалося,
Што была неспагаднаю доля...

Як бы склаўся мой лёс, каб не знала
То празрыстай,

то душной маркоты

Па ўсім тым, што мяне абмінала,
Што не прыйдзе ні заўтра, ні потым?

Ці скажу (44)

Іншы раз свет ва ўяўленні лірычнай гераіні здаваўся пустэчай, не здольнай зразумець, адчуць яе трагедыю. Жыццё як бы адварочвалася ад яе. Паэтка шукае духоўнай апоры, пераадольваючы адчай і разгубленасць:

Ды як набыць бястрашнай сілы
Без горычы, без наракання
Сысці ў нябыт, а што любіла –
Пакінуць тут усё дазвання...

Звычайнасць пад мірным небам (353)

Самотна і мудра ўсведамляючы, што *ўсё звычайна ў гэтым свеце / І першы ўсхліп, і ўздых апошні*, яна не хоча дачасна згарэць, пагаснуць, прапасці знічкай. Лірычная гераіня Н. Мацяш прыходзіць да высновы, што яе пакуты – гэта жыццёвая наканаванасць. Яна прымае ўласны лёс, своеасабліва эстэтызуе пакутніцтва як духоўнае падзвіжніцтва:

Я рада, што так адбылося...

... ..

Я ўдзячна нялёгкаму лёсу:

Я рада, што мне сумаваць,

Што мне захлынацца тугою,

Нязбытнай ні ўдзень, ні ўначы...

Я рада, што так адбылося (93)

Лірычная гераіня ўнутрана ўзвышаецца праз свядомае прыманне цяжкіх жыццёвых абставін:

Ёсць адзінае выйсце – жыць,

Кожнай хвілечкай даражыць... (47)

І ўсё ж нельга сказаць, што трагічнае выразна пераважае над светлымі фарбамі ў светаўспрыняцці лірычнай гераіні Н. Мацяш у 70-я гады. Нават востра адчуваючы душэўны боль, лірычная гераіня зборнікаў “Удзячнасць”, “Ралля суровая”, “Прыручэнне вясны” можна прымае свой лёс, без скаргаў і крыўд:

На лёс ці варта наракаць?

Жыццём нягоды не адужаць.

Жыццё заўжды – іспыт на мужнасць.

Яе ж не возьмеш на пракат... (371)

Драматызм асабістага лёсу дапамагае гераіні Н. Мацяш зразумець іншага чалавека, пачуць ягоную душу. Для яе важна сагрэць сэрцы людзей сваім святлом, цеплынёю шчырых адносін суцешыць тых, каму цяжка. У гэтым яна ўбачыла сэнс свайго жыцця і творчасці:

Я проста ўведала даўно,

Што неяк спраўлюся з сабою.

Калі ж хоць трэшкі мне дано

Кагосьці абагрэць любоўю,

Усмешкай, словам у пару

Або спагадлівым маўчаннем –

Ад сэрца гэта ім дару,

І тут – маё выратаванне

Я проста ўведала даўно (392)

У паэзіі 80-х гадоў ужо выразна акрэсліваюцца духоўныя дамінанты Н. Мацяш. Паступова знікаюць матывы безвыходнасці, трагізму і нараджаецца ўласная жыццёвая філасофія: пакуты даюць духоўныя сілы і трывушчасць. Праз экзистэнцыйны матыў нязгоды з сабой паэтка пераадольвае ўсведамленне сваёй недасканаласці, пакоры зямному быццю, якое перашкаджала рэалізацыі яе духоўных парыванняў. Вось, як, напрыклад, яна піша ў вершы “Мелодыйка” (1984):

Памру – забудуць хутка. Не змагла
Тут вартага зрабіць я анічога,
Хоць і вышальвала душу датла
Пакутай за сябе і за другога (28)

Зрэдку ў паэзіі ўсё ж мінорна гучаць матывы пранізлівай адзіноты, хвіліннай распачы, якія, напрыклад, прачытваюцца за вобразамі дзікай яблыні (верш “Скарга дзікай яблыні”), сухой, чорнай сасны (верш “Адна...”, вершы “Будзе лета, як звон, пустое...”, “Непраглядна-чорная вада...”).

Неадольная туга, усведамленне асабістай пакінутасці нараджалі ў лірычнай герайні кніг паэзіі “Поўны келіх” і “Жнівень” адчуванне недасканаласці ўсяго існага. Яна раздумвае: выпадковасцю ці заканамернасцю з’яўляецца чалавечае нараджэнне, адзінота і пакуты людзей, ці гэта толькі яе жыццёвы крыж:

Адно *табе*
Даводзіцца брысці ледавікамі гора?..
Няўжо нікога больш,
Адно *цябе*
Пякельная тут мучыць смага,
Бо ўсе жаданія азёры
Апынаюцца саланчакамі,
Як толькі прыпадаеш ты да іх?..
Няўжо адзіна *ты*
У знемагальным пошуку сцяжыны,
Якая вывела б з сіроцтва?..

Як падумаць: сабе самой (369)

За гэтай самапатрабавальнай размовай з сабой адчуваецца выспяванне ўнутранага стаіцызму, нясхібнасці і вялікай, глыбока схаванай тугі па духоўнай узаемнасці, па пераадоленню самоты, менавіта духоўнага і душэўнага сіроцтва. Надзвычай складаная, тонкая і далікатная гама перажыванняў, экзистэнцыйных роздумаў лірычнай герай-

ні: побач з моцным імкненнем пераадолець уласны боль праз зліццё з сусветным болем прарываюцца матывы пакорлівасці лёсу:

Лёс мой,
 лёс мой –
 цяжкі колас,
 часам –
 цяжкі камень...
 Мне люляць цябе
 да скону
 квольмі рукамі (46)

Інтэнцыя душэўнай адкрытасці свету, шчырасці, спавядальнасці перад людзьмі і жыццём з яго выпрабаваннямі дае лірычнай гераіні ўнутраную раўнавагу і сілы жыць годна:

Не скрывіць душой ні разу...
 І любіць ажно да болю, як матулін голас,
 Беларусь – і сонца, й долю...
 Лёс мой –
 цяжкі колас!

Лёс мой (46)

І ў 80-я гады ў мастацкім свеце Н. Мацяш прыкметны экзістэнцыйны драматызм светаўспрымання і светабачання. Жыццё ў яе ўяўленні – спалучэнне імгненнасці і вечнасці. Матыў імгненнасці жыцця яшчэ ўспрымаецца трагедыйным знакам. Чалавек, на думку аўтаркі, знаходзіцца пад *ценом часу*, безабаронны перад яго плыню, што выклікае адчуванні непрадказальнасці і трагізму:

Умее Час, вялікі дабрадзеі,
 З канвы нічога не пусціць на глум.
 Мая пара спяванак, мук, надзей
 Перарасла ў пару маўклівых дум

Умее Час, вялікі дабрадзеі (177)

Стан *маўклівых дум* часта пераходзіць у адмаўленне свету, няздольнага выбавіць Чалавека з палону смутку і трывогі. Вобразы “*нямой зямлі*”, “*нямых дзён*” становяцца ў 80-я гады тыповымі ў творчасці Н. Мацяш, што сведчыць аб пошуках суладнасці з сабой і са светам.

Духоўнае адоленне жыццёвых выпрабаванняў прыводзіць паэтку да думкі пра *неабходнасць стварэння гармонію ў сабе*. Яна пераканана даводзіць, што любоў да людзей, жыцця і свету, маральнае

і духоўнае ўдасканаленне – гэта і ёсць паратавальны шлях да спасціжэння сэнсу жыцця, да выканання высокай быццёвай місіі. А любоў – тая сіла, якая ўзнімае чалавека над бязлітаснай рэальнасцю, ажыўляе яго душэўныя сілы і красу:

Любоў мая, укрый мяне
 Хоць позіркам замілаваным:
 Хай зноў табой паратаваная,
 Душа хоць трохі адпачне...

Любоў мая, укрый мяне (153)

Лірычная гераіня навучылася ратавацца: праганяць змрок, зазіраць у сваю душу, знаходзіць там радасць, волю і святло (“Зазірні ў сябе”). Нават калі свет часам здаецца турмой, а людзі бязлітаснымі, злымі, пыхлівымі, паэтка пераканана, што ў кожнай душы, якая нам можа падацца злой і малой, ёсць зерне дабрыні, чалавечнасці, міласэрнасці. Свет павінен стаць лепшым, прыгажэйшым ад нашых думак, пачуццяў і спраў. Неабходна перамагаць боль. Нельга вырашчваць крыўду на лёс і людзей. З крыўды можа вырасці помста. Трэба ўмець дараваць, верыць у дабрыню. Там, дзе злосць і раздражненне, няма месца шчасцю. Боль, лічыць паэтка, – нябесны знак абраных, каб дасканаліць сябе і такім спосабам боль перамагаць. Сваёй мудрасцю лірычная гераіня Н. Мацяш вучыць жыць спакойна, немітусліва, не баяцца, што жыццё хутка мінае. Паэтка звярталася да чытача: жыві душой, дасканалься сумленнасцю і працай:

Пакуль на белы свет глядзіш вачыма,
 Павер сабе: ўсё адалець магчыма,
 Але, як вока, беражы святло,
 Каб тое, што цябе тут абмінала,
 У чалавеку болей дасканалым
 На долю промнем радасным лягло.

Пакуль глядзіш на белы свет (393)

Пра сваю творчасць у 80-я гады Н. Мацяш пісала:

Я не ару, не сею і не жну я,
 І не праду, не тку і не будую –
 Выводжу толькі думкі на папас,
 Над словам праўды зболенай шчырую (67; курсіў – З.М.)

Яшчэ на мяжы 70–80-х гадоў у творчасці Н.Мацяш з’явіліся *экзістэнцыйныя матывы смерці* (вершы “Ведаем, жывём занадта мала...”,

“Назаўтра” і інш.). Думкі аб смерці ўзнікаюць у жыцці кожнага чалавека, і гэта натуральна, бо чалавек не павінен жыць бяздумна, бязмэтна, як набяжыць.

У гэты час Н. Мацяш з захапленнем пазнаёмілася з ідэямі “жывой этыкі”, філасофскім вучэннем М. Рэрыха. Паэтка пачынае асэнсоўваць смерць *як этап на шляху бясконцага пошуку неспазнанай існасці*, як моманту падрахункаў сваіх жыццёвых наробкаў перад актамі адыходу ў “вечнасць”. Яна думала аб тым, *што* застанеца пасля яе:

А што пакіну? Толькі жменьку слоў, –
Мелодыйку любові і змагання
За ўсё, што выбаўляе з кайданоў
Абездухоўленага працвітання.

Мелодыйка (28)

“Жменька слоў”, “мелодыйка” – так вельмі сціпла гаворыць аб сваёй творчасці Н. Мацяш, а далей раскрывае свой ідэйна-філасофскі пасыл: ёю кіруе любоў да людзей, змаганне за тое, што робіць чалавека годным, узвышае яго і напаўняе жыццё стваральным сэнсам.

Думкі аб смерці ўзнікаюць у лірычнай гераіні, калі яна знаходзіцца ў стане журбы, самоты. Пераадольваючы іх, *яна спасцігае красу жыцця, прагне абнаўлення, верыць у бессмяротны свой працяг і, разам з тым, прызнае таямніцу чалавечага быцця, а смерці як збавення ад фізічных пакут*:

На свеце гэтым шмат харашыні.
Хоць людзі ў свеце гэтым – тое голле,
Па-над якім вятрам бяды скуголіць
Усцяж, і ноч у ноч, і дзень пры дні.
Ці чалавек задуманы для болю?
Як ён жадзён харашыні!..

Не пасягнуць мне розумам маім
Тваіх намераў велічных, Прырода.
Жыццё дала – не папытала згоды.
Усе пацанкі-абяцанкі – дым.
Жыццё бярэш, – і мне зусім не шкода
Аднойчы развітацца з ім

А ты жыві, казаны мой, жыві (175)

Пад уплывам “жывой этыкі” ў паэзіі 80-х–90-х гадоў да лірычнай гераіні Н. Мацяш прыходзіць разуменне таго, што зямное жыццё – толькі адзін з этапаў існавання. У яе фарміруецца ўяўленне пра

жыццё, як ланцуг шматлікіх пераўвасабленняў душы. Так, сцвярджаючы ідэю рэінкарнацыі духу, у размове з уласнай душою паэтка прыходзіць да высновы, што смерць – галоўная “памежная сітуацыя”, у якой выяўляецца суаднесенасць чалавека з будучыняй, што душа чалавека – іскрынка вечнага агню жыцця.

У вершах гучыць перакананне, што важныя дамінанты жыцця чалавека – адчуванне Гармоніі і Красы, якія павінен узрасціць кожны чалавек у сваёй душы. А для гэтага трэба любіць гэты свет, характэрна вечнай і велічнай Прыроды, дарагую Бацькаўшчыну-Беларусь. Свяціць сваёй душой, саграваць сваёй цеплынёй, пакуль сам жывеш – толькі гэта, па перакананні паэткі, надае высокі сэнс жыццю і справам чалавека.

Паэтка, засцерагаючы і сябе, і суайчыннікаў ад нечаканасцей лёсу ў вершы “Усё паўтараецца”, успрымае *філасофію “вечнага звароту”* і непазбежнасць свайго лёсу ў часе і прасторы:

Ды ўсё паўтараецца... Не прамінае.
І таўры на лёсах гараць:
Даецца жыццё нам, каб радасць з адчаем
Вучыліся мы прыміраць (25).

У апошнія гады паэзія Н. Мацяш гучала, пераважна, пацішэла, “флейтава”, *набыла рысы духоўнасці*. Па словах самой паэткі, чалавечая душа – *зерне духу*. Яе радкі набываюць глыбейшую малітоўнасць і спавядальнасць. Жыццёвае суцяшэнне лірычная гераіня Н. Мацяш пачала шукаць у зваротах да Усявышняга: *Божэ, / Ты ў дзеля мяне / Расхінуў белы свет. / Дзякуй...* (379). Многія вершы гэтага часу загучалі інтанацыйна ўзнёсла.

Неабходна падкрэсліць: пра што б ні пісала Н. Мацяш, на першае месца ў яе паэтычным свеце вылучаўся нацыянальны аспект, думка пра Беларусь, маладыя пакаленні, пра іх годнасць, духоўную і нацыянальную веліч і самадастатковасць:

О, каб далося і мне
Стацца для вас
травой,
Той травой,
Што на горка-зняможлівай
Сцюдзёнай вярсе
Рызыкаўна праточваецца
Праз кару буралісту,
Цвіце.

... ..

О, каб далося і вам
 Стацца нямаркай надзеяй,
 Што, як бы ні мэнчыў усіх
 Злыбедны турботаварот,
 Вы будзеце помніць, што вы –
 БЕЛАРУСКІ НАРОД,
 Жывы на нябёсах,
 Які і на прахлай зямлі
 Не згібее.

Усемагутныя Сілы ўсывышнія!
 Вамі трыманая і прасвятляная,
 Сёння за ўсіх малю:
 Уздольніце нас,
 Коснаязыкiх і запамарочаных,
 Прамаўляць ачышчальнае і найлучлівейшае:
 “Люблю”!..

Малітва за ўсіх (442)

Як бачым, нягледзячы на выпрабаванні і жыццёвы драматызм, лірычная гераіня Н. Мацяш *здалела ўзняцца да ўсведамлення гармоніі як вышэйшага сэнсу быцця*. Яна прыйшла да важнай для ўсіх высновы: гармонія даецца не са знешняга свету, яна рэдка з’яўляецца прыроджаным дарам чалавека, яна здабываецца працай духу і інтэлекту. Уласны “дар гармоніі” (У. Калеснік) паэтка засведчыла ў філасофска-экзістэнцыйным самавыяўленні і жыццяцвярджэнні.

STRESZCZENIE

PRZEZWYCIEŻENIE: EGZYSTENCJALNO-FILOZOFICZNE IDEE W POEZJI NINY MACIASZ

W artykule przeprowadzono analizę podstawowych motywów filozoficznych w twórczości wybitnej białoruskiej poetki Niny Maciasz. Prześladowano etapy egzystencjalno-filozoficznego rozwoju jej bohaterki lirycznej w poezji lat 70–90: przezwyciężenie samotności, bólu fizycznego i duchowego, zdobycie przez poetkę i jej bohaterkę życiowego optymizmu, wzmocnienie uczuć patriotycznych, miłości, harmonii i piękna, które stanowią istotę ludzkiej egzystencji.

Słowa kluczowe: bohaterka liryczna, dramatyizm losu, sens życia, poszukiwania filozoficzne, egzystencjalizm, ofiarność, patriotyzm, harmonia, piękno.

S U M M A R Y

OVERCOMING: EXISTENTIAL AND PHILOSOPHICAL IDEAS
IN NINA MATIASH'S POETRY

In the article the author analyzes elementary philosophical ideas in the works of a prominent Belarusian poetess Nina Matiash. Existential and philosophical stages in the development of the poetess and her heroine have been investigated: overcoming loneliness, physical and psychological pain, becoming an optimist, strengthening patriotic feelings, love, harmony and beauty, which take central position in life.

Key words: lyrical heroine, tragedy of fate, sense of living, philosophical search, existentialism, liberality, patriotism, harmony, beauty.

Таццяна Барысюк

Мінск

Мая Танкіяна

Максім Танк (1912–1995) пражыў доўгае і надзвычай плённае жыццё. У 2012-м годзе да 100-годдзя з дня яго нараджэння выйшаў апошні том з 13-томнага збору яго твораў. Далёка не кожны аўтар можа так шматбакова і глыбока, з сур’ёзнымі дасягненнямі самарэалізавацца: як паэт, празаік, літаратурны крытык, перакладчык, мемуарыст... Мяне ўразіла, што гэты чалавек, які шмат зрабіў для беларускай літаратуры, які доўгі час займаў высокія пасады, ездзіў за мяжу на з’езды і юбілейныя мерапрыемствы, не заганарыўся, паводзіў сябе дастаткова сціпла і самакрытычна.

Жыццё шмат разоў сутыкала мяне з творчасцю М. Танка. Пры паступленні на філфак Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта я пісала сачыненне на вольную тэму “Мой любімы паэт” – пра М. Танка, бо шмат яго вершаў ведала напамяць. (Хоць на тым жа філфаку адчула і ўсвядоміла, што найбольш блізкі мне па ўспрыманні, духу, паэтычных прынцыпах іншы Максім – Багдановіч). Па заканчэнні аспірантуры Інстытута літаратуры НАН Беларусі ў 2002-м годзе я засталася там працаваць, і мне даручылі напісаць каментарыі да двух тамоў М. Танка. Да тома літаратурна-крытычнай публіцыстыкі і прозы (8-га) пісала каментарыі “з нуля” і да канца, атрымаўшы ў дапамогу толькі ксеракопіі танкаўскіх публікацый, сабраныя ў папкі. Да тома перакладаў (11-га) была вялікая база – напрацоўкі В. Л. Хацяновіч і А. А. Данільчык, але яны, часткова зрабіўшы чарнавыя накіды, якія я пасля шмат удакладняла, выпраўляла і дапаўняла, пайшлі ў дэкрэтныя адпачынкi, і ўсё гэта канчаткова легла на мае плечы. Калі пісала

каментарыі, цяжжасці заключаліся ў тым, што трэба было параўнаць вялікую колькасць танкаўскіх твораў з іх друкаванымі варыянтамі, з аўтографамі і машынапісамі, трэба было пастаянна ўдакладняць, хто ўжо памёр са згаданых у тэкстах людзей, каб, указаўшы гады іх жыцця, не выдаць нябожчыкаў за жывых. А людзі ў тэкстах згадваліся з усяго свету – таму не адну энцыклапедыю трэба было перагледзець. Калі рыхтавала да друку згаданыя тамы М. Танка, праблема была ў тым, што тэкстаў было вельмі шмат, іх трэба было параўнаць з крыніцай, паводле якой друкаваліся, а гэтыя крыніцы трэба было шукаць у некалькіх бібліятэках, у розных залах, у архіве (БДАМЛІМ); у набраных машыністкамі на камп’ютэры тэкстах трэба было выправіць памылкі набору, а тэкстаў – процьма, у тым ліку вялікіх па аб’ёме. Гэта танкіяна стала для мяне цэлай эпапеей і заняла дзевяць гадоў майго жыцця. За гэты час добра азнаёмілася як са зместам мной падрыхтаваных да друку тамоў, так і падрабязней з Танкавай паэзіяй і біяграфіяй. Спынюся на момантах, якія мяне зацікавілі як філолага.

Працуючы над томам літаратурна-крытычнай публіцыстыкі і прозы Танка, заўважыла наступнае. Як літаратурны крытык ён аналізаваў і высока ацэньваў спадчыну многіх паэтаў і празаікаў: Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, М. Васілька, А. Міцкевіча, А. Пушкіна, У. Маякоўскага, Я. Брыля, М. Лынькова, М. Някрасава, А. Куляшова, В. Быкава, Я. Івашкевіча і іншых. Трэба сказаць, з М. Лыньковым і А. Куляшовым яго аб’ядноўвала блізкае сяброўства, усе трое мелі лецішчы на Нарачы і адпаведную магчымасць абмяняцца думкамі на прыродзе, ля вогнішча. Сёння, ацэньваючы творчасць сучасных паэтаў, многія крытыкі звычайна гіпербалізуюць значэнне іх наватарства, ганячы прыхільнасць некаторых да літаратурных традыцый. Успомнілася, што Танк у адным са сваіх артыкулаў выказаўся ў абарону здаровага кансерватызму ў лірычнай творчасці: *Наватарскай паэзіяй на Захадзе называюць паэзію нейкіх кароткіх замыканняў, непадкантрольных асацыяцый, што пераходзіць межы гуку і думкі. Калі б чалавецтва стала гаварыць на гэтай мове, я баюся, што паўтарылася б гісторыя больш грандыёзная, чым з будаўніцтвам Вавілонскай вежы, і мы не маглі б нават дагаварыцца аб сённяшняй сустрэчы*¹. Падобныя “кароткія замыканні” я заўважаю і цяпер, і ў мяне таксама ўзнікаюць думкі пра тое, што такія тэксты – шалупінне, якое не мае будучыні.

¹ М. Танк, *Збор твораў*. У 13 т., Мінск 2006–2012, т. 8, с. 400.

З маіх роздумаў над томам перакладаў М. Танка. Ён, таленавіты і надзвычай пладавіты ў гэтай справе, раскрыў нам сакрэт свайго перастваральніцкага майстэрства. Так, у адным з артыкулаў ён піша: *Відаць, недастаткова перакладчыку ведаць толькі мову арыгінала. Твор яшчэ мусіць быць блізкі перакладчыку, сугучны яго настрою; брацца за работу перакладчык павінен не таму, што яму казалі перакласці, а таму, што ён не мог гэты твор не перакласці і гэтым самым не ўзбагаціць самога сябе новымі вобразамі і ідэямі*². Танкавы ўзнаўленні – больш як з 20-ці моў свету (з англійскай, балгарскай, грузінскай, італьянскай, іспанскай, латышскай, літоўскай і інш.). Шмат пераствараў ён паводле рускамоўных падрадкоўнікаў, аднак з рускай і польскай моў – паводле арыгінальных тэкстаў. У М. Танка шмат было сяброў-пісьменнікаў з іншых краін, з якімі ён ліставаўся, абменьваўся паэтычнымі зборнікамі, шмат было “ўзаемаперакладаў”. Так, я заўважыла, што творы некаторых асоб і М. Танк пераствараў, і яны ў сваю чаргу перакладалі беларускага аўтара. Гэта: літовец Т. Венцлава, палякі Е. К. Вайнтраўб, В. Варашыльскі, Р. Гажэльскі, Т. Гіцгер, Я. Гушча, С. Р. Дабравольскі, Е. Загурскі, Г. Каменская, М. Ю. Канановіч, І. Сікірыцкі, Т. Хрусьцялеўскі, К. А. Яворскі, расіяне М. Браўн і Я. Хелемскі, украінцы М. Рыльскі і У. Сасюра. З перакладных тэкстаў уразіў верш “Перад інфарктам” М. Ю. Канановіча, дзе польскі аўтар заклікае тагачасных суайчыннікаў *у шалёным, вар’яцкім, // У паспешлівым бегу*³ спыніцца, “выраўняць” рытм дыханьня, паглядзець на аблокі, лясы, лугі, крыніцы, раслінны і жывёльны свет, успомніць пра сябе, акрыліцца дзеля самаўдасканалення. Гэты твор, перакладзены Танкам у 1972-м годзе, яшчэ больш актуальны для звышхуткаснага 2013-га! Уразіў перакладзены Танкам верш “Норвід” Яніны Бжастоўскай, у якім аўтар абвінавачвала сваіх суайчыннікаў мінулага стагоддзя за тое, што не ацанілі пры жыцці арыгінальнага стылю, філасофскай глыбіні вершаў таленавітага рамантыка: *Сягоння моўкнуць перад тваёй песняй // Пыхлівыя ўсёзнаўцы, дэмагогі. // Але назад хто возьме прыніжэнні, // Якімі тваю выслалі дарогу? // Дзе мудрацы тады былі ўсе тыя, // Якія сябе крытыкамі лічаць; // Што дапусцілі, каб паэт вялікі // І жыў нязнаны і памёр забыты?*⁴ (Дарэчы, у артыкуле пра А. Міцкевіча Танк згадвае факт з біяграфіі славутага наваградчаніна, якога, яшчэ маладым, *досыць абьяжава*

² Тамсама, с. 245.

³ М. Танк, *Збор твораў*. У 13 т., т. 11, с. 306.

⁴ Тамсама, с. 219.

прыняў стары Гётэ). Так што шановаўным крытыкам трэба помніць пра ранімасць душ летуценных таленавітых паэтаў, каб не адсячы ім крылы яшчэ на самым узлёце.

Некалькі прыкладаў з маіх спробаў расшыфраваць некаторыя крыптанімы і псеўданімы. Спачатку – з майго каментарыя да тома 8-га са *Збору твораў* М. Танка ў 13-ці тамах. Разгледзім перадумовы з’яўлення Танкавага “Адказа на артыкул быццам аб паэзіі, змешчанага ў “Бел. фронце” № 1 (10) п. н. “Мэты паэзіі” Ш.”. Гэты артыкул Ш. у “Беларускім фронце” быў напісаны з-за несупадзення з поглядамі М. Танка на мэты паэзіі, выказаныя паэтам у вершы “З пісьма ад Апалона” (“Шлях Моладзі”, 1936, № 13 (99)). У № 1 “Шляху Моладзі” за 1937 год перад гэтым крытычным водзывам М. Танка – апраўданнем яго творчага крэда – быў змешчаны сатырычны верш М. Машары “Адказ на пісьмо ад Апалона”, дзе М. Машара таксама палемізуе з выказанымі ў вершы М. Танка ўяўленнямі пра ролю паэта і паэзіі. Крыптанім Ш. дакладна не ўстаноўлены. Я выказала меркаванне, што гэта, магчыма, крыптанім Янкі (Івана Іосіфавіча) Шутовіча (1904–1973) – літаратуразнаўцы, публіцыста, адказнага рэдактара “Калосся” і члена рэдкалегіі “Шляху моладзі” (сярод яго крыптонімаў – І. Ш. і Я. Ш.) ці Мікалая Іосіфавіча Шкялёнка (1899–1946) – беларускага гісторыка, члена рэдкалегій часопісаў “Беларускі фронт” і “Калоссе” (паколькі пад артыкуламі час. “Беларускі фронт” сустракаюцца крыптонімы як “Ш.”, так і “М.Ш.”). У 11-м томе я каменціравала байку “Слон і Змяя” А. Алфёрава, перакладзеную Танкам з рускай мовы. Вядома, што быў рускі паэт Васіль Рыгоровіч Алфёраў (1898–1988). Аднак у яго лірычна-песенная манера пісьма, яму не ўласцівы сатырычныя творы, у прыватнасці байкі. Мне падалося верагодным, што гэта яшчэ адзін псеўданім Лазара Абрамавіча Кацовіча (1903–1953) – беларускага паэта, празаіка, кінасцэнарыста, які пісаў на ідыш і рускай мове і ў гэтым томе прадстаўлены як аўтар байкі “Эрзац” пад псеўданімам Л. Мінскі. У гэтых двух твораў шмат супадзенняў: гэта байкі, напісаны адным вершаваным памерам з чаргаваннем мужчынскіх і жаночых рыфм, надрукаваны ў газеце “Раздавім фашысцкую гадзіну” за 1943 год з інтэрвалам праз нумар, абодва арыгіналы рускамоўныя. Л. А. Кацовіч яскрава выявіўся як сатырык у паэзіі і прозе, да таго ж меў сур’ёзную асабістую прычыну для нянавісці да фашыстаў: яго маці, дачка і сын былі закатаваны ў гета. Такім чынам, можна меркаваць, што ў Л. А. Кацовіча было два псеўданімы: Л. Мінскі і А. Алфёраў. (Мо болей? Бо падчас вайны падпісваць сатырычныя творы сваім прозвішчам было небяспечна).

Я вывучаю сучасную беларускую паэзію (з 80–90-х гг. ХХ ст. і да сённяшняга часу). Мяне зацікавіў містыцызм лірыкі М. Танка (у бліжнім ракурсе, а менавіта метафізічную сутнасць Беларусі ў яго творах, разглядала Т. І. Шамякіна⁵). Шмат яго вершаў прыведзена апісанню і асэнсаванню снабчанняў (“Сон у палаце № 308”, “Сон былога калядоўшчыка”, “Ода сну”, “Сон фараона”). Заўважыла ў Танка такія арыгінальны кампазіцыйны прыём апісання паэтычных снабчанняў, як “узаемныя” сны. Лірычны герой Танка “дамовіўся” са сваёй каханай “узаемна сніцца”: *Ты – да мяне, // Я – да цябе і ў снах прыходзіць*⁶ (“Дамовіліся быць...”). З’яўленне каханай у сваім жыцці лірычны герой прадчуваў *на неспакойных вешчых снах* (328). Аўтару прыйшоўся *быць неспадзявана верш, // Які і захапіў, і ўхваляваў* (325), але які, на жаль, пасля абуджэння ён не змог успомніць (скажу па ўласным вопыце: так здараецца ў паэтаў). М. Танк шукаў спосабы набыцця бессмяротнасці. І знайшоў яе сацыякультурную разнавіднасць (паэзія – калі яна высокамастацкая – вечная): *Адначасна з’яўляюцца на свет // І чалавек і яго смерць. // І толькі нямногім – // Гамеру, Дантэ, Шэкспіру, // Пушкіну... // Перажыць удалося // Сваю неадлучную сяброўку* (192). Неўміручая не толькі паэзія, як від мастацтва, але і іншыя яго віды (жывапіс, музыка), таму Рафаэль, Бетховен, Пушкін *жывуць і творачь вечна!* (53). Знайшоў таксама метафізічную вечнасць – магчымасць жыць пасля смерці ў іншым увасабленні, бо Танк заўважыў незвычайны “розум” жывёл і птушак: *Я даўно зададваўся, // Што душа чалавека // Не памірае, // А толькі перасяляецца // У другія – іншыя істоты. // Бо скульп жа наш ганчак // Без дзеда-лоўчага // Разблытаць мог // Прыстанішчаў звярыных // Сцежкі? // Бо скульп бы, каб не бабка, // Наш галагуцкі певень // Угадваў, // Калі пара ўставаць? // Бо скульп бы, // Каб не наш бацька, // Помніў наш Гняды, // Дзе прыпыніцца // І перавесці дух? // І скульп бы, каб не маці, // Жаўрук знаў // Столькі песень, // А кот – запечных баек?.. // Цікава, // Кім яшчэ і мне // Наканавана быць?* (301–302). У містычным ракурсе ён пісаў пра іншапланецян (“Пра іншапланецян”), пра здольнасць бабкі Антаніны разгадаць сны і прадказваць надвор’е (“Прык-

⁵ Т. І. Шамякіна, *Метафізічная сутнасць Беларусі ў вобразным слове Максіма Танка*, (у:) *Максім Танк у дыялогу славянскіх літаратур: традыцыі, наватарства, нацыянальная адметнасць*: матэрыялы Міжнароднай навук. канф. (да 100-годдзя з дня нараджэння Максіма Танка), Мінск, 17–18 верасня 2012 г., Мінск 2012, с. 15–19.

⁶ М. Танк, *Збор твораў*: У 13 т., т. 6, с. 238. Далей пры спасылцы на гэты том у дужках падаецца старонка.

меты”), пра тое, як бабка Улліяна пячэ на небе поўні, ветахі і маладзікі (“З касмічнай кухні”), як старая бабка суцішыла грамы і вятры ў вераб’іную ноч малітвай (“На развітанні з летам”), пра моц магчынай малітвы, *якая не раз // Вяртала мяне // Нават з-за свету* (137) (“Звычайна, калі адпраўляўся...”), даваў наказ дзецям, каб пахавалі яго з пяром, *каб я напісаў вам пра тое, // Што ўсіх чакае на тым свеце* (82) (“Я помню”), пра неабходнасць існавання раю і пекла для ўзнагароджання праведнікаў і пакарання ліхадзеяў (“У часы роздуму”). На маю думку, містыцызм у паэзію ўносіць момант “адзіўлення” (тэрмін Віктара Шклоўскага) і ажыўляе яе ўспрыманне чытачамі.

Афарыстычнасць – характэрная прыкмета стылю Танка, паэта, крытыка і мемуарыста. Так, згадаю наўскідку некалькі яго яскравых выказванняў. Верш “Жанчына” ў якасці афарызма можна цытаваць цалкам: *Калі закончыў Бог // Сваю работу // І збіраўся ўжо на адпачынак, // Да яго прыйшоў // Адам са скаргай, // Што сонца зусім не грэе, // Вада – не ўталяе смагі, // Хлеб – горкі, // Птушкі – безгалося, // Травы – чэрствыя, // Кветкі – недухмяныя, // Дні – сумныя, // Ночы – бяссонныя. // І Бог // Стварыў жанчыну. // І толькі дзякуючы ёй // Стала можна жыць // На зямлі* (19–20). Гэты твор можна лічыць одай жанчыне, апокрыфам, а можна выкарыстоўваць у якасці застольнага тосту. Яшчэ – афарызм з верша “І чаго”: *...у жыцці // Усе самыя цікавыя адкрыцці – // За межамі // Забароненага* (58). Верш “На экзамене” (1976) напісаны ў форме дыялога паміж настаўнікам гісторыі і вучнем. У ім М. Танк сцвярджае, што паэзія – імперыя, дзе сонца не заходзіць. Яшчэ – цытата з артыкула: *Класікаў вывучаюць, да іх звяртаюцца, пішуць аб іх дысертацыі, але надзённым хлебам чытача заўсёды была і будзе літаратура сучасная, якая мае бяспрэчную перавагу – маладосць, актуальнасць, першаадкрывальнасць...⁷. З дзённікаў: *Мне здаецца, што як па тэлефонных справачніках нельга мець уяўлення аб жытарах горада, так па нашых анталогіях – аб той ці іншай літаратуры⁸* (запіс ад 5.X.1977). І яшчэ: *Можна кружыць па свеце і яго не заўважаць, і можна, як Кант, пражыць на адным месцы і змусіць свет кружыцца вакол сябе. Усё залежыць ад таленту, ад кругазору, характару чалавека⁹* (запіс ад 9.I.1978) (заўважу: прозвішча “Кант” і псеўданім “Танк” утвараюць анаграмную пару).*

⁷ М. Танк, *Збор твораў: У 13 т., т. 8, с. 240.*

⁸ М. Танк, *Збор твораў: У 13 т., т. 10, с. 343.*

⁹ Тамсама, с. 347.

У Танкавай паэзіі мяне ўразіла таксама віртуозная “гульня на кантрастах”. Яна – у вершы “Ave Maria”, калі апісваецца маладая спелая прыгажосць і вабноты цела... манашкі. І ў тым, што, авалодаўшы майстэрствам санетапісу, паэт не спыніўся на дасягнутым. Танк у рамках санетных правіл піша “Антысанет”, абнаўляючы гэты жанр змястоўна, павярнуўшы яго праблематыку на крытыку “цвёрдасці” гэтай паэтычнай формы, яе “клямраў”, якія сціскаюць цела Музы. У гэтым вершы Танк бачыцца змагаром за творчую свабоду, нязмушанасць, што выявілася таксама ў яго любові да верлібраў. Часам эпітафія (“Эпітафія на валуне” (1989), “Эпітафія” (1990)) набывае ў яго сатырычны пафас і тым самым ператвараецца ў анты-эпітафію. М. І. Мішчанчук заўважаў падобную з’яву, якую б я назвала сатырычнай, або анты-одай: *Калі-нікалі, зрэдзь сцвярдзальная адычная інтанацыя* [у М. Танка. – Т.Б.] *спалучаецца з адмаўленнем, сатырычным высмейваннем, якія нараджаюцца на трывалым грунце засвоенай паэтам народнай мудрасці – “На пахаванне ракі”, “Пііты ва ўсе...”*¹⁰.

Аднак М. Танк – не толькі майстар антыжанраў, але і стваральнік складаных сінтэтычных жанравых форм. У назве сваёй “Камароўскай хронікі”, ужыўшы алюзію на аднайменны твор Максіма Гарэцкага, ён апісаў Мінскі камароўскі кірмаш, з такім непаўторным каларытам, які маюць таксама легендарныя *Манпарнасы, // Арбаты, // Брадвей*¹¹. Верш складаецца з элементаў, якія нагадваюць і жывапісны бытавы жанр, або жанравы жывапіс, (стракатыя рухавыя натоўпы рабочых, студэнтаў, дзяцей), і нацюрморт (пералічваюцца яблыкі, агуркі і памідоры, цыбуля і часнык, гранаты, кавуны і лімоны, баравікі), і скульптурны пейзаж (згадаецца скульптурны комплекс постаці Якуба Коласа і яго герояў), якія можна аб’яднаць тэрмінам “гарадскі пейзаж” або “партрэт-пейзаж”, і народную драму (*Колькі тут // Людскіх тыпаў і сцэн, // Драматычных, // Камічных, // Лірычных*)¹². Атрымаўся наватарскі верш, удалы паэтычна-жывапісна-драматычны сінтэз.

Цяпер – інфармацыя пра тое, чаму менавіта такі псеўданім узяў сабе паэт. Я згадаю публікацыю ў газеце “Вячэрні Мінск” за 1974 год, якая “выдае” меркаванне самога М. Танка. А. Бржазоўскі, які браў у пісьменніка інтэрв’ю, лічыў 17 верасня 1939 года другім днём нараджэння аўтара, паколькі тады

¹⁰ М. І. Мішчанчук, *Ёсць у паэта свой аблог цалінны: Жанрава-стылявая разнастайнасць сучаснай беларускай лірыкі*, Мінск 1992, с. 48.

¹¹ М. Танк, *Збор твораў: У 13 т., т. 6*, с. 95.

¹² Тамсама, с. 96.

на зямлю Заходняй Беларусі прыйшла з усходу доўгачаканая свабода. Адным з тых, для каго яна мела самы літаральны сэнс, быў дваццацісямгадовы паэт Максім Танк, былы вязень “славутай” віленскай турмы Лукішкі, пазбаўлены белалпольскім судом усіх грамадзянскіх правоў за камуністычную дзейнасць. Два супадзенні сталі сапраўды сімвалічнымі ў лёсе народнага паэта Беларусі: свабоду прынеслі ў дзень яго нараджэння чырвоназорныя танкі¹³.

Упершыню гэтым псеўданімам творца падпісаў верш “Заштрайкавалі гіганты камяны” за сем гадоў да гэтай падзеі. Паэт у інтэрв’ю называе такія прычыны стварэння свайго псеўданіма:

Ну, Максім – гэта ад Горкага, пад уплывам якога мы ўсе тады знаходзіліся. А Танк – нават сам добра не магу растлумачыць, чаму Танк. Як многім пачынаючым паэтам, мне здавалася, што літаратурны поспех залежыць і ад гучнага псеўданіма. Свет “раслінных” псеўданімаў быў ужо, што называецца, разабраны: Пушча, Колас, Чарот, Васілёк... Мне нічога ні заставалася, як пашукаць што-небудзь “жалезнае”, вось я і спыніўся на Танку. Тады я не ведаў яшчэ, што гэта слова мае адносіны да вершаў: танка – адзін з класічных жанраў японскай паэзіі. А танкі з чырвонымі зоркамі на вежах, якія прынеслі нам свабоду, магчыма, на самай справе сэрца падказала, што надыйдзе гэты дзень...¹⁴.

Я згадала гэтыя звесткі яшчэ і таму, што нядаўна з’явілася яшчэ адна версія набыцця пісьменнікам гэтага псеўданіма. Так, М. В. Трус выказвае гіпотэзу пераемнасці аўтарам назвы (відаць, і традыцый) літаратурнай групы ўкраінскіх пісьменнікаў “Танк”, якая існавала ў Варшаве з лютага 1929 года нядоўга, пасля чаго яе справу прадоўжыла ў 1933 годзе літаратурная група “Варяг” (ад назвы выдавецтва) або “Ми” (ад назвы часопіса). Даследчык сцвярджае, што тыя ўкраінскія пісьменнікі былі шырокавядомымі і мелі сувязі і аднолькавыя грамадска-культурныя задачы з беларускімі калегамі¹⁵.

Цікавыя факты: Максім Танк і нарадзіўся, і памёр у адзін год з жонкай Любоўю Андрэеўнай. Паводле звестак маладой даследчыцы-тэксталага У. С. Трафімец, па просьбе паэта дзеці пахавалі іх у ад-

¹³ М. Танк, “З сэрца здабываць песні”: інтэрв’ю запісаў А. Бржазоўскі, “Вячэрні Мінск”, 1974, 15 кастр., с. 3.

¹⁴ Тамсама.

¹⁵ М. В. Трус, *Українская версія паходжання псеўданіма Максім Танк*, (у:) *Максім Танк у дыялогу славянскіх літаратур: традыцыі, наватарства, нацыянальная адметнасць*: матэрыялы Міжнароднай навук. канф. (да 100-годдзя з дня нараджэння Максіма Танка), Мінск, 17–18 верасня 2012 г., Мінск 2012, с. 202–205, с. 204–205.

ной магіле, што *сведчыць нам аб непарыўнасці сувязі лёсаў дваіх закаханых, аб нейміручасці кахання, нават калі смерць і каханне аказваюцца побач...*¹⁶. Паэт памёр 07.08.1995, а яго зборнік “Errata” быў падпісаны да друку на наступны дзень – 08.08.1995. У адзін дзень, але ў розныя гады: Максім Танк нарадзіўся – з літаратуразнаўцам і празаікам У. А. Калеснікам, памёр – з паэтамі Рабіндранатам Тагорам і Аляксандрам Блокам. Падумалася, што даследчыкі творчасці М. Танка могуць лічыцца танкістамі і маюць права адзначаць Дзень танкіста – 12 верасня, а гэта дата недалёка ад дня нараджэння самога паэта (17 верасня).

Максім Танк з’яўляецца знакавай постацю не толькі для свайго часу, але і для нас, яго наступнікаў. Немагчыма не заўважыць, які след пакінула яго спадчына ў мастацкай свядомасці нашых сучаснікаў. Так, танкаўскія хоку, паводле А. П. Бязлепкінай¹⁷, паўплывалі на творчасць Максіма Клімковіча, Міраслава Шайбака і Адама Глобуса. А Танкавы верлібры, паводле Г. Л. Барадзінай¹⁸, сталі ўзорам для Віктара Шніпа, Алеся Разанава, Рыгора Барадуліна, Аксаны Спрычан і Міколы Кандратава і яшчэ, паводле І. С. Чарняўскай¹⁹, – для А. Сыса і А. Хадановіча. І. М. Гоўзіч²⁰ знайшла агульначалавечыя матывы ў творчасці Максіма Танка і Янкі Сіпакова, а Н. В. Заяц²¹ прааналізавала паэты-

¹⁶ У. С. Трафімец, *“Не я, а яна – апора ўсяму”*: Любоў Андрэеўна Скурко ў лістах Максіма Танка, (у:) *Максім Танк у дыялогу славянскіх літаратур: традыцыі, наватарства, нацыянальная адметнасць*: матэрыялы Міжнароднай навук. канф. (да 100-годдзя з дня нараджэння Максіма Танка), Мінск, 17–18 верасня 2012 г., Мінск 2012, с. 195–202, с. 201.

¹⁷ А. П. Бязлепкіна, *Хоку ў творчасці Максіма Танка і іншых беларускіх паэтаў*, (у:) *Танкаўскія чытанні “Максім Танк і сучасны літаратурны працэс”*: матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 17–18 верас. 2002 г., Мінск 2003, с. 35–37.

¹⁸ Г. Л. Барадзіна, *Традыцыі японскага вершаскладання ў творчай спадчыне Максіма Танка і іншых паэтаў*, (у:) *Сёмыя Танкаўскія чытанні. Да 95-годдзя БДПУ імя Максіма Танка*: зб. навук. арт. пад рэд. Ф. С. Шумчыка, Мінск 2010, с. 16–18.

¹⁹ І. С. Чарняўская, *Развіццё традыцый танкаўскага верлібра ў сучаснай беларускай паэзіі*, (у:) *Максім Танк у дыялогу славянскіх літаратур: традыцыі, наватарства, нацыянальная адметнасць*: матэрыялы Міжнароднай навук. канф. (да 100-годдзя з дня нараджэння Максіма Танка), Мінск, 17–18 верасня 2012 г., Мінск 2012, с. 214–218.

²⁰ І. М. Гоўзіч, *Агульначалавечыя матывы ў творчасці Максіма Танка і Янкі Сіпакова*, (у:) *Танкаўскія чытанні “Максім Танк і сучасны літаратурны працэс”*: матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 17–18 верас. 2002 г., Мінск 2003, с. 46–48.

²¹ Н. В. Заяц, *Паэтызацыя першаасноў народнага жыцця ў творах Васіля Зуёнка і Максіма Танка*, (у:) *Танкаўскія чытанні “Максім Танк і сучасны літаратурны працэс”*: матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 17–18 верас. 2002 г., Мінск 2003, с. 50–52.

зацью першаасноў народнага жыцця ў творах Максіма Танка і Васіля Зуёнка. М. Д. Мацюх²² заўважае ўплыў паэзіі Танка на творчасць пісьменнікаў Мядзельшчыны (Мечыслава Шаховіча, Адольфа Варановіча, Іосіфа Скурко, Мар’яна Дуксы, Міколы Шабовіча). А. Л. Верабей²³ згадаў, як Максім Танк, быўшы галоўным рэдактарам часопіса “Полымя”, надрукаваў там першы верш “Машэка” Уладзіміра Караткевіча, тым самым даўшы апошняму магутны стымул для далейшай творчасці. Пісаў даследчык і пра падабенства ў іх схільнасцях да гістарычнага жанру і да нацыянальна-патрыятычнай тэматыкі.

Падобна Танку, нарачанскаму краю прысвяцілі свае творы Рагнед Малахоўскі, Аркадзь Нафрановіч, Ігар Пракаповіч, Мікола Шабовіч, Мечыслаў Шаховіч. Нельга не сказаць пра тое, што і верлібры Максіма Танка нарадзілі доўгую і плённую традыцыю. Так, яны моцна паўплывалі на напісанне твораў падобнай сістэмы вершаскладання ў такіх аўтараў, як Уладзімір Арлоў, Алесь Разанаў, Анатоль Сыс, Віктар Шніп. Танкаўскія вершы пра Грэцыю і Францыю, яго апяванне жаночай прыгажосці (“Ave Maria” і інш., вобраз завушніцаў), цікавасць да вершаў Апалінэра маглі паўплываць на адпаведны змест твораў Л. Дранько-Майсюка²⁴, які пісаў артыкул да 80-годдзя Танка, выказаўшы любоў і пашану да творчасці гэтага майстра слова. Блізкі да постмадэрнісцкай эстэтыкі Альгерд Бахарэвіч пераасэнсаваў танкаўскі верш “Родная мова” (1943), напісаўшы пра любоў да нямецкай (а не да беларускай, як Танк) мовы, выкарыстаўшы прыёмы з эстэтыкі соцарту, “гульні на кантрасце”, эпатажу. У “Баладзе Максіма Танка” Віктар Шніп піша пра любоў пясняра нарачанскага краю да радзімы, а Валянціна Коўтун у вершы “Максіму Танку” лічыць творчую індывідуальнасць гэтага вялікага паэта эпохальнай: *Эпохі ёсць. // І як эпохі – людзі*²⁵. Здраецца, тэма, да якой звяртаецца паэт, закранае думкі і пачуцці чытачоў, і нараджаецца твор – як дыялог з аўтарам.

²² М. Д. Мацюх, *Максім Танк і творчасць пісьменнікаў Мядзельшчыны*, (у:) *Танкаўскія чытанні “Максім Танк і сучасны літаратурны працэс”*: матэрыялы навук.-практ. канф., Мінск, 17–18 верас. 2002 г., Мінск 2003, с. 66–68.

²³ А. Л. Верабей, *Максім Танк і Уладзімір Караткевіч*, (у:) *Танкаўскія чытанні*: матэрыялы навук. канф., прысвечанай 85-годдзю з дня нараджэння народнага паэта Беларусі Максіма Танка, Мінск 1998, с. 41–48.

²⁴ Л. Дранько-Мойсюк, “*Давно ль я дружу с Аполлоном?*”, “Советская Белоруссия”, 1992, 18 сент., с. 2.

²⁵ В. Коўтун, *Максіму Танку*: верш, Дзень паэзіі – 83, уклад. Ю. Свіркі, пад рэд. Я. Янішчыц, Мінск 1983, с. 138.

Максім Танк застаецца ў нашай памяці як паэт, перакладчык, таленавіты, неардынарны літаратурны крытык, містык, афарыст, пашыральнік лірычных жанрава-тэматычных і жанрава-фармальных межаў, які адкрыў для сябе антыжанры і плённа працаваў у іх (антысанет, анты-эпітафія, анты-ода). Яго творчасць актуальная і сёння, уплываючы на свядомасць, ідэйна-вобразныя і жанрава-тэматычныя пошукі сучасных аўтараў. Паэту прысвячаюць вершы, цытуюць яго радкі, яго дыялогі з літаратарамі XXI стагоддзя працягваюцца, значыць, яго творчасць – вечная!

STRESZCZENIE

MOJA „TANKIANA”

W artykule autor opisuje swoją pracę nad komentarzami do dwóch tomów z dzieł zebranych Maksyma Tank, o jego dokonaniach jako krytyka literackiego i tłumacza. Podkreśla mistycyzm, aforyzm stylu, oryginalne poszukiwania gatunku i poetykę kontrastów. Ponadto autor prezentuje kilka teorii na temat pochodzenia pseudonimu Maksyma Tank, interesujące fakty i mistyczne liczby w ważnych datach związanych z jego życiem.

Słowa kluczowe: publicystyka krytycznoliteracka, przekłady, liryka, mistycyzm, aforystyczność, kryptonimy, pseudonim.

SUMMARY

MY “TANKIANA”

In the article the author presents the work on the comments to the two volumes of the collected works by Maxim Tank, his achievements as a literary critic and translator. Mysticism, aphoristic style, the search for an original genre, and poetics of contrasts present in his lyrics are emphasized. The author discusses several theories concerning the origin of the writer's pen name Maxim Tank, as well as interesting facts and mystical numbers that coincide with important dates in his life.

Key words: literary critics, translation, lyrics, mysticism, aphorisms, cryptonyms, pen name.

Irena Rudziewicz

Olsztyn

Aspekty ludowe w twórczych dokonaniach Franciszka Bahuszewicza

Franciszek Bahuszewicz (1840–1900) białoruski poeta, prozaik i publicysta, pisarz wrażliwy na kwestie społecznej egzystencji, na ekonomiczne i moralne dylematy chłopskiej gromady, czerpiący przykład z własnego doświadczenia i osobistych obserwacji dokonywał w utworach literackich dokładnej analizy zróżnicowanych stron życia, wykazując ogromne przywiązanie do rodzimej kultury, do wartości i ideałów swojego środowiska, do rodzinnej ziemi i twórczości ludowej.

Bahuszewicz jest autorem nie tylko utworów poetyckich, ale i prozatorskich, które tworzył zgodnie z uczuciowymi wzorcami ludu wiejskiego, pokazując zarówno codzienne przeżycia ludzi, jak i najważniejsze zagadnienia, pytania i problemy istnienia narodu. W sposób zwyczajny, prosty, dostępny dla szerokich rzesz ludu białoruskiego Bahuszewicz mówił o sprawach im bliskich, miejscach znanych, krajobrazach i pejzażach znajomych, obszarach wiejskich, wkładając w te opowieści głębokie treści, odzwierciedlające stany psychiczne i bohaterów i autora, utrwalające fakty społeczne, kształły indywidualnych uczuć i myśli. Wielokrotnie przy tym poeta wykorzystywał różnorodne chwytły z kręgu poetyki twórczości ludowej, a źródłem zróżnicowanych tematów, wątków i motywów jego utworów w przeważającej części była zarówno wieś białoruska, jak i wieś rozumiana bardziej szeroko jako odrębna struktura, złożone środowisko, wielopłaszczyznowa rzeczywistość z zamkniętym i zróżnicowanym kręgiem wiejskich realiów.

Znając folklor, twórczość ludową ukraińską, polską i rosyjską, Bahuszewicz przede wszystkim wykorzystywał źródła białoruskie, transponował wybrane wątki i motywy, przedstawiając lub na ich podstawie tworząc oryginalne.

nalne tematy z wykorzystaniem charakterystycznych dla twórczości ludowej środków wyrazu artystycznego, materiału folklorystycznego, podporządkowując go własnej wizji, własnym celom poetyckim i artystycznym. Ludowy ton wielu utworów wypływa u Bahuszewicza z bardzo zróżnicowanych pobudek, szeregu zewnętrznych przyczyn i wewnętrznych motywów, z potrzeb duchowych, z osobistych odczuć, przeżyć, doświadczeń i refleksji. Wykorzystuje poeta środki i styl wypowiedzi ludowych, całe bogactwo żywego języka właściwego dla ludu, składnię i słownictwo wzięte z życia ludzi głęboko i silnie związanych z ziemią i naturą. Zarówno poeta, jak i jego bohaterowie, byli nierozzerwalnie złączeni z przyrodą, połączeni z nią duchowo i psychicznie, czerpiąc z niej ukojenie i siłę, radość i wytchnienie, wypłakując na jej łonie gorycz i rozczarowanie, ból i cierpienia, smutek i rozżalenie.

Reminiscencjom z białoruskich źródeł ludowych towarzyszą w utworach Bahuszewicza bogato rozwinięte motywy wiejskie, obfitujące w liczne ślady ludowej poetyki, przedstawiające całe bogactwo i różnorodność typów ludzkich w ich życiu codziennym, z zabobonach i wierzeniach, w obyczajach i modlitwach, w ciężkiej pracy i chwilach odpoczynku. W krótkich, prostych, barwnych, interesująco i żywo napisanych opowiadaniach Bahuszewicz na tle życia społecznego kreśli sylwetki swoich bohaterów, uwypuklając charakter i duszę chłopca, po mistrzowsku oddając jego poczucie humoru, umiejętność śmiania się z obserwowanych, często absurdalnych zdarzeń i swoich własnych perypetii, odważnie rysując chłopskie uczucia, marzenia, plany i dążenia, tworząc realistyczne obrazki życia wiejskiego.

Fabula tych krótkich opowiadań oparta najczęściej na opowieściach ludowych, co jest widoczne w wykorzystaniu charakterystycznych środków artystycznych, właściwości ludowego języka, plastyki i metaforyki, co pozwala pisarzowi wczuć się w psychikę mieszkańców wsi, pokazać ich mentalność, specyficzny światopogląd, oryginalne poczucie etyki, humoru, sposobu rozumowania. W opowiadaniu „Сведка” autor dobrotliwie śmieje się z bohatera, który posłusznie staje przed sądem jako świadek, choć, jak sam logicznie twierdzi, nic nie wie i nic nie widział. *Як у сведкі, дык у сведкі. Хоць я нічым нічога, казаў той, нікому ніколі*¹, – stwierdza bohater, ale przed sądem zjawia się.

W czasie rozprawy sądowej świadek uczciwie przedstawia wszystkie swoje czynności, opisuje przeżycia, które nie mają jednak nic wspólnego z rozpatrywaną sprawą. Śmieje się przy okazji nad tymi, którzy podali go do sądu jako świadka, który w rzeczywistości nawet nie wiedział o zaistniałych wydarzeniach.

¹ Ф. Багушэвіч, *Творы*, Мінск 1991, с. 118.

“А відзеў ты (пытаюць суддзі), як Пятрук Сутка Бартку біў?”

“Калі?” – пытаю.

“Да тагды, як тое было?”

“Не ведаю”, – кажу.

“Які ж ты сведка?”

“Але, – кажу, – які ж я сведка?”

І пайшоў дахаты².

Bohaterami większości utworów Bahuszewicza byli ludzie zwykli, w przeważającej części mieszkańcy wsi, pełni wad i ułomności ludzkich. Wyłapywał je poeta i ośmieszał, ironizując i żartując, ale bez sarkazmu, cynizmu czy też drwiny. W tym celu wykorzystywał język ludowy, jego specyficzne właściwości i charakterystyczne cechy, odwoływał się do śmiechu, który w utworach literackich pełni *ważne funkcje integracyjne, katartyczne, karci i bawi, przywraca równowagę psychiczną, towarzyszy konfliktom i ujawnia je, pozwala ludziom spojrzeć na rzeczywistość z filozoficznego dystansu*³.

Wielokrotnie odwoływał się Bahuszewicz do ludowych gatunków prozatorskich, tworząc opowieści i gawędy, wkładając opowiadanie o zachodzących wydarzeniach w usta naocznego uczestnika, ulegając wpływowi literatury romantycznej, szczególnie twórczości T. Szewczenki i A. Mickiewicza, nie tracąc jednak swojej oryginalności. Białoruski poeta podania i legendy ludowe wykorzystywał twórczo, stają się one źródłem bezpośredniego zainteresowania człowiekiem, przede wszystkim, mieszkańcem wsi, jego poglądami i sposobem myślenia, mentalnością i podejściem do życia. Uprawiający ziemię chłopci, często biedni, zahukani, doświadczeni przez los i panów, zachowują naturalność i prostotę, wykazują poczucie swoistego humoru, co wyraża się w umiejętności ironicznego spojrzenia na siebie, swoje wady, nie-realne marzenia i plany. Widać to wyraźnie w opowiadaniu „Дзядзіна”, gdzie w sposób humorystyczny, z wykorzystaniem typowego dla twórczości ludowej środka artystycznego, jakim jest hiperbola, autor wyolbrzymił wymarzone przez chłopca bogactwo, które przepadło w jednej chwili, pozostawiając rozczarowanie, smutek i codzienną biedę:

Ну, і дзядзіна ў мяне была, а багатая дык багатая! Было ў яе сем маргоў зямлі, адна каза, сем хлявоў, тры гумны, а ўсе поўныя: у адным мак, у другім – так, а ў трэцім цапы віселі... А парсюкі кормныя ў дзядзіны дык такія былі, што праз парог не маглі пралезці; але пад парогам дзірачка была, дык туды лазілі!⁴.

² Ibidem, s. 119–120.

³ K. Żygulski, *Wspólnota śmiechu. Studium socjologiczne komizmu*, Warszawa 1976, s. 226.

⁴ Ф. Багушэвіч, *Творы...*, op. cit., s. 121.

Autor dobrotliwie naśmiewa się z nierealnych chłopskich marzeń i wyobrażeń o dobrobycie, obfitości plonów, nadmiarze pokarmu w chałupie, bogactwie. Ze swojej wiary w cuda śmiał się i sam narrator. I był to śmiech przez łzy typowy dla tych, którzy nie mają, jak w bajkach, nic do stracenia:

А грачыха ў маёй дзядзіны калі зарадзіла! Вот дару Богага было! Калі палажылі стог на слупе каля прышечку, дык вот быў стог! Але зрабілася няшчасце: дзядзіна хусты прала, хтосьці дзвярмі стукнуў, стог перавярнуўся ў начоўкі – і ратуначку не было!

Вот мая дзядзіна і збяднела. А тут дзяцей з асьміна, а карміць няма чым⁵.

W tworzonych poetyckich i prozatorskich utworach Bahuszewicz sięgał do opowieści z lat dziecińczych, wzorował się na ich intonacji, składni, środkach leksykalnych i sposobach obrazowania, trawestował wątki, symbole, tematy, gatunki z białoruskiej poezji ludowej, trafnie przekazując chłopskie pojmowanie ładu świata, ludową mentalność i tradycyjne podejście do ziemi, okolicy, przyrody, własnego domu.

Wykorzystując materiał z bajek, zagadek, pieśni, podań ludu białoruskiego Bahuszewicz nasycił swoje utwory oryginalną treścią, ożywił ludowymi przysłowiami i metaforami, porzekadłami i folklorystycznymi spostrzeżeniami, dążąc do naturalności, potoczności i prostoty mowy. Atmosfera rodzinnych stron, mity, baśnie i opowiadania zapamiętane z dzieciństwa, prymitywne, ale i urzekające elementy fantastyki ludowej wpływały na nasycenie utworów autentycznością języka, obrazów, tematów, przeżyć, opisów bohaterów i swojskich krajobrazów. Z chłopskiego widzenia świata, z twórczości ludowej, z fascynacji urokami i pięknem przyrody wyrastały pełne baśniowego uroku utwory Bahuszewicza mówiące o ludziach związanych z ziemią, żyjących z zgodzie z naturą i rytmem świata przyrody, czerpiących siłę z moralno-etycznych norm, wypracowanych przez pokolenia.

Bahuszewicz kpi sobie ze strachu małżonków w opowieści starego leśnika (opowiadanie „Палясоўшчык”). Dostrzega w niej ironiczny uśmiech samego narratora, tak charakterystyczny dla ludowego poczucia humoru, szczególnie przy opowiadaniu bajek. Prosty chłop umiał śmiać się z siebie, swoich wierzeń, strachów, zabobonów. Elementy żartu przeplatały się z refleksjami samego autora na temat przesądów chłopskich, ciemnoty, wiary w moce nadprzyrodzone, wynikające z obserwacji przyrody i jej siły. Bez dodatkowych komentarzy, w sposób lakoniczny, w prostej formie, za

⁵ Ibidem, s. 121–122.

pomocą zwięźle narysowanych obrazów Bahuszewicz opisał przeżycia bohaterów poprzez analogię ze zjawiskami przyrody, przedstawionymi w postaci wyobrazonego niedźwiedzia. Ten charakterystyczny dla twórczości ludowej paralelizm podkreślał bliskość Bahuszewicza z ludem, umiejętność posługiwania się tak znamioną dla twórczości ustnej prostotą formy, zdolność wyrażania chłopskiego sposobu myślenia i obrazowania oraz oryginalnego przetwarzania i satyrycznego wykorzystywania wiejskich wierzeń, podań, baśni i zabobonów:

Калі чую: вываратня аж калышацца, хтосьці ідзе з другога канца на спатканне... Так і ёсць, ён, мядзведзь, сапець, аж страх. А дожджык як з рэшата сыпе. А ведаю я, што мядзведзь палахлівы, але ж і я не надта, каб ад яго смялейшы. Дай, думаю, спалохаю я яго. Як зараву я по-мядзведжаму – уга! А ён – шабалдыхць у балота, а крыкнуў, як чалавек: “Ах!”.

Лячу бардзеі дахаты, ці не задраў ён маёй каровы? Не, дзякваць Богу, ходзе па гародчыку. Я ў хату шусць⁶.

Wykorzystuje Bahuszewicz również ludowe wątki fantastyczne, w zasadniczy sposób je przekształcając i twórczo opracowując. Na ludowych baśniowych i fantastycznych tematach opartych zostało sporo zróżnicowanych wierszy i ballad, w których znaczącą rolę odgrywa paralelizm, wykazujący głębokie związki, paralele i analogie utworów poety z twórczością ludową. Bahuszewicz wielokrotnie równolegle zestawiał obrazy wzięte ze świata przyrody, z otaczającej ludzi natury z opisami, wynikającymi z codziennego życia, z przeżyć człowieka. W większości utworów te związki między zjawiskami przyrody a życiem człowieka są bardzo emocjonalne, choć w przeważającej części elementy przyrodnicze są bardziej rozbudowane, stanowią szerokie i rozwinięte tło dla przeżyć bohatera, wprowadzając w specyficzną baśniową atmosferę, podkreślają łączący przyrodę i los człowieka nastrój.

Sięgając do tradycyjnych motywów i wątków ludowych, wykorzystując znane i popularne elementy baśniowe, jak na przykład o zaprzędaniu duszy diabłu („Ballada”), o pobycie w piekle („Byu u czyscy”), Bahuszewicz je ożywia, rozwija, aktualizuje często w duchu fantastycznym, groteskowym, baśniowym. Twórczo opracowując baśniowy motyw o cudownym kwiecie paproci w poemacie „Chciwiec i skarb na Światoha Jana”, poeta opisał zjawiska przyrody w zestawieniu z obrazami charakterów ludzkich, co pozwoliło wypuklić chciwość chłopca, który dążył do wzbogacenia się, powiększenia majątku, zdobycia skarbów i pieniędzy bez żadnego wysiłku, pracy, przy pomocy cudu i nieczystej siły. Tajemniczy, magiczny, zagadkowy, groźny świat

⁶ Ibidem, s. 120.

zaczarowanego lasu przyciągał do siebie ludzi złych, chciwych, żądnych władzy i pieniędzy. Unikali tych leśnych odstępów, świata magii i czarów ludzie spokojni, uczciwi, pracowici, rozważni, *bajalisia ludzi u toj les zachodzić*⁷, gdyż nie oczekiwali niczego dobrego od nieczystej siły, zaklęć, czarów, nie wierzyli w możliwość bogactwa i szczęścia bez pracy i wysiłku. Ukazując szczegóły i drobiazgi ze świata przyrody, rysując obrazy ze świata roślinnego i zwierzęcego Bahuszewicz przygotowywał do rozwiązań negatywnych, niepomyślnych, niezgodnych i kontrastowych z marzeniami, zamiarami, dążeniami i planami chciwego bohatera.

A wauki, miadźwiedzi, katy i sabaki,
 Hadziny, rapuchi i zwiary usiaki
 Kali zahałosiać, jak zakryczać ptaszki,
 Aż chciucu za skuraj sypnuli muraszki⁸.

Przedstawiany przez poetę świat nie jest idealny, występują w nim elementy chciwości, niechęci, antagonizmów, zazdrości, egoizmu, ale jest to obraz realny, swojski, znany, pełen opisów rodzinnego pejzażu i wiejskich obyczajów, drobnych zdarzeń i faktów codziennego życia, oddający myślenie i odczucia chłopów, ich poglądy i przesady, wiarę i koloryt sielskiego bytu. Zgodnie z wierzeniami, przesadami i ludowymi zabobonami Bahuszewicz opisywał również przyrodę w pełnej jedności z losami człowieka, w stałej łączności z mieszkańcami wsi, którzy żyją zgodnie z rytmem natury. I tylko ludzie przebywający w świecie chciwości, marzeń o bogactwie, tracą kontakt z przyrodą, zawierzają słowom, czorta i wiedźmy, zatracając odwieczną ludową mądrość, by nie wierzyć obietnicom nieczystej siły:

Ahlanuusia, widzie – aż no czort smiajetca,
 Kryulaje, rahocze, za boki biaretca!
 Tut abamleu chciwiec, jak snop, pawaliusia.
 Na raniccy tolki z rasoj prabudziusia
 I napiersz zahlanuu skarb jaho ci ceły?
 Zirk! I huby razwiesiu, i staić zdurnieli:
 U miachu usio treski, a hroszy nia stała.
 A dusza za czary na wiaki prapała!⁹

Jak próbowaliśmy stwierdzić, w poetyckiej i prozatorskiej twórczości Bahuszewicza występuje w przeważającej części rodzima tematyka, bar-dzo realistyczne przedstawione bogate szczegóły codziennego życia przede

⁷ *Dudka Białoruskaja Macieja Buraczka*, Kraków 1891, s. 37.

⁸ *Ibidem*, s. 42–43.

⁹ *Ibidem*, s. 45.

wszystkim bohaterów wiejskich, oryginalne podejście i ciekawe ujęcie ludowych postaci, którzy częstokroć wyróżniają się swoistym poczuciem humoru, dosadnym językiem, specyficznym stosunkiem do otaczającej rzeczywistości i oryginalnym światopoglądem. Pisarza interesuje mentalność środowiska chłopskiego, wartości moralne i obyczajowe, specyficzne warunki bytowe i styl życia, świat pojęć i doznań, uczuć i przeżyć, wyobrażeń i motywów utrwalonych przez twórczość ludową. Czerpiąc z zasobów białoruskiej kultury ludowej, Bahuszewicz pragnie wcielić ją do narodowego życia duchowego, do ogólnoludzkich wartości, podkreślając rolę i miejsce warstw chłopskich, środowiska wiejskiego w rozwoju społeczeństw i narodów.

STRESZCZENIE

ASPEKTY LUDOWE W TWÓRCZOŚCI FRANCISZKA BAHUSZEWICZA

Na podstawie wybranych tekstów prozatorskich, przede wszystkim opowiadań oraz niektórych utworów poetyckich, przedstawiono wykorzystywanie przez Bahuszewicza wątków i motywów z białoruskiej twórczości ludowej. Zwrócono przede wszystkim uwagę na elementy baśniowe oraz fantastyczne, podkreślono rolę i znaczenie ludowego poczucia humoru i specyficznego języka, rodzinnej ziemi i twórczości ludowej.

Słowa kluczowe: białoruski poeta, prozaik i publicysta, wieś białoruska, ludowa mentalność, podania i legendy ludowe, hiperbola, śmiech, tematy baśniowe i fantastyczne.

SUMMARY

FOLK ASPECTS IN FRANTSISHEK BAHUSHEVICH'S LITERARY CREATIONS

In the article motifs from the Belarusian folk creations used by Bahushevich in his prose, mainly tales, as well as particular poetic works have been presented. Special attention is paid to fairytale and fantasy elements. Additionally, the role and the significance of the folk sense of humour and the specific language are emphasized.

Key words: Belarusian poet and writer, Belarusian country, folk mentality, folk myths and legends, hyperbole, laugh, fairy tale and fantastic themes.

*Таццяна Кабржыцкая
Мікалай Хмяльніцкі
Эла Дзюкава
Мінск*

**Праблема фемінізму ў “жаночай” літаратуры
на мяжы XIX–XX стст. і XX–XXI стст.:
беларускі, украінскі, польскі кантэкст**

Фемінізм – агульная назва жаночага руху супраць дыскрымінацыі ў грамадстве паводле прыкметаў полаў. У гісторыі гэтага руху вылучаюць два асноўных этапы. Актыўнасць жанчын у барацьбе за свае правы выявілася ў другой палове XIX стагоддзя. Першы этап праходзіў пад лозунгам “роўнасць полаў” і атрымаў назву “рух за эмансipaцыю”. На пачатку XX стагоддзя гэтыя змаганні мелі дзейныя вынікі: у прыватнасці, у многіх краінах, сярод якіх Фінляндыя, Германія, Польшча, Канада, ЗША, жанчыны атрымалі права голасу на выбарах. Пачынаючы з 60-х гадоў XX стагоддзя, жаночы рух адбываецца пад новымі лозунгамі. Другі этап вызваленчага руху заклікае да “роўнасці ў адрозненнях”: энергія змагароў скіравана на прызнанне самадастатковасці ў біялагічнай прыродзе чалавека. Патрабаванні пашыраюцца на сферы не толькі грамадскіх функцый, але і інтымнага боку жыцця жанчыны. Феміністычнае мысленне скіравана супраць каштоўнасцей “мужчынскай” ідэалогіі, “мужчынскага шавінізму”; улада Логаса-Бога ўспрымаецца як гвалтоўнае падпарадкаванне Маці-Прыроды. Радыкальны фемінізм нават адмаўляецца ад патрыярхальнага разумення сям’і. У такіх выпадках, патрабуючы адмены ўсіх сацыяльных адрозненняў паводле полавага вызначэння, феміністычны рух дэкларуе поўную сексуальную свабоду. У 60-х гадах. XX стагоддзя пад уздзеяннем экзистэнцыялізму Ж. П. Сартра, пры пераасэнсаванні тэорыі псіхааналізу ўзнікае феміністычная крытыка. У філасофіі фемінізму ідэі постструктуралізму спалучаюцца з традыцыйнай амерыкан-

скай псіхасацыялогіяй. У Францыі, ЗША арганізоўваюцца адпаведныя навуковыя сесіі, уводзяцца курсы лекцый у навучальныя планы вышэйшых навучальных устаноў. Літаратуразнаўства, адзначаючы адсутнасць адзінства ў праграмай дзейнасці феміністак, у прынцыпе прымае ідэі вывучэння спецыфічна жаночага чытацкага вопыту, займаецца рэканструкцыяй жаночай гісторыка-літаратурнай традыцыі.

Зразумела, у баку ад прагрэсіўнага, як для XIX стагоддзя, феміністычнага руху не магло знаходзіцца ні польскае, ні беларускае, ні ўкраінскае пісьменства. Не дзіва, што ў рэагаванні мастацтва на першы этап руху за эмансipaцыю жанчыны прыярытэтнае месца належыць пісьменніцам-жанчынам. Наколькі быў актыўны іх удзел у літаратурным жыцці XIX – пачатку XX стагоддзя, сведчыць, у прыватнасці, анталогічнае выданне «Тридцять українських поетес» (Кіеў, 1968; укладанне Л. І. Мішчанка). Мастацкае слова звяртаецца да пытанняў эмансipaцыі ў розных этыка-сацыяльных аспектах.

Знакамітая польская пісьменніца Эліза Ажэшка (1841–1910) на працягу 70–80-х гадоў XIX стагоддзя піша шэраг твораў антыфеадальнай скіраванасці з прапагандай ліберальна-рэфармісцкай дзейнасці. Элізу Ажэшка вельмі хвалявалі лёс жанчыны ў сучасным ёй свеце, праблема эмансipaцыі, пра што сведчаць і некаторыя яе артыкулы, надрукаваныя ў тагачаснай перыёдыцы (напрыклад, “Некалькі слоў аб жанчынах”, 1870), і шматлікія мастацкія творы, адной з галоўных тэм у якіх з’яўляецца сцвярджэнне людскай і грамадзянскай годнасці жанчыны, барацьба за права жанчыны заняць сваё, годнае месца ў жыцці грамадства. Сярод такіх твораў асабліва вылучаюцца раманы “Апошняе каханне” (“Ostatnia miłość”), “Пан Граба” (“Pan Graba”), “Дзённік Вацлавы” (“Pamiętnik Wacławy”), “Марта” (“Marta”), “Паненка Антаніна” (“Panna Antonina”). У творы “Апошняе каханне” распрацоўка жаночай тэмы спалучаецца з тэмай выхавання новага чалавека, узнімаецца культ ведаў, грамадскай карыснасці. Вобраз жонкі пана Граба Камілы з рамана “Пан Граба” напаўняе жаночую тэму пад пяром пісьменніцы трагічным гучаннем. У трохтомным рамане “Дзённік Вацлавы” ў кантэксце сацыяльнай крытыкі падаецца гісторыя пазнання жыцця маладой дзяўчынай, яе складаныя пошукі месца ў грамадстве. “Марта” задумвалася Элісай Ажэшка як своеасаблівы “маніфест эмансipaцыі”: у рамане галоўнай дзейнай асобай выступаюць не традыцыйныя для літаратуры Еўропы вобразы-лялькі з арыстакратычнага салону, а жанчына-працаўніца. У гэтым творы пісьменніца ўзнімае праблему жаночай працы, жорсткай эксплуатацыі жанчыны ў буржуазным грамадстве. Такім чынам, побытавыя праблемы пісьменніца ўсё час-

цей падае на сацыяльным фоне. Тэма жанчыны спрыяла пашырэнню тэматыкі і праблематыкі ў творчасці Элізы Ажэшка, дэмакратызацыі яе светапогляду і літаратуры ў цэлым, сцвярджэнню гуманістычных прыярытэтаў, прыскорыла зварот да ідэі нацыянальна-класавай кансалідацыі ўсіх прагрэсіўных колаў польскага грамадства.

Жаночая праблематыка стала прысутная і ў літаратурнай спадчыне Габрыэлі Запольскай (1857–1921), жыццёвая дарога і творчая дзейнасць якой самым непасрэдным чынам была звязаная з Украінай, у прыватнасці са Львовам, дзе яна пражыла не адно дзесяцігоддзе. Кінуўшы выклік мяшчанскай маралі, тагачасным грамадскім стэрэатыпам, яна з 1879 года (пасля разводу з мужам) распачала актёрскую кар’еру, іграючы напачатку на аматарскай сцэне, а пасля на тэатральных падмостках Кракава, Познані, Варшавы, Львова. Пэўны час жыла і працавала ў Парыжы, што, несумненна, паўплывала на яе светапогляд як жанчыны і пісьменніцы. Творчасць Г. Запольскай была своеасаблівым працягам папярэдніх дыскусій, распачатых варшаўскімі пазітывістамі, аб раўнапраўі жанчыны і мужчыны, праўда, гэтая тэма рэалізоўвалася ў вузкім побытавым інтэр’еры і часцей датычылася прызнання за жанчынай раўнапраўнага партнёра ў сямейным жыцці, права на каханне (“Каська Карыята”, “Чысец”, “Сезоннае каханне”, “Пані Малічэўская”, “Мараль пані Дульскай” і інш.). Падкрэслім яшчэ, што дадзеная праблематыка вырашалася польскай пісьменніцай часта ў натуралістычным ключы. Пазней падобны гендэрны аспект будзе прысутнічаць у большай ці меншай ступені ў творчасці такіх польскіх пісьменніц XX стагоддзя, як З. Налкоўская, І. Кшывіцкая, М. Кунцэвіч і інш.

Беларуская літаратура пачатку XX стагоддзя сцвярджае сваё нацыянальнае аблічча найперш праз творчасць пісьменнікаў-мужчын. У сусветнай першых велічынь – Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Максім Гарэцкі. Побач з імі – пісьменніца-жанчына Алаіза Пашкевіч (1876–1916). Нагадаем, што тагачасныя нацыянальныя літаратуры народаў Расіі, што не мелі сваёй дзяржаўнасці, змагаліся за шматлікія дэмакратычныя правы, у тым ліку і за права на родную мову. Палітычныя, сацыяльныя, нацыянальна-вызваленчыя праграмы акрэслівалі амплуа творцаў і ў Беларусі, і ва Украіне. Алаіза Пашкевіч ініцыятыўна далучаецца да легальных і нелегальных сродкаў змагання за права беларусаў “людзьмі звацца”. Мастацкае слова для яе з’яўляецца прафесійнай зброяй. Пісьменніца – жанчына-рэвалюцыянерка, яна брала на свае плечы адказнасць за існаванне народа, нацыі. Пафасам барацьбы за лепшую долю насычана яе творчасць – вер-

шы і проза. Назвы твораў сведчаць пра моцны дух іх аўтара: “Хрэст на свабоду”, “Прысяга над крывавамі разорами” і інш. Самаахвярнай актыўнасцю пазначана і палітычная, грамадская, культурна-асветная дзейнасць пісьменніцы. Хворая на сухоты, яна ў час Першай сусветнай вайны працуе міласэрнай сястрой у тыфозным салдацкім бараку.

Псеўданім “Цётка”, які абрала для сябе Алаіза Пашкевіч, паказваў на знітаванасць пісьменніцы з простымі людзямі. Лексема “цётка”, здаецца, павінна была б арыентаваць чытача на феміністычны аспект значэння слова. Аднак нельга не адзначыць, што жанчына перабрала на сябе шмат з тых абавязкаў, якія традыцыйна лічыліся мужчынскімі. У прыродазнаўчых навукх у падобнага роду выпадках карыстаюцца тэрмінам “маскулінізацыя”, што азначае праяву ў жанчыне прыкмет мужчыны як біялагічнага тыпу. Што датычыць пісьменніцы Алаізы Пашкевіч, то тут мова павінна ісці пра маскуліннае як пра праяву грамадзянска-цывілізацыйнага ў яе творчасці. На пацвярджэнне выказанай думкі працуюць і дадатковыя, абраныя самой пісьменніцай псеўданімы. Усе яны – імёны мужчынскага полу: Мацей Крапіўка, Гаўрыла з Полацка, Банадысь Асака, Тымчасовы... Алаіза Пашкевіч – змагар у жыцці і літаратуры. Гістарычны час распарадзіўся лёсам пісьменніцы-жанчыны...

З першым этапам жаночага руху звязаны пачатак жыццёвага і творчага шляху ўкраінскай пісьменніцы Вольгі Кабылянскай (1863–1942). В. Кабылянская жыла ў Аўстра-Венгрыі, як пісьменніца фарміравалася пад уздзеяннем не толькі традыцый украінскай класікі, але і нямецкай рамантычна-сентыментальнай літаратуры. У сваіх творах, публіцыстыцы, грамадскай дзейнасці В. Кабылянская выступала з праблемамі маральна-этычнага плану: становішча жанчыны ў сям’і, буржуазным грамадстве, пазіцыі ўлады і інтэлігенцыі да правоў жанчыны і інш., пісала пра жаночы рух у краінах Еўропы, выступіла як актыўны арганізатар “Таварыства жанчын на Букавіне”.

Духоўнае разняволенне, пошукі жанчынаю свайго месца ў грамадскім жыцці – асноўныя тэмы праяўленыя твораў В. Кабылянскай. Пры гэтым трэба падкрэсліць, што новыя для ўкраінскай літаратуры падыходы да жаночых вобразаў – у аповесці “Земля”, аповяданнях “Царівна”, “Valse mélancholique”, навэле “Арыстакратка” і інш. пісьменніца рэалізавала ў рэчышчы тых наватарскіх прыёмаў мастацкага пісьма, якія выпрацоўвала заходнееўрапейская літаратура. Індывідуалізацыя характараў здзяйснялася за кошт увядзення разнастайных сродкаў псіхалагізацыі: рэалістычнае знітавалася з неарамантычным, лірычным, меладраматычным пачаткамі.

Блізкай да пазіцыі В. Кабылянскай была і яе сяброўка, калега па пісьменніцкай працы Леся Українка. Нельга не адзначыць, што разуменне ролі і задач жанчыны ў грамадстве ў В. Кабылянскай і Лесі Українкі былі агульнымі. Эмансипацыя, сексуальная рэвалюцыя не маглі разглядацца імі без уліку нацыянальнага кодэксу маральнага самавыяўлення жаночага “я”. У асабістым жыцці пісьменніц на першы план выходзіў менавіта традыцыяналізм жаночай цноты.

Леся Українка (1871–1913), яе месца ў жаночай літаратуры свету заслугоўвае асобнага разгляду. Небасхіл нацыянальнай духоўнасці трымаецца на творцах – пераважна атлантах-пісьменніках. Карыятыдаў-жанчын сярод іх нават у сусветным маштабе няшмат, – справядліва канстатуе, аглядаючы літаратурны працэс у гендэрным аспекце, мудрая наша сучасніца паэтэса Ліна Кастэнка. У класічнай літаратурнай украінскай трыядзе побач з Шаўчэнкам, Франком – Леся Українка. Гаворачы пра Лесю, проста нельга не згадаць словы Каменяра: *Від часів Шевченкового “Поховайте та вставайте, кадани порвіте” Україна не чула такога міцного, гарячого і поетичного слова, як з вуст цієї слабосилої, хворої дівчини*¹. Паэтэсу Франко ўспрыняў як *адзінага сапраўднага мужчыну на ўсю Саборную Украіну*.

Леся Українка – жанчына, якая з маленства пакутавала на невылечную на той час хваробу сухоты, – увайшла ў гісторыю як тытан духу. Яна працавала апантана, з жарсцю сэрца, аддаючы сябе ўсім дзялянкам літаратурнай і грамадскай працы, скіраванай на нацыянальнае адраджэнне. Яна паэт, прэзаік, драматург, літаратуразнаўца, крытык, публіцыст, фалькларыст, перакладчык, папулярызатар і прапагандыст украінскай літаратуры. І грамадскі дзеяч. Выраз “*contra spem spero*” – *без надзеі спадзяюся* – быў дэвізам яе мужнай натуры.

Многія з вялікіх задач былі па плячу Лесі Українцы. Леся Українка здзяйсняла прарыў украінскай літаратуры ў новыя далягяды. Абноўленым быў вобразны патэнцыял яе паэтычных твораў, якія вызначаліся багаццем версіфікацыйных сродкаў. Яна свядома працавала над разнастайнасцю літаратурных форм і культурай верша. Пасля побытавай украінскай драмы канца ХІХ стагоддзя яе драматургія бачыцца шляхам у сусветныя прасторы з бурлівай плынню натхнення, каласальнай панарамай герояў. У драматычных паэмах, распрацоўваючы тэматыку антычнасці, Леся Українка асобным класічным літаратурным персанажам давала сваю арыгінальную філасофскую трактоўку,

¹ І. Франко, *Твори*: У 50-ти т., Київ 1951, т. 31, с. 265–266.

сюжэты і матывы сёвай даўніны іншых народаў выкарыстоўвала алегарычна, каб на прыкладзе чужых герояў абудзіць у суайчыннікаў патрыятызм, мужнасць, мэтанакіраванасць. Наватарскай была і інтымная, і грамадзянска-патрыятычная, і філасофская праблематыка твораў Лесі Украінкі. Пры гэтым падкрэслім, што асаблівае месца ў яе творчасці займаюць вобразы жанчын. І можна лічыць, што гераіні Лесі Украінкі праліваюць святло на вобраз іх аўтаркі, на інтымна-жаночы пачатак, што накладае адбітак на псіхалогію творчасці пісьменніцы.

Высвятленне асабістага “я” Лесі Украінкі – задача не з простых, патрабуе асаблівай далікатнасці. Пры жыцці родзічаў Лесі Украінкі, у прыватнасці яе маці Алены Пчылкі, тэма інтымнага жыцця паэтэсы знаходзілася пад забаронай. Варта дадаць, што савецкая крытыка, шырэй – літаратуразнаўства, таксама не лічыла патрэбным асвятляць асабістасныя моманты ў жыцці мастакоў. Ідэйная скіраванасць творчасці заўсёды выступала галоўным арыенцірам у ацэнцы пісьменнікаў. Аднак сёння ўсе разумеюць, што біяграфія Лесі Украінкі, яе духоўнае жыццё належаць не маці і не мужу, не сям’і, нават не дзяржаве – а сусветнай культуры ў цэлым.

Паказальна, што інтымныя старонкі біяграфіі Лесі Украінкі, характар гэтага інтэму даюць падставы гаварыць пра высокі ўзровень яе высакароднасці. З боку псіхалогіі жаночай душы Лесіна “я” раскрывае дзіўнае спалучэнне генетычнага коду ўкраінскай годнасці, арыстакратычнасці, цноты ў спалучэнні з мяккасцю, лірызмам, сардэчнасцю (“сэрца маё, сэрцайка” – самы пашыраны зварот да бліжняга сярод даўніх украінцаў). І яшчэ яе прыклад сведчыць пра рэагаванне на сацыяльна-грамадска-палітычную праблему часу – праблему эмансipaцыі жанчыны, эмансipaцыі, якая ішла з Еўрапейскага Захаду і ўплыў якой быў адчувальны ў славянскім свеце.

У індывідуальным “я” Лесі Украінкі асабліва яскрава праступаюць яе альтруізм, падача будзённага ў рамантычнай афарбоўцы, імкненне да выключнага, рэдкаснага, чыстасці і красы, адвага. Гатоўнасць да подзвігу – і самаахвярнасць. Гэта тыя якасці, якія спаўна выявіліся ў яе жыцці, у адносінах з сябрам Сяргеем Мяржынскім. Як мастак, не магла Леся Украінка не выявіць іх і ў сваіх творах.

Вядома, што Лесю Украінку і Сяргея Мяржынскага з’яднала ідэя служэння народу, агульнае захапленне навуковай літаратурай пра сацыялізм. Аднак зразумела і тое, што іх яднала пачуццё кахання. І каханне найперш вызначыла характар іх стасункаў. Азмрочана яно было агульным разуменнем адказнасці за аб’яднанне двух лёсаў: абодва былі невылечна хворымі. Каханне, сям’я, спадчыннасць. Хворыя на сухо-

ты, і Леся, і Сяргей, безумоўна, думалі і пра гэта. Прыгадаем першую Лесіну драму «Блакітна троянда», пра пастаноўку якой у Мінску і не ў Мінску так клапаціўся Мяржынскі. У ёй Леся Украінка напярочыла сабе долю і выявіла сябе Касандраю. Колькі зазнала яе аўтарка крытычных выпадкаў – і тады, калі зрабіла спробу адысці ад канонаў традыцыйна сельскай украінскай драматургіі, і пазней, калі і псіхалагізм, і генетычнасць са спадчыннасцю былі рэчамі афіцыйна падцензурнымі!

У выданні “Гісторыя ўкраінскай літаратуры” адзначана:

Галоўная гераіня «Блакітнай ружы» – Любоў Гашчынская – хворая на спадчыннае вар’яцтва і таму прыходзіць да думкі, што не мае права на асабістае шчасце, каханне, сям’ю. Аднак сутнасць трагедыі не ў яе хваробе, а ў немагчымасці ў асяроддзі мяшчанскай касты абывацеляў і прыстасаванцаў, схільных да грамадска-палітычных кампрамісаў, дасягнуць самавыражэння, сцвердзіць сябе як асобу праз паўнату любоўнага пачуцця².

Відавочна, праз мастацка тыпізаваны вобраз праступае аўтарска-біяграфічнае, непасрэдна Лесіна.

Вядома, што Леся неаднойчы прыязджала ў Мінск, апошні раз знаходзілася тут у студзені – красавіку 1901 года да смерці сябра. Леся не выехала з Мінска на святкаванні 25-годдзя літаратурнай творчасці яе маці. Трэба думаць, што падымалася пытанне пра адзначэнне ў Кіеве і яе ўласнага трыццацігоддзя! Але яна была ў Мінску. Ці можна ўсё гэта патлумачыць толькі з пазіцыі “сяброўскага абавязку”? Ды і навошта! З імі, альбо без іх, гэтых бясконцых “азіранняў на добрапрыстойнасць”, Леся, несумненна, кахала.

Яна рыхтавала сябе да гэтага пачуцця даўно, у найранейшым дзявоцтве, яшчэ не ведаючы, у якім вобразе яно да яе прыйдзе. Перачытваючы яе творы, выразна адчуваеш, што Леся працавала над сабой, не дазваляючы «душы ляніцца», яна выходзіла ў сабе свой уласны Талент кахання. Аповесць Лесі Украінкі “Прыязнь”, што мае падзагаловак “Оповідання з житця волинського Полісся”, вызначаецца тонкім майстэрствам у перадачы душэўных нюансаў дзяўчатак-падлеткаў. Назіранні пісьменніцы ўспрымаюцца як аповед пра тое, як загартоўвалася яе ўласная душа. Унутраная прыгажосць, таленавітасць, далікатнасць, надзвычайная пачуццёвасць – і фізічныя недахопы (калецтва, хваробы...). Пра ўсё гэтае і пра штосьці няўлоўнае “яшчэ

² *Леся. Украінка*, (у:) Л. Міщенко, *Історія української літератури: У 2 тамах*, Київ 1987, т. 2, с. 591.

большае” пісала яна ў год свайго знаёмства з Мяржынскім у апавяданні “Гучні струны”, што ўспрымаецца як аўтабіяграфічны твор.

Мадэрнізацыя жыцця канца XIX стагоддзя прынесла карэнныя зрухі не толькі ў грамадскі, але і ў інтымны свет чалавека. Леся разважала і пра сексуальную рэвалюцыю. Але побач з новым пытаннем перад ёю заўсёды стаяла праблема духоўнасці. Паказальным з’яўляецца яе апавяданне “Над морем”, час напісання якога 19 лістапада 1898 года. Леся Украінка па парадах лекараў ужо год прабыла ў Ялце. Безліч пачуццяў, назіранняў, уражанняў ад “свабоды нораваў” курортнага жыцця. Знаёмства ў Ялце з Мяржынскім – і сумесна праведзены час. І выбар уласнай канцэпцыі паводзінаў. Цэнтральная фігура апавядання – капрызнае, лянівае, пустое, абыякавае да ведаў маскоўскае дзяўчо. Пісьменніца не жорсткая да сваёй гераіні, аўтарская пазіцыя поўнаасцю раскрываецца наступнай фразай: *З вамі, “светскімі барышнямі”, чыста нудота – воловодіння безконечна, не вміете вы быти ні до кінця цнотливими, ні до кінця розпусными, але все наполвину.* З апавядання “Над морем”, аповесці “Прыязнь” відаць, што Лесі Украінцы была вядомая тагачасная французская бульварная літаратура. У названых творах згадваецца раман “Жып” (па-французску *Gip*) L’Amour Moderne, творчасць Эжэна Прэво, які ў сваіх романах спалучаў апісанне ад’юльтэра, дакладныя эратычныя сцэны з пералікам хрысціянскіх цнотаў і абавязкаў. Прыведзеная цытата з апавядання “Над морем” несумненна ўказвае на твор Прэво “Паўдзевы” – пра сексуальнае жыццё і разбэшчанасць свецкіх маладых дзяўчат Парыжа, твор, які атрымаў асурат у той час сенсацыйную вядомасць.

Такім чынам, адны гераіні Лесі Украінкі трымаюць у шуфлядах і пад падушкамі Жыпа і Прэво, шкадуюць, што славянскі тэмперамент не можа раўняцца з французскім. Захопленыя цыганшчынай, легкаважна і распусна яны хочуць «урваць ад жыцця». Іншыя, як безыменная дзяўчына, што выступае антыподам да маладой масквічкі, паратункам ад хваробы лічаць творы Івана Тургенева. Што ж, прыгадаем тургенеўскі ідэал дзяўчат. Гэта душы, адкрытыя прыгажосці, ведам, духоўнасці, чыстаму рамантычнаму каханню. А што да самой Лесі Украінкі, дык тут след дадаць і яшчэ адну бясспрэчную якасць – актыўную гатоўнасць да дзейнасці ў імя прыгнечаных і пакрыўджаных. Нездарма гераіню, што выступае рупарам аўтарскіх ідэй, параўноўваюць у апавяданні з асобай англічанкі *miss Forester*, пра якую тады шмат гаварылася. Бо, сапраўды, учынак яе быў варты ўвагі: яна прыехала з Англіі ў Маскву, каб сабраць там грошы і выехаць на дапамогу да далёкіх якутаў. “Утешительницей прока-

жённых” называлі яе, хтосьці, відаць, з павагаю, іншыя – з дамешкам мяшчанскага скептыцызму і іроніі. Але якраз такі характар быў блізкі Лесі Украінцы. Не знешняя праява гераізму, не гучнасць подзвігу, а ўнутраная сіла духу, прыхованы стаіцызм, непахіснасць, непаказная высакароднасць, ахвярнасць.

Ахвярнасць, якая з найглыбейшай паўнотой у жыцці выявілася ва ўзаемаадносінах з Мяржынскім, была дамінантаю ў яе арыгінальных паэтычных вобразах жанчын – Мірыям з паэмы “Одержима”, Далорэс з твору “Камінний господар”, жонка Дантэ з верша “Беатріче”. Пошукі паралеляў можна прадоўжыць. Як найвышэйшая вяршыня, як падсумаванне – шэдэўр паэтычнага ўяўлення Лесі Украінкі, вобраз Маўкі з драмы-феерыі “Лісова пісня”. Тут тая самая праблема эмансipaцыі, што паўставала перад Лесяй у яе адносінах з Мяржынскім. Маўка, якая першая прызнаецца ў каханні Лукашу, якая не патрабуе задатку і абяцанняў, якая любіць, не адчуваючы патрэбы ў афіцыйных кантрактах, дае, не беручы ў заклад і не патрабуючы сплаты доўгу.

Нязгаснае святло высокага пачуцця асвятляла ўсю творчасць Лесі Украінкі. Той стан душы, які можна было б назваць Талентам кахання, яна ўзгадвала ў сабе і не здрадзіла яму да канца Разгляд феміністычнай тэматыкі ў творах Лесі Украінкі дапамагае ўбачыць у асаблівым ракурсе не толькі адзін з асноўных стрыжняў яе творчасці. Мастацкі твор ускосна дазваляе атрымаць дадатковую інфармацыю пра біяграфію пісьменніцы, раскрывае высокі строй яе духоўнасці як жанчыны.

* * *

Хваля фемінісцкага руху захліснула ў канцы ХХ – пачатку ХХІ стагоддзя і польскую літаратуру, калі ў ёй дастаткова моцна і арыгінальна заяўляюць пра сябе такія пісьменніцы, як М. Грэткоўская, В. Такарчук, І. Філіпяк, М. Тулі, К. Дунін і інш. “Жаночая праблематыка” ў іх творчасці часта была ўключана ў постмадэрнісцкую арбіту і набірала ўніверсальны характар, пакідаючы на перыферыі традыцыйныя задачы: эмансipaцыя, барацьба з несправядлівым патрыярхатам, права жанчыны на прыватнае жыццё. Яскравым пацверджаннем гэтаму могуць служыць творы Мануэлы Грэткоўскай (“Абсалютная амнезія”, “Карты Таро ў Парыжы”, “Мы тут эмігранты” і інш), у якіх яна, прадстаўляючы сваіх гераінь, актуалізуе канфлікты, справакаваныя біялагічнай прыродай, біяграфічным мінулым, эратычным складнікам, інтымным вопытам. У пошуках уласнай ідэнтычнасці гераіні М. Грэткоўскай прабіваюцца праз “зараснікі” комплексаў і стэрэатыпаў, як уласных, так і грамадскіх, задаючы сабе пытанні

ў тыпова фэменістычным ключы: хто я? у чым сэнс маёй экзістэнцыі? Часткова адказ дае польская пісьменніца ў сваёй працы «Метафізічнае кабарэ»: *А ўсё гэта дзеля пошуку андрагіннай поўні*³. Моцная палова чалавецтва ў творах М. Грэткоўскай часцей прадстаўлена няўдачнікамі, псіхічна неўраўнаважанымі асобамі, якія пакутуюць на адзіноту і часта скончваюць жыццё самагубствам. Жанчыны-гераіні ж адчуваюць шчаслівымі сябе не ў рэальным, а ў віртуальным свеце, рэкламнай прасторы і ў фармаце свабоднага кахання без абавязкаў. Як вынік – унутраная душэўная пустка, якую спрабуюць запоўніць неадэкватнымі ўчынкамі, правакацыямі, дзівацтвам, адчуванне адчужанасці (іншасці), што тлумачыцца не толькі сацыяльнымі, але і экзістэнцыяльнымі прычынамі. М. Грэткоўская, як і іншыя пісьменніцы, часта звяртаецца да правакацыйна-гульнявых хадоў з чытачом у сваіх творах, абвешчае свабоду ад нацыянальных, сацыяльных і культурных міфаў. У М. Грэткоўскай, як і ў іншых польскіх пісьменніц-феміністак, свабода пазбаўлена каштоўнаснай іерархіі. Іронія ў іхніх творах выступае і як светапогляд, і як мастацкі прыём, што павінна абараніць жанчыну ў сучасным свеце, дапамагчы ёй знайсці ўнутраную тоеснасць.

У беларускай жаночай літаратуры паказальнай з'яўляецца проза малых жанраў. Вызваленыя ад прымусовай палітызаваанай скіраванасці, абавязкаў, ускладзеных на мастацкае слова савецкай рэчаіснасцю, аўтары-жанчыны Наталка Бабіна, Вольга Бабкова, Марыя Вайцяшонак, Таццяна Гарэлікава і інш. актыўна засяродзіліся на новай распрацоўцы традыцыйнай праблемы ўзаемаадносін вёскі і горада. У жаночай малой прозе выразна гучыць тэма параўнання сакральнай прасторы вёскі з прафаннай прасторай горада.

Існуе асобная фэміністычная тэорыя, паводле якой прырода, а значыць і вёска, “параджаюць” вобраз жанчыны. Паралельная парадыгма – культура цывілізацыі, горад, мужчына. У беларускім апавяданні даследчыкі (паказальна – ўкраінскія!) прачытваюць проціпастаўленне двух пачаткаў: мужчынскага як цывілізацыйнага і жаночага як прыроднага. Падобную тэндэнцыю, як адзначае літаратуразнаўца Г. Улюра, можна прасачыць і ў заходнееўрапейскіх літаратурах. Пры гэтым адбываецца прыпісанне мужчынскаму элементу статуса гісторыі (гэта значыць – лінейнага прагрэсу, матывацыі і мэты), жаночаму – міфа і традыцыйна-народнай культуры (прырода і жанчына – цы-

³ M. Gretkowska, *Kabaret metafizyczny*, Warszawa 1995, s. 8.

клічныя і самаўзнаўляльныя). Аднак Г. Улюра, услед за феміністычным антрапологам Б. Ш. Ортнэрам, папярэджае, што атаясамліванне жанчыны і прыроды можа ўспрымацца як дадатковая праява дыскрымінацыі паводле полаў. Па-першае, прырода ў свеце “зневажаецца”. Па-другое, у такіх творах прырода (жанчына) трактуецца як да канца не выкарыстаны рэсурс цывілізаванай культуры (мужчыны). Уваходжанне жанчыны ў свет пераважна залежыць ад мужчынскай фантазіі і г. д.

Пры аналізе сюжэтных схем твораў “Два гады да вясны” М. Вайцяшонак, “Чакай. Чакай...” Н. Бабінай, “Дом на пярэспе” В. Бабковай і інш. даследчыца прыходзіць да некалькіх высноў. У прыватнасці, што беларускія пісьменніцы да мадэлі “жанчына-мужчына” звяртаюцца, зыходзячы з гендэрных канцэпцый; у пары “жанчына-мужчына” часам мяняецца іерархія, аднак самастойная рэалізацыя жаночага патэнцыялу ў іх творах, як правіла, не разглядаецца. Гаварыць у дачыненні да беларускай культуры пра *свядомыя жаночыя літаратурныя практыкі, феміністычныя найперш, відаць, няма падстаў*, – канстатуе Г. Улюра⁴. На яе думку, беларуская літаратура на поўную моц не карыстаецца з еўрапейскага феміністычнага мастацкага вопыту. Тэма жанчыны, фактычна, упісваецца ў экалагічную тэму, што падаецца як больш прыярытэтная. Аднак, калі ў жаночай прозе адбываецца атаясамленне жанчыны і прыроды, калі экалагічная сімволіка пераносіцца на жаночы персанаж, пісьменніцкі стыль аўтара-жанчыны выразна адрозніваецца ад дамінантнага літаратурнага патрыярхальнага стылю.

Украінская пісьменніца Аксана Забужка (1960) актыўна выяўляе сябе як паэт, празаік, эсэіст, літаратуразнаўца. Яна – кандыдат філасофскіх навук і, вядома, яе творчасць насычана інтэлектуальнай праблематыкай, жыццёвыя калізіі пісьменніца прапануе чытачам асэнсоўваць у філасофскім ключы. Аксана Забужка лічыцца заснавальнікам украінскай феміністычнай прозы. Так, раман пісьменніцы “Польові дасліджэння з украінскага сексу” выклікаў вялікую цікавасць не толькі на радзіме, але прынес ёй прызнанне ў шматлікіх краінах Еўропы. Творы Аксаны Забужка сёння атрымалі новае жыццё ў перакладах на шаснаццаць моў свету.

⁴ Г. Улюра, *Фемініне як прыродне VS. Маскулінне як цывілізацыйне в жаночай прозі пострадянскай Беларусі*, (у:) *Новае слова ў беларусіцы: літаратуразнаўства і фалькларыстыка*: Матэрыялы V Міжнароднага кангрэса беларусістаў, Мінск, 20–21 мая 2010 г., Мінск 2012, с. 47.

Сярод разнастайных тыпаў паэтычных натур, якія вядомы ў сусветнай літаратуры, можа вылучыць дзве палярныя: тую, што знаходзіць радасць і мудрасць у простых, усім ад Бога дадзеных праявах жыцця, і тую, што за руцінай будзённасці бачыць трагічныя глыбіні патаемнага, імкнецца знайсці немагчымыя адказы на адвечныя пытанні і спалохоную пачатковай абсурднасцю быцця перад вачыма смерці,

– адзначае вядомы ўкраінскі літаратуразнаўца Іван Дзюба⁵. Вывучэнне ўкраінскай літаратуры канца XX – пачатку XXI стагоддзяў прыводзіць даследчыкаў да высноў пра вядучыя тэндэнцыі сучаснага літаратурнага працэсу ва Украіне. Па-першае, творцы ўсё мацней арыентуюцца на “поліс трагізму”. Па-другое, назіраецца імкненне да “паўнаты мастацкіх тэкстаў”. Гэтыя выказванні-абагульненні пацвярджаюцца і творчай практыкай Аксаны Забужка. Паказальнай можна лічыць яе аповесць “Казка про калинову сопілку”.

Успрымаючы Аксану Забужка як аўтара феміністычнай прозы, найперш неабходна адзначыць тое, што яна ніколі не захапляецца так званым “эфектам гламура”, што характэрна пераважнай большасці сучасных жаночых раманаў. Найбольш выразны мастацкі прыём пісьменніцы – зварот да нацыянальнага фальклору як апеляцыя да генетычнай памяці ўкраінцаў. “Казка про калинову сопілку” – твор трагічнага гучання. Паказ развіцця сюжэтных ліній аповесці аўтар суправаджае тонкімі аналогіямі з казачных сюжэтаў. Галоўная гераіня Марыя параўноўвае сваю старэйшую дачку з казачным персанажам – дзяўчынай-залатавалоскай Ганнай-паннай. Аднак спадзяванні Марыі на шчаслівы, выключны лёс Ганны-панны чытач не падзяляе, бо аўтарскія параўнанні з сюжэтамі ўкраінскіх народных казак, у прыватнасці казкі “Про бабину дочку і дідову дочку”, ствараюць атмасферу прадчування бяды ў канкрэтнай сям’і. Неардынарная, таленавітая Ганна-панна пападае пад уздзеянне цёмных дэманічных сіл, якія бяруць верх над лепшымі якасцямі яе натуры. Дзяўчына не заўважыла, як гардыня завалодала яе душою, яе светлым талентам быць карыснай людзям, і яна падначалілася цёмнай спакуслівай сіле Змея-Пералесніка. Зрэшты і вобраз калінавай жалейкі, вынесены ў загаловак твора, адразу выклікае асацыяцыі з баладнай тэмай, шырока распрацаванай у фальклору славянскіх народаў. Нядобрыя чары, праклёны і інш. пераўтвараюць дзяўчыну ў дрэва – ва ўкраінскім фальклору пераважна функцыянуе менавіта каліна. Жалейка, выразаная з галінкі каліны,

⁵ І. Дзюба, *Свіча у кам’яній пільмі: передмова*, (в:) В. Стус, *Палімпсест*, Київ 2003, с. 8.

расказвае ў канцы твора чалавечым голасам пра прычыну гібелі героіні, раскрывае асобу злачынца. Сястра забівае сястру – старажытны матыў падаецца ў аповесці як трагічная гісторыя ўкраінскага роду.

Зварот Аксаны Забужка да фальклорнага матэрыялу – вельмі паказальная і цікавая з’ява. Мяркуем, што ў гэтым аўтарскім прыёме знаходзіць выяву імкненне літаратуры да “мастацкай паўнаты”. Фалькларызм твора – прыкмета нацыянальнага мыслення аўтара, бо ўкраінскі менталітэт моцна звязаны з асаблівасцямі роднага фальклору. Для Аксаны Забужка нацыянальная спецыфіка ўкраінскай мастацкай літаратуры з’яўляецца прадметам пастаянных творчых роздумаў, што выявілася ў яе тэарэтычных даследаваннях спадчыны “бацькі ўкраінскага народа” Кабзара, неўміручага генія Тараса Шаўчэнкі. Маштабная канцэпцыя яе працы “Шевченкіў міф Украіны” распрацавана так па-філасофску глыбока і таленавіта, што кніга *пераважае ўсё дагэтуль вядомае у галіне шаўчэнказнаўства* (І. Дзюба). Письменніца высвятляла ў згаданым даследаванні, *якія метафізічныя сэнсы зямной гісторыі прыхаваныя, зашыфраваныя ў Шаўчэнкавым тэксце, калі падыходзіць да яго з ключом не толькі хрысціянскай філасофіі і еўрапейскага рамантызму, але і ўлічваць традыцыйны ўкраінскі фальклор, яго дэманалогію, шукала прыкметы нацыянальнай эсхаталогіі – калектывнага граху і калектывнай расплаты*⁶. У падобнага роду ключы Аксана Забужка ажыццяўляе псіхааналіз жаночых персанажаў уласнай аповесці “Казка про калинову сопілку”.

Гісторыкі, этнапсіхологі сцвярджаюць, што ў супольнасці ўкраінцаў праз доўгі гістарычны час існаваў матрыярхат. Ментальнасць украінскай нацыі, традыцыйна хлебаробскай і сялянскай, фарміравалася пад ціскам гісторыка-палітычных абставін: мужчынская частка насельніцтва выяўляла казацкі патрыятызм на полі бітваў, жанчыны былі апорай сямейнага ачага. Пры гэтым варта падкрэсліць, што ў сумарнай характарыстыцы ўкраінцаў рэалістычнае светабачанне ніколі не прызнавалася вядучым. Украінец уяўляе сабою тып пачуццёвага чалавека, а гэта азначае – *чалавека афекту*. Таму ўкраінца называюць *лірычна-драматычным чалавекам*. Нацыянальны фальклор раскрывае тое, што ўкраінцы – гэта рамантыкі-мройнікі. Жанчыны ўкраінкі моцна засяроджаны на ўнутраным свеце. Для іх вялікае значэнне маюць сны, прадчуванні. Жыццё душы ўкраінкі выразна акцэнтавана на інтуіцыі. Менавіта зыходзячы з гэтых абставін, Аксана Забужка на пер-

⁶ О. Забужко, *Шевченкіў міф Украіны: спроба філасофскага аналізу*, Київ 1997, с. 2.

шы план у аповесці “Казка про калинову сопілку” вылучае жаночыя персанажы, характарыстыку гераінь падае з улікам псіхікі ўкраінскай жанчыны.

Агульнапрызнана, што *ўсе феміністычныя групы імкнуліся да мэты вызвалення ад патрыярхальнага ўціску, да змены каштоўнасцей іерархіі патрыярхальнага грамадства на матрыярхальную, супраць-леглую мужчынскаму ўспрыняццю*⁷.

Феміністычны падыход Аксаны Забужка да жаночых вобразаў аповесці выяўляецца вельмі арыгінальна. Найбольшая матывацыя жыццёвых паводзін адбываецца пры падачы вобраза маці дзяўчат Марыі. Думаецца, што менавіта Марыя, пакладаючыся на інтуіцыю, трактуючы выявы рэальнасці ў адпаведнасці з уласнымі мроямі, уласнымі (не крытычнымі і не аб’ектыўнымі) ацэнкамі характараў сваіх сямейнікаў, у пэўнай ступені справакавала канфліктнасць многіх сітуацый, што ўрэшце прывяло да трагедыі. Украінскі песенны рэпертуар, які пісьменніца выкарыстоўвае як сродак псіхалагізацыі, фактычна выконвае ўніверсальныя функцыі, бо дапаўняе характарыстыку кожнай з жанчын: *хочу бути тією дівчиною з пісні*. З аднаго боку, песня раскрывае мары жанчын пра шчаслівае каханне, з другога, падкрэслівае разрыў паміж марай і рэальнасцю.

Аксана Забужка тонка аналізуе стан душы Марыі, яе паводзіны. Некалі бацька Марыі не дазволіў ёй выйсці замуж за каханага хлопца, якога ўспрыняў як сарвігалаву – “паливоду”. Захаваўшы і культывуючы ў сабе пачуццё крыўды, гераіня аповесці адпаведным чынам выбудовае адносіны ў сям’і. Нерэалізаванасць памкненняў узмацняе незадаволенасць жыццём. Марыя не бачыць вартасцей характару мужа, не зважае на малодшую дачку, поўнасцю ўсклаўшы яе выхаванне на мужа. Дачыненні Марыі са старэйшай дачкой выпісаны пісьменніцай у адпаведнасці з законам псіхалагічнай кампенсацыі. Як сцвярджаюць псіхолагі, у такіх выпадках могуць адбывацца праявы самаахвярнасці, ці стварэнне арэолу пакут. Марыю, як паказвае Аксана Забужка, ахапіла жаданне, вышэйшае за рэальнасць. Гераіня гадала першую дачку з патаемнай марай адплаты за спазнаную несправядлівасць. Пачуццё крыўды парадзіла ў душы Марыі гардыню, спачатку мару, а затым і веру ў тое, што менавіта *яе* даччэ суджана быць ці князёўнай, ці каралеўнай. Адмеціна на чале дзяўчынкі – *бо народилася вона з місяцем на лобі* – успрымалася Марыяй не іначай як вышэйшы

⁷ Літаратурознавча энцыклапедыя: у 2 т., автор-укладач Ю. І. Ковалів, Київ 2007, т. 2, с. 528.

знак, наче абрано іі дитыну на прйділ незвычайный, про який людським дїтям і не мрїяти – хїба вислухати з казок, пераказуваных споконвіку од бабы до внуку.

Такім чынам, творча працуючы над вобразам Марыі, Аксана Забужка выявіла сублімаваныя формы тэарэтычнай рэфлексіі, спалучаныя з “міфалагічнасцю” навуковага мыслення. Гэта – адна з тэндэнцый, уласцівых феміністычнай літаратурнай практыцы, феміністычнай свядомасці. У асобе аўтара “Казкі про калинову сопілку” спалучыўся талент жанчыны – пісьменніка і навукоўца. Няма сумнення: Аксана Забужка як філосаф ведае працу Ю. Крысцевай “Рэвалюцыя паэтычнай мовы” (1974), у якой распрацоўваецца канцэпцыя вобраза “аргазмічнай маці”, што аб’ядноўваў жаночы і сексуальны аспекты. Ю. Крысцева прапанавала паняцце “хора” для акрэслення мацярынскага чынніка, прыгнечанага сімволікай ці законам Бацькі, для выяўлення патрыярхальнага доўгу перад маці⁸.

Творчая інтэрпрэтацыя гэтых палажэнняў прачытваецца ў сюжэце аповесці Аксаны Забужка. Як паказана ў пісьменніцы, антаганізм паміж бацькам Марыі і Марыяй вызначае духоўнае жыццё жанчыны і пасля яго смерці. Пранікаючы ў свет перажыванняў і пачуццяў Марыі, пісьменніца актыўна і па-майстэрску ўводзіць у тэкст сцэны сноў, трызненняў гераіні. Псіхалагічная напружанасць Марыі абумоўлівае той факт, што бацька ў сне прыходзіць да яе заўсёды агрэсіўна ўзрушаны. Трактоўка сноў даецца ў традыцыі народнай культуры: характар сноў прадказвае бяду. Можна меркаваць, што пісьменніца і гэтым прыёмам скіраваная на “полюс трагізму”.

Вобразы дачок Марыі менш падаюцца аналітычнай логіцы, хаця многае ў іх характарах, як ужо адзначалася, аўтар абумоўлівае ўмовамi выхавання. У той жа час неабходна адзначыць, што развіццё характараў Ганны і Алёнкi пісьменніца выпісвае, зыходзячы з феміністычнай канцэпцыі існавання ў прыродзе асаблівага інтуітыўна-несвядомага жаночага дыскурсу, асаблівых, спецыфічна жаночых сродкаў пазнання свету, адметнага ад мужчынскага спосабу мыслення, выключна жаночых формаў рэагавання на навакольнае асяроддзе. У стварэнні вобразаў сяспер знаходзіць сваё выяўленне філасофія экзістэнцыялізму. Абапіраецца пісьменніца і на фрэйдыскае вучэнне пра энергію неўсвядомленай псіхасексуальнай цягі як асноўнага рухавіка чалавечых паводзін. Зыгмунт Фрэйд як неўролаг развіў тэорыю, згод-

⁸ *Большой энциклопедический словарь*, Минск 2002, с. 528.

на з якой у фарміраванні характару чалавека, яго паталогіі галоўную ролю адыгрываюць перажыванні ранняга дзяцінства. Падобна, што менавіта думкамі знакамітага псіхааналітыка кіравалася і Аксана Забужка. У той жа час вядома, што феміністычны рух варожа адносіцца да Фрэйда, паколькі вучоны выказваў перакананні пра перавагу мужчынскага пачатку над жаночым: жанчыну Фрэйд прапанаваў успрымаць як непаўнавартаснага мужчыну. І гэта не магло не выклікаць абурэння з боку феміністак. Аксана Забужка як пісьменніца імкнулася пераадолець бінарнасць маскуліннага і феміннага супрацьстаяння.

Аповесць “Казка про калинову сопілку” ўсім ходам мастацкага мыслення аўтара скіроўвае чытача на думку пра неабходнасць гармоніі ў сямейных адносінах, пра аднолькавую каштоўнасць жаночай і мужчынскай індывідуальнасці. Марыін муж Васіль атрымлівае вельмі станоўчую характарыстыку. У аповесці не знаходзім ніводнага слова крытыкі ў яго бок. Ён і працавіты, і цяроплівы, і клапатлівы бацька. Ён, як пераважная большасць украінцаў, ведае народныя песні, прачула і прыгожа спявае. Можна лічыць, што вобраз Васіля абагульнены, тыпізаваны. Ён паўстае як увасабленне паняцця пра ўкраінца як лірычна-драматычнага чалавека.

Імкненне ўраўнаважыць увагу да жаночага і мужчынскага пачаткаў найбольш доказна выяўляецца ў звароце пісьменніцы да біблейскага апаведу пра Авеля і Каіна. Гісторыя братоў інтэрпрэтуецца ў аповесці ў адпаведнасці з народнай традыцыяй. Цені на месяцы героі ўспрымаюць як выявы вобразаў біблейскіх персанажаў. У гэтым праступае найўнасць, чысціня мыслення простага чалавека, які касмаганічную тэму трактуе з пазіцыяй народных вераванняў і легенд. Аксана Забужка выкарыстоўвае гісторыю братазабойства як прадвесніцу сёстразабойства. Аднак мастацкая функцыя апаведу пра Авеля і Каіна гэтым не абмяжоўваецца. Пісьменніца часта да месца прыводзіць народныя прымаўкі і прыказкі, узмацняючы іх алегарычным зместам, уласнай дыдактычнай скіраванасцю. Нельга не прызнаць справядлівасці думкі, закладзенай у наступнай прымаўцы: *Посіеш звичку – пожнеш характер, посіеш характер – пожнеш долю*. Аўтарскія сентэнцыі накіраваны на народных парэмій, пададзеныя нібыта незнарок, пакліканы наблізіць чытача да разумення сэнсу прачытанага.

Як папярэджанне пра небяспеку павінна прачытвацца ўвядзенне ў аповесць хай сабе і эпізодычнага, але псіхалагічна апраўданага вобразу манашкі-паломніцы. І гэты сюжэтны ход сведчыць пра ўвагу пісьменніцы да этнакультуры: згадваецца ў аповесці Кіеўская Лаўра, адзін з інстытутаў духоўнага жыцця ўкраінцаў. Зрэшты, увесь ком-

плекс мастацкіх сродкаў аповесці пакліканы ўзняць праблему Дабра і Зла. І вобраз празорлівай багамолкі, і біблейскі аповед пра Авеля і Каіна яшчэ раз нагадваюць пра іерархію жыццёвых вартасцей, пра неабходнасць разумення Дабра як этычнай нормы чалавечых камунікацый. Для ўзмацнення ідэйнага гучання твора пісьменніца звяртаецца да хрысціянскай тэмы, да Бібліі як да ўніверсальнага, наднацыянальнага аўтарытэта. Антрапацэнтрычная парадыгма аповесці “Казка про калинову сопілку”, выбудаваная на жыццёвым матэрыяле з апорай на шматлікія экстрагісторыка-культурныя, этнапэтычныя аспекты, скіравана закрануць усю сферу сучаснага гуманітарнага разумення карціны свету.

Карона сусветнай культуры XX стагоддзя ўпрыгожана дьяментавым россыпам знакамітых жаночых імёнаў. Па праву ўпісаны ў гісторыю еўрапейскай літаратуры імёны польскай паэтэсы Віславы Шымборскай (1923–2012), украінскай пісьменніцы Ліны Кастэнка (1930). У коле іх праблематыкі – цывілізацыйныя, гістарычныя, палітычныя, культуралагічныя, прыродныя, псіхалагічныя аспекты быцця чалавека. Пра кожную з пісьменніц можна сказаць, што яны – творцы выразна інтэлектуальнага, філасофскага тыпу. Светабачанне кожнай вырастае з канкрэтнай дэталі; што ўзятая з мінулага ці сучаснасці, атрымлівае ў творах Л. Кастэнка, В. Шымборскай шматлікія вымярэнні. Паэтычнае выказванне заўсёды ёмістае, вылучаецца дасціпнасцю, рэльефнасцю.

У плане маральна-філасофскай інтэрпрэтацыі феміністычнай тэмы паказальнымі можна лічыць многія вершы Л. Кастэнка. *Ох, я не Фауст. Я тількі жінка*, – сцвярджае яе лірычная гераіня (верш «Лейтмотив щастья»). Пры гэтым гераіні Л. Кастэнка – асобы мыслячыя, што не прымаюць пустапарожніх размоў. Паэтэса заяўляе: *Боюся экзальтованих подруг...* Жыццёвая праграма гераінь Л. Кастэнка ў наступным: *чалавеку непадуладныя ні соцыум, ні ўніверсум. Чалавек, а значыць і жанчына, падуладныя толькі самім сабе*⁹. Вядучы настрой шчымліва-спавядальнай лірыкі паэтэсы пра каханне, як трапна заўважае даследчыца Аксана Нахлік, – узаемная любоў, адкрытая пачуццёвасць. У каханні і мужчына, і жанчына *ў шаленому вiрi любовной жаги, в ніч високого притулку – коли йде обертом земля, – вiриваються у зовсім інший часопростір – космічного, вічнаго мас-*

⁹ О. Нахлік, *Письменник – Нація – Універсум*, (в:) *Світоглядні та художні шукання в літературі ХІХ–ХХ століть*, Львів 1999, с. 208.

*штабу*¹⁰. Гады мужчыну і жанчыну яднае і *міль, і вічність, і тиша, і дев'яты вал – очей магічна ніжність і губ розпалены метал*. Увогуле ж імператыў творчай думкі паэтэсы складаецца з дзвюх асноўных пазіцый: першая – быццё чалавека павінна рэалізавацца ў працы і пацучцёвым самаразвіцці, другая – выхаванне індывідуума неразрыўна звязана з спасціжэннем культурна-духоўнага вопыту ўсяго чалавецтва і нацыянальнай самабытнасці Украіны. *В эпоху спорту і синтетыкі людзей велика ряснота. Нехай тендзітні пальці етыкі торкнуць вам серце і вуста*, – звяртаецца ўкраінская паэтэса да сучаснікаў. Зразумела, высокая маральнасць – скразны лейтматыў твораў Л. Кастэнка – прыкмета не толькі жаночай паэзіі. Адметнасць яе твораў – у тых мастацкіх прыёмах, што вылучаюць індывідуальнае аблічча паэтэсы. Яны – ў менавіта жаночай эмацыянальнасці, у максімалістка крытычным стаўленні да наваколля, у шырокіх зваротах да скарбіцы народнай і сусветнай культуры. Ліна Кастэнка нібыта падхоплівае творчую эстафету ад неўміручай Лесі Украінкі. Пераважна класічныя формы верша паэтэса напаўняе лірычным струменем, раскрываючы інтымнае, жаночкае “я”, спалучае яго з драматызаванай напоўненасцю гісторыясофскай думкі пра лёс роднага народу.

Паэзія В. Шымборскай вылучаецца медытатыўнай глыбінёй, незалежнасцю пазіцый жанчыны-паэтэсы, выразнай філасофскай іроніяй, аўтаіроніяй, якія народжаныя абвостраным адчуваннем дысгармоніі свету. В. Шымборская закранае праблему магчымасці паразумення чалавека з “*іншымі*”, існавання чалавека як індывідуума, *уклочанасці чалавека ў аб’ектыўны час і аб’ектыўную прастору* (С. Бальбус), а яе лірычная гераіня, па словах У. Калесніка, *успрымае субстанцыю жыцця як трагізм, які па абавязку і логіцы існавання трэба перажыць*. Шымборская ўмела, па-філасофску канцэнтруе агульнае ў адзінкавым, аб’ектыўнае ў суб’ектыўным. Салідарызуючыся з польскім вучоным Т. Вуйцікам, украінскай даследчыцай А. Нахлік, адзначым, што паэзія В. Шымборскай – гэта спроба ўсебаковага асэнсавання экзістэнцыі чалавека ў свеце. Гэта роздум над сэнсам існавання людзей, іх жыцця і смерці. Гэта і гісторыясофскі падыход да пытанняў развіцця цывілізацыі. Гэта імкненне спазнаць прыроду існавання жыцця на зямлі і па-за яе межамі. Гэта і анталагічны, і маральна-этычныя аспекты чалавечага лёсу¹¹.

¹⁰ Тамсама, с. 222.

¹¹ Т. Wójcik, *Pisarze polscy XX wieku. Sylwetki*, Warszawa 1995, с. 138.

Цікавымі з’яўляюцца ацэнкі творчасці В. Шымборскай вядомым ўкраінскім паэтам і перакладчыкам Дз. Паўлычкам. У прыватнасці, ён піша: *Шымборська має власний стиль виразу важливих, філософських, дуже часто нею відкритих істин людського життя, її твори написані просто, в них немає емоційного піднесення за рахунок стилю чи формальних засобів. Зворушення, яке вони викликають, йде від парадоксальних зіставлень явищ духовного і звичайного життя*¹². У вершы “Канец стагоддзя” («Schyłek wieku») паэтэса раскрыла сваю творчую лабараторыю: *Як жыць – спытайся нехта ў лісце да мяне ў той час, як я хацела спытаць у яго пра тое ж самае*. В. Шымборская імкнулася не столькі даваць адказы на пастаўленыя самім жыццём і ёю асабіста пытанні, колькі праз пульсуючы нерв думкі ўказвала чытачам на ланцужковую залежнасць адных “невядомых” ад іншых. Гэтая ўласцівасць творчай манеры польскай паэтэсы выдатна схоплены і перададзена ва ўкраінскамоўным перакладзе яе верша «Здивування» («Zdziwienie»), бліскуча выкананым Дз. Паўлычкам:

Чому занадта в адній асобі?
 Що тут роблю? В чийй подобі?
 Чому в будинку, а не в гнізді?
 В шкірі, а не пір’ї? З обличчям, не лістям?
 Чому тільки раз із життям асобистим?
 При зірці малій? На землі й при воді?
 По неприсутності? Саме тепер?
 За всі століття? За стількі ер?
 За всі могили і небосхили?
 До кості й крові, що повнить жили?
 Сама з собою? Чом саме тут?
 Чому не там десь, де інша змора?
 Не сто літ тому. Але й не вчора
 Сиджу й дивлюся у темний кут –
 Як дивиться й те, що сидить під столом,
 Таке гарчливе і зване псом?¹³

І польскія, і ўкраінскія крытыкі аднагалосна прызнаюць, што творы В. Шымборскай *адначасова філасофскія, будзённыя, антрапалагічныя і лірычныя*¹⁴. “Інтэгральнасць” – гэтае вельмі дакладнае вызначэнне, дадзенае М. Бараноўскай, а ўслед за ёй і А. Нахлік, творчасці

¹² Д. Павличко, *Твори: в 10 т.*, Київ 2010, т. 8, с. 446.

¹³ Тамсама, с. 453.

¹⁴ М. Baranowska, *Jak lekko było nic o tym nie wiedzieć*, Wrocław 1996, с. 26.

каралевы фласафічнай паэзіі В. Шымборскай. Л. Кастэнка па праву называюць поўным *царыцай паэзіі ва Украіне* (Дж. Луцкі). Творчасць Віславы Шымборскай і Ліны Кастэнка ўвабрала лепшыя дасягненні сусветнай паэзіі ХХ стагоддзя. Зразумела, як сапраўдныя мастакі, яны маюць у сваёй палітры і шмат індывідуальных фарб, у якіх пры гэтым можна прасачыць прыкметы нацыянальных традыцый.

Л. Кастэнка ўспрымаецца сучаснымі адукаванымі чытачамі як *пасіянарны індывід*, а яе творчая індывідуальнасць як *фермент сапраўднага мастацтва і нацыятворчага руху* (А. Забужка). У духу літаратурнага “персонацэнтрызму” прачытваецца і творчасць В. Шымборскай. Кожная з названых пісьменніц – Жанчына, якая па глыбіні, выразнасці, сканцэнтраванасці мастацкага мыслення не саступае пісьменнікам-мужчынам. Сярод прыхільнікаў паэтычнай творчасці ўкраінскай і беларускай паэтэс – і мужчыны і жанчыны. Прыгадаем дарэчы, што выдатна перакладзены творы Л. Кастэнка беларускімі паэтэсамі В. Коўтун, Н. Мацяш. В. Шымборскую цудоўна перастварылі па-беларуску Н. Мацяш, А. Лойка, Я. Семяжон, а па-ўкраінску – Дз. Паўлычка, Я. Сэнчышын.

Такім чынам, працягваючы гаворку пра той складнік сучаснага літаратурнага працэсу, які ствараецца пісьменніцамі-жанчынамі, адзначым, што рысы “творчага фемінізму”, разгледжаныя ў папярэдне вызначаных псіха-філасофскіх практыках, нельга разглядаць як абавязковую прыкмету пісьма кожнай прадстаўніцы жаночага полу. Калі ж і звяртаюцца пісьменніцы-жанчыны да феміністычных практык, то выяўляцца гэта па-рознаму, вельмі індывідуальна: у адных выпадках – выклічна эпатажна, у іншых – прыхавана, часам апасродкавана, не ў поўным аб’ёме.

Сапраўдны талент мыслення, мастакоўскага рэагавання на свет – заўсёды непаўторны, і не толькі ў выпадку з пісьменнікамі-мужчынамі. Жаночая творчасць, як і мужчынская творчасць, калі яны, як кажуць, ад Бога, залежаць ад шматлікіх суб’ектыўных і аб’ектыўных фактараў. Гэта вынік генератыўнага патэнцыялу таемных сіл прыроды, працы душы творцы, яго інтэлекту, плюралізму нацыянальнага, індывідуальнага і сацыяльна-грамадскага вопыту.

STRESZCZENIE

PROBLEMY FEMINIZMU W TWÓRCZOŚCI KOBIET
NA PRZEŁOMIE XIX–XX I XX–XXI WIEKÓW:
W LITERATURZE BIAŁORUSKIEJ, UKRAIŃSKIEJ I POLSKIEJ

W artykule omówiono problemy feminizmu w aspekcie socjokulturowych właściwości czasu. Indywidualność autorki w twórczości kobiecej jest wynikiem wpływu na myślenie artystyczne ruchu emancypacyjnego (przełom XIX i XX wieków), który akceptuje obecność samowystarczalności w biologicznej naturze człowieka (przełom XX i XXI wieków). Przedmiotem badań są utwory polskich, ukraińskich i białoruskich pisarek. W pierwszej części są to utwory E. Orzeszkowej, G. Zapolskiej, A. Paszkiewicz (Ciotki), O. Kobyłańskiej, Lesi Ukrainki, w drugiej części – M. Gretkowskiej, N. Babinej, O. Bobkowej, M. Wajcieszonok, T. Garelikowej, O. Zabużko, L. Kostenko, W. Szymborskiej.

Autorzy artykułu dochodzą do wniosku, iż nie należy uważać szczególnych oznak feminizmu, które zależą od praktyk psychofizycznych, za niezbędną część twórczości każdej autorki. Jeśli zaś takie cechy znajdują się w twórczości kobiecej, to ich obecność przybiera różne formy. Jest to zatem zjawisko bardzo indywidualne, ponieważ cechy, o których mowa, wynikają z talentu, natury, duszy, intelektu, pluralizmu narodowego, indywidualnego i socjalno-społecznego doświadczenia.

Słowa kluczowe: feminizm, aspekty genderowe, dyskurs, moral, filozofia, psychologizm, indywidualny styl, cechy artystyczne.

SUMMARY

THE PROBLEM OF FEMINISM IN THE “FEMALE” LITERATURE
ON THE TURN OF THE 19TH AND 20TH, THE 20TH AND 21TH CENTURIES:
BELARUSIAN, UKRAINIAN, POLISH CONTEXT

In the article the feminist problems investigated from the perspective of social and cultural background of the time are discussed. It is stated that individual traits of the author in feminist writing are predetermined by the influence of feminist movement (on the turn of the 19th c.) which acknowledges the presence of self-esteem in biological nature of the man (on the turn of the 20th c.). Literary works of Polish, Ukrainian and Belarusian women-writers constitute the subject of our research. In the first part of the article the works of E. Ozheshko, G. Zapolskaya, A. Pashkevich (Tsiotka), O. Kobilianskaya, Lesia Ukrainka are examined, in the second part – those of M. Gretkovskaya, N. Babina, O. Babkova, M. Vaiteshonok, T. Garelikova, O. Zabużko, L. Kostenko, V. Shimborskaya.

The authors come to the conclusion that feminist traits cannot be considered as an obligatory part of literary writing of a woman-author as they depend on psychological and physical experience. They are always expressed in an individual

way because they result from talent, natural forces, peculiarities of soul, intelligence, combination of national, individual and social experience.

Key words: feminism, gender aspect, discourse, morality, philosophy, psychologism, individual style, literary peculiarities.

ДА ДВАЦАЦГОДДЗЯ БЕЛАРУСКАЙ ФІЛАЛОГІІ ВА ЎНІВЕРСІТЭЦЕ Ў БЕЛАСТОКУ

Ніна Баршчэўская

Загадчык Кафедра беларусістыкі

Варшаўскага ўніверсітэта

Дасягненні Кафедры беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта

Кафедра беларусістыкі была паклікана да жыцця ў 1956 годзе як навучальная ўстанова беларускай філалогіі і была пераўтворана ў кафедру Распараджэннем Рэктара ВУ № 18 з 30 верасня 1977 года, а 8 гадоў таму Распараджэннем Рэктара ВУ № 307 з 16 сакавіка 2005 года – у Кафедру беларусістыкі.

Ініцыятарам паклікання Кафедры быў Юрка Туронак, а стваральніцай і шматгадовай загадчыцай – знакамітая славістка праф. Антаніна Абрэмбска-Яблонска (1902–1994), аўтарка шматлікіх прац з галіны славянскага мовазнаўства, а таксама сурэдактарка (разам з Мікалаем Бірылам) адзінага аж да 2005 года “Падручнага польска-беларускага слоўніка” (выдадзенага ў 1962 годзе выдавецтвам Wiedza Powszechna). На пачатковым этапе існавання Кафедры вялікую дапамогу аказваў Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт у Менску, які перадаў новаўтворанай установе даволі вялікую бібліятэку і ў выпадку неабходнасці дапамагаў дыдактычнымі кадрамі.

Наступніцай А. Абрэмбскай-Яблонскай была праф. Эльжбета Смулкова, якая кіравала беларускай філалогіяй у Варшаўскім універсітэце ў гадах 1971–1975. Э. Смулкова, даследчыца беларускай літаратурнай мовы і польска-беларуска-літоўскага моўнага памежжа – не толькі прызнаная ў свеце вядомая беларусістка, але і першы амбасадар Рэспублікі Польшча ў Рэспубліцы Беларусь. З Варшаўскім універсітэтам Э. Смулкова звязаная па сённяшні дзень.

У 1975–2004 гадах Кафедрай беларускай філалогіі кіраваў праф. Аляксандр Баршчэўскі, гісторык літаратуры, даследчык польска-бе-

ларускіх літаратурных сувязяў, а таксама беларускага эміграцыйнага пісьменства. А. Баршчэўскі працаваў на Кафедры з моманту яе ўзнікнення, прычыняючыся да яе развіцця, пашырэння сувязяў з іншымі навукова-адукацыйнымі ўстановамі ды грамадскімі арганізацыямі. Яго вялікія літаратурныя дасягненні (з’яўляецца аўтарам некалькіх зборнікаў паэзіі, успамінаў, перакладаў з беларускай мовы, а таксама сябрам Саюза польскіх пісьменнікаў і Саюза беларускіх пісьменнікаў) дазвалялі Кафедры актыўна наладжваць адносіны з беларускімі пісьменнікамі і мастакамі. Праф. А. Баршчэўскі па сённяшні дзень дапамагае сваім досведам і ведам працаўнікам і студэнтам Кафедры.

У 2004–2009 гадах Кафедрай кіраваў праф. Варшаўскага ўніверсітэта Мікалай Цімашук, знакаміты русіст, між іншым, аўтар расійска-польскіх і польска-расійскіх слоўнікаў, які апошнімі гадамі спецыялізуецца ў беларускай лексікалогіі і лексікаграфіі і займаецца моўнымі аспектамі помнікаў беларускай пісьмовасці, а асабліва – мовай рэлігійных твораў. Дзякуючы ягонаму заангажаванню, на працягу 5 гадоў павялічылася колькасць навуковых супрацоўнікаў і пашырыліся кантакты з навукова-адукацыйнымі ўстановамі ў Беларусі, напр. з МАІРА (Мінскі абласны інстытут развіцця адукацыі).

З кастрычніка 2009 года пасадку кіраўніка Кафедры беларусістыкі займае праф. Варшаўскага ўніверсітэта Ніна Баршчэўская, даследчыца мовы беларускай эміграцыі і суадносін паміж мовай і нацыянальнай тоеснасцю, а таксама беларускіх гаворак ды пытанняў моўнага памежжа. Імкненне апрацаваць і захавць для наступных пакаленняў усходнеславянскія гаворкі Падляшша прычынілася да апрацавання гранту «Моўна-культурная спадчына Падляшша», які дазваляе Кафедры праводзіць актыўныя даследаванні ўсходнеславянскіх гаворак Падляшша.

Навуковая дзейнасць супрацоўнікаў Кафедры шматгранная і ў агульным закранае пытанні: усходнеславянскіх гаворак Падляшша, лексікаграфіі польска-беларускага моўнага памежжа, мікратапаніміі зямель паўночна-ўсходняй Польшчы, фальклору Беласточчыны, беларускага літаратурнага руху ў Польшчы; двухмоўнай беларуска-польскай лексікаграфіі, сучаснай беларускай мовы і яе гісторыі, гісторыі беларускай літаратуры; перакладазнаўства; адносін беларускай дыяпары да ролі і месца мовы ў жыцці народа, беларускага эміграцыйнага літаратурнага руху. Вынікам гэтых даследаванняў з’яўляюцца манаграфічныя апрацоўкі, слоўнікі, падручнікі і, зразумела, артыкулы, рэцэнзіі і справаздачы з навуковых падзеяў.

На працягу свайго існавання Кафедра адукавала многіх студэнтаў – больш за 500 чалавек (а дакладана, да канца верасня 2013 года –

480 студэнтаў абаранілі магістэрскія і 40 бакалаўрскія працы). 9 навуковых супрацоўнікаў абаранілі кандыдацкія дысертацыі, 3 – доктарскія. З нашых кадраў выводзяцца таксама чацвёра прызнаных у свеце прафесароў беларусістыкі.

Супрацоўнікі Кафедры прымаюць актыўны ўдзел у навуковым жыцці. З 1993 года Кафедра арганізуе Міжнародныя навуковыя канферэнцыі пад агульнай назвай «Польска-беларускія моўныя, літаратурныя і гісторыка-культурныя сувязі». Выдае таксама часопіс “Acta Albaruthenica”¹ пад рэдакцыяй праф.праф. Мікалая Хаўстовіча і Мікалая Цімашука.

Дзякуючы добрай, сямейнай атмасферы, пазітыўнаму стаўленню выкладчыкаў да сваёй працы, а таксама творчаму падыходу нашых студэнтаў, адносіны на Кафедры складваюцца гарманічна. Студэнты часта з’яўляюцца ініцыятарамі розных культурных мерапрыемстваў (напр. выстава пра Беларусь у Бібліятэцы Варшаўскага ўніверсітэта) і навуковых (напр. Канферэнцыя пад назвай «Усход вачыма маладых»), у рэалізацыі якіх дапамагаюць выкладчыкі. Нашы студэнты, аб’яднаныя ад 2000 года ў Навуковым коле “Albaruthenica”, а таксама заангажаваныя ў працу ў Студэнцкім самакіраванні, не толькі супрацоўнічаюць з няўрадавымі арганізацыямі, якія дзейнічаюць у Польшчы на карысць Беларусі, ці самастойна арганізуюць паездкі па Беларусі, але таксама ўключаюцца ў прамоцыю беларусазнаўчых даследаванняў, між іншым, шляхам арганізацыі навуковых канферэнцый. Ужо выйшлі 2 тамы матэрыялаў з гэтых канферэнцый пад рэдакцыяй беларусісткі Катажыны Бартноўскай, якая займае пасаду дэкана па студэнцкіх справах.

Згаданыя дасягненні Кафедры былі адзначаны Рэктарам Варшаўскага ўніверсітэта Катажынай Халасінскай-Мацукоў на святкаванні ў 2006 годзе юбілею 50-годдзя. На адмыслова зладжанай канферэнцыі Рэктар пазнаёміла запрошаных вучоных з розных беларусазнаўчых асяродкаў з цэлага свету і студэнтаў Варшаўскага ўніверсітэта з найважнейшымі дасягненнямі Кафедры, якія прычыніліся да пашырэння беларусазнаўчай думкі ў Польшчы, паўплывалі на зацікаўленне беларусістыкай многіх студэнтаў, а таксама спрыялі ўзнікненню беларусістык у іншых універсітэтах (у Беластоку, Любліне, Аполі). Спадарыня Рэктар звярнула тады ўвагу на ўдзел Кафедры ў падрыхтоўцы супольна з ПАН ды Інстытутам мовазнаўства Акадэміі навук БССР

¹ <http://www.albaruthenica.uw.edu.pl/pl/>

5-томнага «Слоўніка беларускіх гаворак паўночна-заходняй Беларусі і яе пагранічча», выдадзенага ў 1979–1986 гадах. Супрацоўнікі кафедры пад кіраўніцтвам праф. Антаніны Абрэмбскай-Яблонскай удзельнічалі ў падрыхтоўцы матэрыялаў да «Атласа ўсходнеславянскіх гаворак Беласточчыны». Вялікім дасягненнем мовазнаўчага калектыву было выданне «Слоўніка мікратапонімаў паўночна-ўсходняй Польшчы» (Варшава 1992–1995), які быў адзначаны ўзнагародай Міністра нацыянальнай адукацыі. Працы ў галіне лексікаграфіі вяліся да 2012 года, калі высылкам усіх супрацоўнікаў быў выдадзены «Беларуска-польскі слоўнік», які налічвае каля 40 тысяч загаловачных слоў.

Сярод мовазнаўчых прац асаблівай увагі заслугоўваюць манаграфіі праф. Э. Смулковай, прысвечаныя дыялектнай лексіцы Беласточчыны: «Słownictwo z zakresu uprawy roli w gwarach wschodniej Białostoczczyzny na tle wschodniosłowiańskim» (Вроцлаў – Варшава – Кракаў 1968) ды націску ў беларускай мове: «Studia nad akcentem języka białoruskiego. Rzeczownik» (Варшава 1978). Беларускія гаворкі ў Польшчы ўзгадваюцца таксама ў манаграфіі «Dialektologia białoruska» аўтарства Ніны Баршчэўскай і Міраслава Янковяка з Інстытута славістыкі ПАН (Варшава 2012).

Гісторыі беларускай мовы прысвечна кніга Тэрэсы Ясінскай «System fleksyjny starobiałoruskich zabytków II połowy XVI w.» (Варшава 1979), сучаснай беларускай мове праца Ядвігі Глушкоўскай «Zaimki nieokreślone we współczesnym białoruskim języku literackim» (Варшава 1985), ці агульным пытаннем мовазнаўства кніга Мікалая Цімашчука «Język a teoria lingwistyczna» (Варшава 2005). Мікалай Цімашчук займаецца таксама пытаннямі перакладу рэлігійнай літаратуры на беларускую мову, напр. «Współczesne białoruskie słownictwo sakralne w przekładach Pisma Świętego» («Studia Białorutenistyczne» 4, Люблін 2010), «Ewangelie po białorusku W. Godlewskiego i P. Tatarynowicza» («Acta Albaruthenica» 11, Варшава 2011), «O języku białoruskich przekładów Ewangelii w Ameryce Północnej» («Acta Albaruthenica» 13, Варшава 2013).

Мовай перакладаў займаецца таксама Тэрэса Хыляк-Шрэдэр: «Kilka uwag o systemie fonetycznym i ortografii pierwszego pełnego przekładu «Pana Tadeusza» na język białoruski» («Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej» 22, Варшава 1992), «Туры конструкцыі градасыюных у бiałoruskim przekładzie» («Droga ku wzajemności», Варшава 2006).

Польска-беларускімі ўяўнымі моўнымі падабенствамі і вынікаючымі з гэтага пагрозамі для перакладчыка цікавіцца Радаслаў Калета: «Homonymia międzyjęzykowa w ogólnym i białorusko-polskim kon-

tekście” (“Acta Albaruthenica” 10, Варшава 2010); “Białoruś i Polska – rzecz o mylących podobieństwach międzyjęzykowych” (“Kwartalnik Polonicum” 7, Варшава 2008); “Пра беларуска-польскіх фальшывых сяброў перакладчыка” (“Acta Albaruthenica” 13, Варшава 2013).

Пытанні тапаніміі на польска-беларускім памежжы асвятляюцца ў публікацыях Вольгі Трацяк, напр. “Семантычны аналіз айконімаў у Гродзенскай вобласці” (“Acta Albaruthenica” 9, Варшава 2009), ці “Гісторыя перайменаванняў на Беларусі” (“Acta Albaruthenica” 10, Варшава 2010).

Вельмі багата выглядаюць навуковыя дасягненні Кафедры ў галіне літаратуразнаўства. Трэба адзначыць, што на пераломе 1970–1980 гадоў засяроджваліся яны на беларускім фальклоры ўсходняй Беласточчыны. Іх вынікам была, між іншым, манаграфія Аляксандра Баршчэўскага “Białoruska obrzędowość i folklor wschodniej Białostoczczyzny” (Беласток 1990). Сярод багатага даробку А. Баршчэўскага варта назваць таксама манаграфіі, прысвечаныя беларускаму літаратурнаму руху ў Польшчы: “Творцы беларускага літаратурнага руху ў Польшчы 1958–1998” (Мінск 2001) і эміграцыйнай пісьмовасці: “Беларуская эміграцыйная пісьмовасць” (Варшава 2004).

Даследаванні навуковай, літаратурнай і публіцыстычнай дзейнасці беларускай дыяспары – гэта чарговая галіна даследаванняў супрацоўнікаў Кафедры. Як вынік такіх даследаванняў выйшла кніга Ніны Баршчэўскай, у якой прэзентуецца погляд беларускіх эміграцыйных вучоных на ролю і месца мовы ў жыцці народа: “Беларуская эміграцыя – абаронца роднае мовы” (Варшава 2004).

Жыццёвы і творчы шлях беларускай эміграцыі на Захадзе з’яўляецца тэмай даследаванняў Анны Дэмянюк, напр. “Пакручасты лёс чалавека на крыжовых дарогах” (“Acta Albaruthenica” 7, Варшава 2007), ці “Беларуская дыяспара ў Аўстраліі – малавядомая старонка беларускай гісторыі” (“Acta Albaruthenica” 8, Варшава 2008).

Вельмі істотнай галіной літаратурных даследаванняў з’яўляецца гісторыя беларускай літаратуры – у гэтай галіне на першае месца высоўваюцца працы праф. Мікалая Хаўстовіча, якіх шмат: гэта нарысы, артыкулы і эсэ “Шляхамі да беларускасці” (Варшава 2010), “Літаратура першай паловы XIX стагоддзя: Залатая калекцыя беларускай літаратуры” (Мінск 2012), кнігі, прысвечаныя паасобным пісьменнікам і агульным тэндэнцыям развіцця літаратуры: “Гісторыя беларускай літаратуры 30–40-х гадоў XIX ст.” (Мінск 2001), “На парозе забытае святыні: Творчасць Яна Баршчэўскага (Мінск 2002), “Мастацкі метада Яна Баршчэўскага” (Мінск 2003), “Айчына здалёк і зблізку: Ігна-

цы Яцкоўскі і Аляксандар Рыпінскі” (Варшава 2006), “Жыццё і творчасць Рамуальда Падбярэскага” (Варшава 2008), і, што вельмі істотна, пераклады на беларускую мову твораў: Яна Баршчэўскага “Шляхціц Завальня або Беларусь у фантастычных апавяданнях” з шырокім літаратуразнаўчым каментаром (Варшава 2012), Ігнацы Яцкоўскага “Аповесць з майго часу, альбо Літоўскія прыгоды” (таксама з каментаром, Варшава 2010), Баляслава Пруса “Лялька” (2013).

Проблемы ўплыву вайны і рэпрэсіўных органаў на псіхіку чалавека з’яўляюцца прадметам даследаванняў Катажыны Дрозд, напр. “Wpływ II wojny światowej na psychikę człowieka i jej znaczenie dla następnych pokoleń na przykładzie powieści Alesia Adamowicza Narodzona w płomieniu” (“Świat po katastrofie”, Кракаў 2010); “W szponach GPU – o największym wrogu ludzkości” (“Acta Albaruthenica” 8–9, Варшава 2008–2009).

Сучаснай беларускай літаратуры прысвечана праца Катажыны Бартноўскай “Białoruski postmodernizm. Liryka pokolenia Bum-Bam-Litu” (Варшава 2009). Катажына Бартноўска, з аднаго боку, аналізуе адносіны маладога пакалення беларускіх твораў да беларускай літаратурнай традыцыі, напр. “Młode pokolenie poetów wobec białoruskiej tradycji literackiej” (“Studia interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 3, Варшава 2009), “Dwie skrajne tendencje we współczesnej literaturze białoruskiej: duchowość i erotyzm” (“Acta Albaruthenica” 6, Варшава 2007), а з другога – стараецца нанова вызначыць гістарычна-літаратурны працэс на падставе творчасці Кузьмы Чорнага: “Rzeczywistość radziecka we wczesnych opowiadaniach Kuźmy Czornego” (“Studia interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej” 6, Варшава 2011), “Kreacja bohaterów we wczesnej twórczości Kuźmy Czornego (wybrane aspekty)” (“Studia Białorutenistyczne” 6, Люблін 2012).

Сучаснай літаратурай займаецца таксама Надзея Панасюк: “Ананімная палітычная сатыра ў сучаснай беларускай літаратуры” (“Acta Albaruthenica” 6, Варшава 2007), “Нацыянальная ідэя ў творчасці Уладзіміра Арлова” (“Acta Albaruthenica” 9, Варшава 2009). Тэмай публікацый гэтай даследчыцы з’яўляецца таксама беларуская літаратура ў Польшчы: “Дзіцячая паэзія Віктара Шведа” (“Гермапілы” 2, Беласток 1999), “Польска-беларускі кантэкст паэзіі Надзеі Артымовіч” (“Acta Albaruthenica” 8, Варшава 2008), ды польска-беларускія літаратурныя пераклады: “Перакладчыцкая дзейнасць Белавежцаў” (“Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 22, Варшава 1995), “Zagadnienie przekazu białoruskich nazw osobowych a problem kolorytu narodowego” (“Studia z Filologii Rosyjskiej i Słowiańskiej” 22, Варшава 1992).

Пытаннімі беларускай гісторыі займаецца ў асноўным Юзэф Зямчонак. Варта ўзгадаць ягоную кнігу пра месца Беларусі ў Еўропе: “Integracja Europy a Białoruś. Historia i współczesność” (Варшава 2008), а таксама кнігі, прысвечаныя дзейнасці Райнольда Тызенгаўза: “Rajnold Tyzenhauz. Jak być wielkim w rządzeniu. Antologia dialogów” (Варшава 2006), “Rajnold Tyzenhauz. Jak wychowywać dzieci. Wybór pism” (Варшава 2006), “Trzej Tyzenhauzowie” (Варшава 2007), “Twórczość Rajnolda Tyzenhauza” (Варшава 2007), “Rajnold Tyzenhauz (1830–1888). Myśliciel. Reformator. Mecenas” (Варшава 2010). Істотнае месца ў творчасці Зямчонка займаюць таксама краязнаўчыя публікацыі, прысвечаныя Браслаўшчыне, Данілавічам, Лучаю, Паазер’ю, Паставам, Варапаеву.

Не менш важнай галіной дзейнасці супрацоўнікаў Кафедры з’яўляецца падрыхтоўка падручнікаў для студэнтаў. Студэнтам лягчэй і прасцей знаёміцца з беларускай літаратурай і мовай дзякуючы хрэстаматыям па беларускай літаратуры (4 тамы хрэстаматыі “Беларуская літаратура” аўтарства Мікалая Хаўстовіча (Варшава 2006 і 2012) і падручнікаў, якія дапамагаюць у вывучэнні мовы (аўтарства Тэрэсы Ясінскай і Ядвігі Глушкоўскай). Варта адзначыць, што супрацоўнікі Кафедры апрацавалі шмат падручнікаў (10) па беларускай мове для пачатковых і сярэдніх школ, або былі іх рэдактарамі, а таксама аўтарамі школьных праграмаў.

Апрача навукова-даследчай працы Кафедра беларусістыкі надае асаблівую ўвагу адукацыі беларусазнаўчых кадраў, рыхтуючы спецыялістаў у галіне літаратуразнаўства і мовазнаўства.

Ужо 19 гадоў Кафедра з’яўляецца арганізатарам Алімпіяды па беларускай мове ў Польшчы², што спрыяе глыбейшаму зацікаўленню вучняў агульнаадукацыйных ліцэяў беларусазнаўчай праблематыкай і польска-беларускімі літаратурнымі, моўнымі і гісторыка-культурнымі сувязямі.

На працягу 57-гадовага існавання Кафедра беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта адукавала шматлікія беларусазнаўчыя кадры і можа ганарыцца прызнанымі ў свеце навуковымі дасягненнямі. Імпануюча выглядае колькасць публікацый (723) у інтэрнэтавай базе публікацый Варшаўскага ўніверсітэта³.

² <http://www.kb.uw.edu.pl/Main/index2.htm>

³ http://bibliografia.icm.edu.pl/g2/main.pl?mod=s&p=1&j=1&id_jednostki=3907&a=1&c=1&czasopismo=&lim=500&ord=1



Prof. dr hab. Leonard Etel
Rektor
Uniwersytetu w Białymstoku

**Szanowny Pan
dr hab. Bogusław Nowowiejski, prof. UwB
Dziekan Wydziału
Filologicznego**

Szanowny Panie Dziekanie,

W imieniu całej społeczności akademickiej Uniwersytetu w Białymstoku oraz swoim własnym składam najserdeczniejsze gratulacje z okazji Jubileuszu 20-lecia Filologii Białoruskiej.

Z okazji Święta przekazuję najserdeczniejsze gratulacje oraz podziękowania wszystkim pracownikom Katedry Filologii Białoruskiej oraz osobom związanym z utworzeniem i działalnością białorutenistyki na Uniwersytecie w Białymstoku. Więzy naukowo-dydaktyczne i przyjacielskie z uczelniami białoruskimi łączące nas przez dziesięciolecia przyczyniły się do rozwoju i rozwojowi wielokulturowości na Podlasiu.

Na ręce Pana Dziekana pragnę złożyć życzenia wspaniałych sukcesów a także zdrowia i satysfakcji z pracy dydaktyczno-naukowej i administracyjnej wszystkim pracownikom.

*2 tygodni wcześniej
Leonard*

Białystok, dnia 12 kwietnia 2013 roku

*Ambasador
Republiki Białorus
w Rzeczypospolitej Polskiej*

Загадчыцы кафедры
беларускай філалогіі
Беластоцкага ўніверсітэта
Прафесару Галіне Тварановіч

Варшава, 12 красавіка 2013 года

Шаноўная Галіна Паўлаўна,

Прыміце шчырыя віншаванні з нагоды 20-годдзя з дня заснавання кафедры беларускай філалогіі!

Сталыя кантакты Беластоцкага ўніверсітэта з беларускімі навучальнымі ўстановамі, арганізацыя і рэалізацыя шматлікіх сумесных навуковых праектаў – гэта ў значнай ступені вынік дзейнасці кафедры беларускай філалогіі. На працягу многіх гадоў кафедра з'яўляецца поўнаўартаснай крыніцай педагагічных кадраў, тут атрымалі вышэйшую адукацыю большасць спецыялістаў, якія выкладаюць беларускую мову ў польскіх пачатковых і сярэдніх навучальных установах. Шматгранная і плённая навуковая праца кафедры беларускай філалогіі з'яўляецца адным з гарантаў захавання мовы і культурнай спадчыны этнічных беларусаў на Падляссі і ў Польшчы.

Дазвольце выказаць Вам і ўсім супрацоўнікам кафедры шчырую падзяку за плённую працу на ніве беларускай філалогіі, адданасць навуковай і грамадска-культурнай дзейнасці, асабістую ініцыятыўнасць і творчы падыход да абранай справы.

Жадаю Вам натхнення, далейшых поспехаў у штодзённай і навуковай дзейнасці на карысць развіцця добрасуседскіх беларуска-польскіх адносін.

З павагай,

Пасол



Прафесар
Віктар Гайсёнак

Шаноўная Спадарыня
праф. Галіна Тварановіч
Загадчык Кафедры
беларускай філалогіі
Універсітэта ў Беластоку

Паважаньня Юбіляры!

Юбілей 20-годдзя Вашай кафедры з'яўляецца важнай падзеяй у навуковым і агульнакультурным жыцці нашага рэгіёну. Вашая шматгадовая навуковая і адукацыйная актыўнасць нясе развіццё даследчыцкай дзейнасці ў галіне філалагічных навук, спрыяе пашане беларускай тоеснасці насельніцтва шляхам узбагачэння дыялогу культур на памежжы.

Прыміце садрэчную падзяку ад Галоўнага праўлення Беларускага грамадска-культурнага таварыства за пастаяннае, плённае супрацоўніцтва.

Жадаем Кіраўніцтву кафедры, усім выкладчыкам, навуковым супрацоўнікам і студэнтам беларускай філалогіі плённай дзейнасці, поспехаў у працы і асабістым жыцці, здароўя, дабрабыту, шчасця і задавальнення.

З вялікай павагай

Старшыня
Галоўнага праўлення БГКТ

Ян Сьвінцускі

Беласток, 12.04.2013 г.

Michał Sajewicz

Kierownik Zakładu Białorutenistyki UMCS

Dyrektor Instytutu Filologii Słowiańskiej

Białorutenistyka w UMCS w Lublinie

Białorutenistyka w UMCS w Lublinie również obchodzi swój Jubileusz – 20 rocznicę powstania studiów białorutenistycznych w naszej Uczelni. W 1993 uruchomiono w UMCS w ramach kierunku *filologia* specjalność *filologia białoruska*. W 2002 roku powołano w UMCS slawistykę i od tej pory kształcenie białorutenistów odbywa się w ramach studiów slawistycznych. Studenci poznają, w różnym zakresie, kilka języków słowiańskich – język białoruski, język bułgarski, język czeski i język ukraiński.

Obecnie Zakład Białorutenistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej zatrudnia 7 pracowników: 3 pracowników samodzielnych (prof. dr hab. Siarhei Kavalioŭ, dr hab. Michał Sajewicz, prof. nadzw. UMCS, dr hab. Zoja Melnikava, prof. nadzw. UMCS), 3 doktorów (dr Yadviha Kazlouskaya-Doda, dr Natalia Rusetskaya, dr Agnieszka Goral) i jednego magistra (mgr Darya Kiyko).

W ostatnim okresie prof. S. Kavalioŭ uzyskał tytuł profesora, uruchomiono również procedurę nadania tytułu profesora dr hab. M. Sajewiczowi, prof. nadzw. UMCS. Dwóch pracowników uzyskało stopień naukowy doktora nauk humanistycznych (dr N. Rusetskaya – promotor – prof. W. Kowalczyk, dr A. Goral – promotor – prof. M. Sajewicz). Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych uzyskały ponadto następujący doktoranci, przypisani do Zakładu Białorutenistyki: dr M. Denda – promotor prof. M. Sajewicz, dr H. Karpovich – promotor prof. S. Kavalioŭ, dr T. Netbayeva – promotor prof. S. Kavalioŭ. Kilka przewodów doktorskich jest w trakcie realizacji: mgr P. Dawidowski – promotor prof. M. Sajewicz, T. Kuzyk – promotor S. Kavalioŭ.

Zakład Białorutenistyki IFS realizuje następujące tematy badawcze:

1. Gwary polsko-białorusko-ukraińskiego pogranicza językowego (prof. M. Sajewicz, dr Y. Kazlouskaya-Doda);
2. Antroponimia pogranicza polsko-białorusko-ukraińskiego (prof. M. Sajewicz);
3. Derywacja rzeczowników w gwarach białoruskich Białostoczczyzny (prof. M. Sajewicz);
4. Morfologia, słowotwórstwo i leksyka współczesnego białoruskiego języka literackiego (prof. M. Sajewicz, dr Y. Kazlouskaya-Doda, dr A. Goral, mgr D. Kiyko);
5. Białorusko-polskie związki literackie obecnie i w przeszłości (prof. S. Kavaliov, prof. Z. Melnikava, dr N. Rusetskaya);
6. Współczesna dramaturgia białoruska (prof. S. Kavaliov, dr N. Rusetskaya);
7. Współczesna literatura białoruska (prof. S. Kavaliov, prof. Z. Melnikava, dr N. Rusetskaya);

Efektom realizacji wymienionych tematów badawczych były monografie oraz liczne artykuły naukowe pracowników Zakładu Białorutenistyki. Powstały dwie monografie o słowotwórstwie białoruskim (prof. M. Sajewicz, dr A. Goral), monografia dotycząca antroponimii Białostoczczyzny – prof. M. Sajewicz, dwie monografie poświęcone literaturze Wielkiego Księstwa Litewskiego (prof. S. Kavaliov), monografia poświęcona twórczości F. U. Radziwiłłowej) – dr N. Rusetskaya).

W latach 1993–2013 pracownicy Zakładu Białorutenistyki opublikowali w kraju i za granicą 35 pozycji książkowych (monografie, zbiorki artykułów, wydawnictwa ciągłe, podręczniki, literatura piękna):

1. *Studia z językoznawstwa słowiańskiego*, „Rozprawy Sławistyczne” 10, red. M. Łesiów, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 1995, ss. 406.
2. Jan Adamowski, Jerzy Bartmiński, Feliks Czyżewski, Jan Górak, Stanisława Niebrzegowska, Halina Pelcowa, Janina Pitera, Michał Sajewicz, Maszynopis: *Kwestionariusz do Atlasu Etnolingwistycznego Pobuża*, Lublin 1997 (do użytku wewnętrznego).
3. *Materiały Międzynarodowej Konferencji Naukowej „Droga ku wzajemności”*, „Acta Albaruthenica” 4, red. A. Barszczewski, M. Sajewicz, Mińsk 2004, ss. 300.
4. Michał Sajewicz, *Derywacja sufiksalna osobowych nazw subiektów w nadnarwiańskich gwarach białoruskich Białostoczczyzny. Deverbativa, deadiectiva*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2002, ss. 521.
5. Н. Русецкая, *Два бяссонні. Вершы і пераклады*, Мінск 2004, сс. 80.

6. S. Kowalow, *Zmęczony diabeł. Dramaty*, przekład z jeź. biał.: T. Giedz, B. Siwek, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2004, ss. 267.
7. С. Кавалёў, *Стомлены д'ябал. П'есы*, Мінск 2004, сс. 191.
8. С. Кавалёў, *Навука казанья. П'есы*, Мінск 2005, сс. 191.
9. С. Кавалёў, *Літаратура Беларусі позняга рэнесансу. Жанры, творы, асобы*, Мінск 2005, сс. 199.
10. С. Кавалёў, *Гісторыя беларускай літаратуры: другая палова XVI ст. Курс лекцый*, Мінск 2005, сс. 110.
11. *Вар'ят і манашка. Польская драматургія XX ст.* Зборнік, укл. С. Кавалёў, Мінск 2006, сс. 210.
12. Н. Русецкая, *Сямейная муза. Паэзія Францішкі Уршулі Радзівіл*, Мінск 2007, сс. 212.
13. „Studia Białorutenistyczne” 1, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2007, ss. 420.
14. *Феномен пагранічча. Польская, украінская і беларуская літаратура – уплывы і ўзаемадзеянне*, рэд. С. Кавалёў, І. Набытовіч, Мінск 2008, сс. 400.
15. „Studia Białorutenistyczne” 2, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008, ss. 412.
16. „Studia Białorutenistyczne” 3, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2009, ss. 400.
17. *Паміж Беларуссю і Польшчай. Драматургія Сяргея Кавалёва // Pomiedzy Białorusią a Polską. Dramaturgia Siarhieja Kawalowa*, прадмова: Л. Грамыка, І. Лапо, рэд. А. Ліопа, А. Баровец, Мінск 2009, сс. 435.
18. *Беларуская літаратура. Дапаможнік для 11 класа*, рэд. З. П. Мельнікава, Г. М. Ішчанка, Мінск 2009, сс. 304.
19. „Studia Białorutenistyczne” 4, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, ss. 386.
20. *Białoruś: przeszłość i teraźniejszość – kultura, literatura, język*, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, ss. 255.
21. *Polsko-białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe*, red. S. Kawalou, R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2010, ss. 411.
22. С. Кавалёў, *Шматмоўная паэзія Вялікага Княства Літоўскага эпохі Рэнесансу*, Мінск 2010, сс. 376.
23. *Гісторыя беларускай літаратуры XI–XIX стагоддзяў*, у 2 т., т. 1: *Даўняя літаратура: XI – першая палова XVIII ст.*, рэд. В. Чамярыцкі, Мінск 2006, сс. 910 (С. Кавалёў у сааўтарстве – раздзелы: *На парозе Новага часу, Паэзія, Андрэй Рымша, Гальяш Пельгрымоўскі, Ян Пратасовіч, Драматургія*). Наступныя перавыданні: 2008, 2010.

24. С. Кавалёў, *Літаратура Вялікага Княства Літоўскага XVI – пачатку XVII стст.: Феномен культурнага памежжа*, Мінск 2011, сс. 344.
25. Radziwiłłowa F. U. *Album nieświeski* – Радзівіл Ф. У., *Нясвіжскі альбом. Зборнік любоўнай лірыкі*, выбór S. Kawalou, tłumacz. N. Rusiecka, Мінск 2011, ss. 141.
26. *Dziedzictwo kulturowe Wielkiego Księstwa Litewskiego*, red. S. Kawalou, M. Kojder, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, ss. 224.
27. С. Кавалёў, *Сёстры Псіхеі. П’есы*, Мінск 2011, сс. 220.
28. З. Мельнікава, *Метадалогія літаратуразнаўства*, БрДУ імя А. С. Пушкіна, Брэст 2011, сс. 180.
29. „Studia Białorutenistyczne” 5, red. R. Radzik, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011, ss. 487.
30. „Studia Białorutenistyczne” 6, red. M. Korzeniowski, S. Kawalou, M. Sajewicz, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2012, ss. 440.
31. Г. Карповіч, *Кніжна-эпіграматычная паэзія Вялікага Княства Літоўскага XVI ст. ў кантэксце антычнай традыцыі*, рэд. С. Кавалёў, Мінск 2012, сс. 359.
32. Т. Нетбаева, *Чалавек і гісторыя ў беларускіх мясцовых хроніках XVII–XVIII стст.*, рэд. С. Кавалёў, Мінск 2012, сс. 280.
33. M. Sajewicz, *Nazwiska patronimiczne z formantem -uk w powiecie hajnowskim na Białostoczczyźnie na tle ogólnopolskim*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013, ss. 725.
34. С. Кавалёў, *Крывіцкі апокрыф. П’есы*, Бiałoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża”, Białystok 2013, ss. 159.
35. С. Кавалёў, *Пачвара ў рэліктавым лесе. Літаратура. Тэатр. Крывічка*, Мінск 2013, сс. 234.

Wkrótce ukaże się drukiem:

1. A. Goral, *Derywacja sufiksalna nazw subiektów czynności we współczesnym języku białoruskim. Dewerbalne i desubstantywnne formacje agentywne*. Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

W latach 1993–2013 pracownicy Zakładu Białorutenistyki opublikowali w wydawnictwach krajowych i zagranicznych około 600 artykułów naukowych, popularno-naukowych recenzji, sprawozdań z konferencji, not o książkach i publikacji okolicznościowych.

Liczne artykuły naukowe, recenzje, sprawozdania z konferencji ukazały się w lubelskich „Studiach Białorutenistycznych”. Jest to rocznik wydawany początkowo pod redakcją R. Radzika i M. Sajewicza, a obecnie M. Korzeniowskiego, S. Kawalowa i M. Sajewicza. Do tej pory ukazało się 6 numerów tego wydawnictwa. Do druku złożono 7 numer rocznika. „Studia Białorutenistyczne” znajdują się na liście czasopism punktowanych MNiSzW.

Pracownicy Zakładu Białorutenistyki aktywnie uczestniczą w krajowych i zagranicznych konferencjach naukowych. Tylko w ciągu 4 ostatnich lat wygłosili 75 referatów na konferencjach naukowych organizowanych w takich krajach, jak Polska, Białoruś, Litwa, Ukraina, Rosja, Estonia, Łotwa, Słowacja, Czechy, Serbia, Wielka Brytania, Niemcy, Turcja i Cypr.

Na szczególną uwagę zasługuje udział pracowników Zakładu Białorutenistyki (7 osób) w V Kongresie Międzynarodowej Asocjacji Białorutenistów, który odbył się w Mińsku w 2010 roku. Pracownicy Zakładu uczestniczyli również w kolejnych edycjach (2008, 2009, 2010, 2011, 2012) konferencji *Polsko-białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe*. W roku 2009 i 2011 organizatorem konferencji był Białoruski Uniwersytet Państwowy w Mińsku, a w roku 2008, 2010, 2012 – Zakład Białorutenistyki IFS UMCS. Współorganizatorami 3 ostatnich konferencji lubelskich z cyklu *Polsko-białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe* były Zakład Makrostruktur Społecznych Instytutu Socjologii UMCS, Zakład Historii Krajów Europy Wschodniej Instytutu Historii UMCS, Katedra Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Polskie Towarzystwo Białorutenistyczne, Instytut Polski w Mińsku i Podlaska Fundacja Wspierania Talentów.

Rezultaty badań naukowych pracowników Zakładu Białorutenistyki były także prezentowane na zebraniach Zakładu. Przyjęto zasadę, że każdy doktorant i młodszy pracownik naukowy przynajmniej dwukrotnie przedstawia wyniki swoich badań na otwartych zebraniach naukowych Zakładu. Referaty wygłosili m.in. A. Borowiec, M. Denda, Y. Kazlouskaya-Doda, P. Dawidowski, T. Netbayeva, H. Karpowich, T. Kuzyk, N. Rusetskaya, D. Kiyko, N. Mazurava.

W celu wygłoszenia referatu zapraszano również badaczy kultury, literatury i języka białoruskiego spoza Zakładu Białorutenistyki, najczęściej z Białorusi. Niektóre odczyty były organizowane wspólnie przez Zakład Białorutenistyki i Koło Naukowe „Albaruthenica”. Lileja Plygavka z Wilna wygłosiła referat dla pracowników i studentów o sytuacji językowej na Wileńszczyźnie (2009). Gun-Britt Kohler (Oldenburg) przedstawiła referat pt. „Literatura a teoria Pola” (2010). Anatol Iwaszczenko (Mińsk) mówił o poezji Alesia Razanowa (2010). Walery Jaworowski (Mińsk) i Halina Rarot (Instytutu Filozofii UMCS) przybliżyli filozofię białoruską (2010).

Odbywały się także spotkania z twórcami literatury i teatru białoruskiego. Były organizowane przede wszystkim z myślą o studentach zainteresowanych kulturą białoruską. W 2009 roku odbyły się spotkania z poetkami Iryną Dorofiejczuk, Haliną Twaranowicz i Taccianą Niedbaj. W 2010 roku zorganizowano spotkanie z pisarzem białoruskim Borysem Piatrowiczem (prezentacja książki „Płaszcz”), a także spotkanie z zespołem redakcyjnym

czasopisma „Dziejasłou”. W tym samym roku odbyło się także spotkanie z pisarką Natalią Babiną, autorką książki „Miasto ryb”, i białoruskim dramaturgiem S. Kawalowem, który wygłosił odczyt na temat współczesnego teatru białoruskiego.

W 2011 roku odbyło się spotkanie z twórcami teatru białoruskiego Mikołajem Chalezinem i Natalią Koladą. W tym samym roku dr hab. Iryna Lappo (IFP UMCS) dokonała prezentacji tomu wierszy F. U. Radziwiłłowej (w tłumaczeniu dr N. Rusieckiej). Dużym zainteresowaniem cieszyły się wieczory poetyckie z udziałem Tacciany Niedbaj i Iryny Dorofiejczuk.

W 2012 roku odbyło się spotkanie z Wolhą Baburyną, która mówiła o wycinankach białoruskich. W tym samym roku gościem Zakładu Białorutenistyki były Tacciana Biełanohaja, autorka poezji śpiewnej, i poetka Wolha Hapiejewa.

Interesująca było również wystawa fotografii o historii i dniu współczesnym Białorusi. Zdjęcia wykonał i prelekcję poprowadził Paweł Dawidowski.

Zakład Białorutenistyki UMCS blisko współpracuje z Katedrą Białorutenistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Od wielu lat są wspólnie organizowane konferencje naukowe z cyklu *Polsko-białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe*. Cenna jest także współpraca Zakładu Białorutenistyki z Białoruskimi Uniwersytetami Państwowymi w Mińsku i Brześciu. Współpraca dotyczy w szczególności:

1. Wymiany studentów – studia semestralne i praktyki językowo-kulturowe
2. Organizacji wspólnych konferencji slawistycznych, m.in. konferencji *Polsko-białoruskie związki kulturowe, literackie i językowe*
3. Działalności wydawniczej

Dobrze rozwija się także współpraca z białorutenistami angielskimi (Arnold McMillin), węgierskimi (András Zoltán), niemieckim (Gun-Britt Kohler), austriackimi (Hermann Bieder) i litewskimi (Lileja Plygavka).

Bliskie kontakty Zakład Białorutenistyki utrzymuje z Międzynarodową Asocjacją Białorutenistów, w szczególności w zakresie organizacji konferencji i działalności wydawniczej.

O aktywności organizacyjnej pracowników Zakładu Białorutenistyki świadczy ich udział w licznych organizacjach krajowych i międzynarodowych:

1. Prof. Michał Sajewicz:
 - Członek Prezydium Międzynarodowej Asocjacji Białorutenistów;
 - Przewodniczący Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Białorutenistycznego.
 - Członek Lubelskiego Towarzystwa Naukowego;

- Członek Komisji Etnolingwistycznej w Komitecie Językoznawstwa Polskiej Akademii Nauk;
 - Członek ZAIKS-u.
2. Prof. Siarhei Kavaliou:
- Członek Prezydium Międzynarodowej Asocjacji Białorutenistów;
 - Członek Zarządu Głównego Polskiego Towarzystwa Białorutenistycznego;
 - Członek Związku Pisarzy Białorusi.
3. mgr Agnieszka Goral:
- sekretarz ZG Polskiego Towarzystwa Białorutenistycznego.
- Pracownicy Zakładu są również (lub byli) członkami Kolegiów Redakcyjnych następujących wydawnictw:
1. Prof. Michał Sajewicz:
- „Studia Białorutenistyczne” – przewodniczący Kolegium Redakcyjnego;
 - „Rozprawy Sławistyczne” – członek Kolegium Redakcyjnego;
 - „Etnolingwistyka” – członek Kolegium Redakcyjnego;
 - „Facta Simonidis” – członek Rady Programowej;
 - „Wiesnik” Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku, seria 4 – członek Kolegium Redakcyjnego
2. Prof. Siarhei Kavaliou:
- „Studia Białorutenistyczne” – członek Kolegium Redakcyjnego
 - „Alba Ruthenica” – członek Kolegium Redakcyjnego
3. Prof. Zoya Melnikava jest członkiem kolegiów redakcyjnych kilku wydawnictw ciągłych ukazujących się na Białorusi
4. Mgr Agnieszka Goral:
- sekretarz Komitetu Redakcyjnego rocznika „Studia Białorutenistyczne” (Lublin)

Reasumując, można stwierdzić, że w ciągu 20 ostatnich lat Lublin stał się znaczącym ośrodkiem badań białorutenistycznych. Badania nad kulturą, literaturą i językiem białoruskim są prowadzone głównie przez pracowników Zakładu Białorutenistyki Instytutu Filologii Słowiańskiej UMCS. Uczestniczą w nich także pracownicy innych jednostek tej uczelni (Instytut Filologii Polskiej, Instytut Historii, Instytut Socjologii, Instytut Filozofii). Ponadto badania białorutenistyczne, głównie w zakresie literatury, są prowadzone również w Instytucie Filologii Słowiańskiej KUL.



Шаноўныя калегі!

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт вініуе Вас з нагоды 20-годдзя заснавання беларускай філалогіі Беларускага ўніверсітэта. За гэты час Вашы супрацоўнікі змагі класіці плённыя традыцыі навучання, падрыхтавалі кагорту студэнтаў-беларусістаў, дасягнулі відавочных дыдактычных, асветніцкіх і навуковых поспехаў. На аддзеленні беларускай філалогіі працуюць высокакваліфікаваныя выкладчыкі, якія штодзённа вырашаюць пачэсную задачу захавання, распаўсюджвання і папулярызацыі беларускай культуры, мовы і літаратуры ў Рэспубліцы Польшча, выхавання ў маладога пакалення любові да нацыянальных каранёў.

Паміж нашымі навучальнымі ўстановамі наладжана эфектыўнае адукацыйнае і навуковае супрацоўніцтва: азнамляльная практыка, стажыроўкі выкладчыкаў і студэнтаў, публікацыі артыкулаў. Узвунены, што такое супрацоўніцтва вельмі перспектыўнае і будзе, безумоўна, толькі спрыяць беларуска-польскаму міжкультурнаму дыялогу, бо ў сучасным свеце глабалізацыі падтрымка нацыянальнай самабытнасці, яднанне славянскіх народаў – справа і культурнай, і агульначалавечай важнасці.

Жадаем Вам, шаноўныя калегі, плёну на педагагічнай ніве, поспехаў у навукова-метадычным забеспячэнні адукацыйнага працэсу, а таксама здароўя і добрабыту!

*З павагай,
рэктар БДУ
акадэмік
12.04.2013 г.*

С.У. Абламейка



ZESPÓŁ SZKÓŁ Z DODATKOWĄ NAUKĄ JĘZYKA BIAŁORUSKIEGO

17-200 Hajnówka ul. Marszałka Józefa Piłsudskiego 3
tel. (85) 682 24 96 fax (85) 682 42 88
e-mail: zszdnjb@o2.pl http://lo2hajn.atmax.pl

Гайнаўка, 12.04.2013 г.

**Комплекс школ
з дадатковым навучаннем
беларускай мовы ў Гайнаўцы**

**Спадарыні Прафесар
Галіне Тварановіч
Кіраўніку беларускай філалогіі
ва Універсітэце ў Беластоку**

Шаноўная Спадарыня Прафесар,


**прыміце самыя шчырыя віншаванні з нагоды Вашага
знамянальнага юбілею. На працягу 20-ці гадоў беларуская
філалогія ў Беластоку дала выдатную адукацыю многім
маладым людзям, захоўваючы пашану да нашай роднай мовы,
літаратуры, беларускіх традыцый і абрадаў. У Вас значныя
поспехі таксама ў навуковай і выдавецкай дзейнасці. Гэта
добры прыклад для ўсіх беларусаў. У гэтым вялікая заслуга
кіраўніцтва, выкладчыкаў і студэнтаў кафедры.**

**Жадаем Вам творчых поспехаў і плёну ў працы, натхнення
і аптымізму, моцнага здароўя і асабістага шчасця.**

З вялікай павагай,

**Дырэкцыя, Настаўнікі і Вучні
Белгімназій і Белліцэя ў Гайнаўцы**

**ДЫРЕКТОР
ZESPOLU SZKÓŁ Z DODATKOWĄ
NAUKĄ JĘZYKA BIAŁORUSKIEGO**
E. Saczko
mgr Eugeniusz Saczko



Комплекс школ з дадатковым навучаннем беларускай мовы імя Яраслава Кастыцэвіча ў Бельску Падляшскім

Віншаванні

Дырэкцыя, настаўнікі і вучні

Комплексу школ з дадатковым навучаннем беларускай мовы імя Яраслава Кастыцэвіча ў Бельску Падляшскім шчыра і сардэчна віншуюць Кафедру беларускай філалогіі Універсітэта ў Беластоку з юбілеем дваццацігоддзя.

Жадаем Вам многа поспехаў і асабістага задавальнення ў далейшай працы на ніве беларускасці ў карысць беларусаў у Польшчы, беларускай мовы, літаратуры і культуры.

ZESPÓŁ SZKÓŁ
z Dodatkową Nauką Języka Białoruskiego
im. Jarosława Kostyczewicza
17-100 Bielsk Podlaski, ul. Pomiatowskiego 9
tel. (85) 730-25-08, fax: (85) 833-22-32
REG. 051971356, NIP 543-19-62-315

Дырэктар Комплексу школ
з ДНБМ у Бельску Падляшскім

DYREKTOR ZESPÓŁU SZKÓŁ
Eugenia Wasiluk
mgr Eugenia Wasiluk

Я. Васілюк

Бельск Падляшскі, 12.04. 2013года

Bazyli Siegień

Białystok

**Katedra Filologii Białoruskiej
Uniwersytetu w Białymstoku –
historia i stan obecny**

Położenie Uniwersytetu w Białymstoku, w regionie o zróżnicowanej etnicznie i kulturowo strukturze jego mieszkańców, z przewagą mniejszości białoruskiej w odniesieniu do innych grup mniejszościowych oraz w sąsiedztwie z Republiką Białoruś, determinuje w znacznym stopniu specyfikę naszej uczelni, jej zadania w zakresie dydaktyki i badań naukowych. Białystok poprzez swoje położenie geograficzne jest naturalnym i najdogodniejszym miejscem do rozwoju badań dotyczących szeroko rozumianej problematyki białorutenistycznej. Fakt ten był przedmiotem uwagi największych autorytetów państwowych. O potrzebie stworzenia m.in. filologii białoruskiej w Uniwersytecie w Białymstoku wypowiedział się prezydent RP Aleksander Kwaśniewski, premier RP Włodzimierz Cimoszewicz, jak również wieloletni redaktor naczelny „Kultury Paryskiej” Jerzy Giedroyc.

Katedra Filologii Białoruskiej została utworzona na mocy Uchwały Senatu Uniwersytetu w Białymstoku z dn. 24 listopada 1999 r. Początki białostockiej białorutenistyki sięgają jednak roku 1992, kiedy to w Zakładzie Filologii Rosyjskiej została utworzona Pracownia Białorutenistyki. Po powstaniu Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej w 1996 r. pracownia ta została przekształcona w Zakład Białorutenistyki. Nieocenione zasługi w tworzeniu jednostki naukowo-dydaktycznej zajmującej się kształceniem specjalistów z zakresu filologii białoruskiej oraz rozwojem badań dotyczących językoznawstwa i literaturoznawstwa białoruskiego położył inicjator i organizator studiów białorutenistycznych na naszej uczelni, wieloletni kierownik Katedry Filologii Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku prof. Mi-

chał Kondratiuk. To w dużej mierze dzięki jego zasługom, wysiłkom i uporowi możemy dziś świętować Jubileusz 20-lecia istnienia filologii białoruskiej w Uniwersytecie w Białymstoku.

Kadra

W początkowych latach istnienia filologii białoruskiej największe problemy dotyczyły zapewnienia wykwalifikowanej kadry nauczycieli akademickich. Braki kadrowe w tym zakresie były uzupełniane dzięki przejściu ze Studium Praktycznej Nauki Języków Obcych Filii UW dwóch starszych wykładowców – dr Luby Biesiekirskiej i dr Janiny Wiszniewskiej, posiadających wykształcenie i wiedzę białorutenistyczną. Z pomocą przyszli również wykładowcy z Białorusi. W różnych okresach w Katedrze byli zatrudnieni: Paweł Sciacko, Iwan Lepieszau (oba z Grodzieńskiego Uniwersytetu Państwowego), Hienadź Cychun, Aleksander Łukaszaniec (Instytut Językoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Białorusi), Ksenofont Lecko (Grodno), Mikołaj Miszczanczuk, Zoja Mielnikawa, Mikołaj Harbaczyk (Brzeski Uniwersytet Państwowy) oraz Iryna Haponienka z Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego w Mińsku.

Obecnie kadra naukowo-dydaktyczna Katedry liczy dziewięć osób. Kierownikiem Katedry jest prof. Halina Twaranowicz, zaś współpracownikami są: dr Alina Filinowicz, dr Nina Raczkiewicz, dr Anna Sakowicz, dr Bazyli Siegień, dr Joanna Wasiluk, mgr Anna Alsztyniuk, mgr Anna Grześ oraz mgr Ludmiła Siegień. Z Katedrą przez szereg lat związane także były, dziś już nie pracujące, dr Zofia Trancygier-Koczuk oraz mgr Joanna Sacharuk. Kadre Katedry uzupełniali również pracownicy innych jednostek Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej. Przez wiele lat prowadził wykłady i konwersatoria z literatury białoruskiej prof. Jan Czykwini. Był on też promotorem licznych prac magisterskich, powstałych na tej specjalności studiów. Wsparcie dydaktyczne i naukowe okazuje Katedrze także prof. Lilia Citko, której zainteresowania zawodowe koncentrują się m.in. wokół zabytków piśmiennictwa staroruskiego, w tym tekstów starobiałoruskich. Pod jej kierunkiem studenci piszą prace dyplomowe z zakresu szeroko rozumianej problematyki pogranicza językowego w aspekcie diachronicznym i synchronicznym.

W ciągu 20 lat istnienia Katedry prace magisterskie obroniło około 200 studentów, stopień licencjata uzyskało blisko 20 absolwentów filologii białoruskiej. Także pracownicy Katedry podnoszą swoje kwalifikacje zawodowe. W ostatnim okresie pięcioro z nich napisało i obroniło swoje rozprawy doktorskie.

Katedra Filologii Białoruskiej od wielu lat jest współorganizatorem polsko-białoruskich Międzynarodowych Konferencji Naukowych z cyklu „Droga ku wzajemności”. Dzięki staraniom prof. M. Kondratiuka od 1999 roku materiały pokonferencyjne ukazują się w druku w postaci tomów prac zbiorowych pod wspólnych tytułem „Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe”. Redaktorem większości z nich jest prof. M. Kondratiuk, zaś kilka ostatnich (od 2004 r.) również we współredakcji dr. B. Siegienia. Prof. H. Twaranowicz zaś w latach 2001–2008 była redaktorem „Studiów Wschodniosłowiańskich” – rocznika Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej, w którym znaczące miejsce zajmowały materiały białorutenistyczne, w tym także pracowników Katedry. Od 2008 r. z inicjatywy prof. H. Twaranowicz wydawany jest rocznik pod nazwą „Białorutenistyka Białostocka”. Poza publikacjami pracowników naukowych z różnych ośrodków badawczych, w rubryce „Debiuty naukowe” mają możliwość druku swoich artykułów również studenci.

Badania naukowe

Pracownicy Katedry Filologii Białoruskiej poza zajęciami dydaktycznymi prowadzą również zespołowe badania naukowe dotyczące współczesnej literatury białoruskiej, jej głównych tendencji rozwojowych, kierunków i przedstawicieli, a także dialektów i onomastyki Polski północno-wschodniej. Pieczę nad badaniami literaturoznawczymi sprawuje prof. H. Twaranowicz zajmująca się problematyką współczesnej literatury białoruskiej oraz twórczością literacką białoruskich pisarzy w Polsce. Pod jej kierunkiem niesamodzielni pracownicy Katedry prowadzą badania z zakresu: białoruskiej prozy XX wieku oraz literatury białoruskiej mniejszości narodowej w Polsce, twórczości Alaksieja Karpiuka, a także polsko-białoruskich związków literackich (dr A. Sakowicz); literatury białoruskiej XIX wieku: idea narodowa, motywy białoruskie w twórczości polsko-białoruskich pisarzy (dr J. Wasiluk); twórczości prozatorskiej białoruskich pisarzy XX wieku: autobiografizm, krótkie formy prozatorskie Janki Bryła oraz białoruskiej literatury dziecięcej i młodzieżowej (mgr A. Alsztyjniuk). Doktorantka Wioletta Nikitiuk-Perkowska pracuje nad rozprawą doktorską o emigracyjnej poetce białoruskiej Natalii Arsienniewej.

Wyniki powyższych badań znajdują odzwierciedlenie w postaci licznych publikacji naukowych. W 2004 roku w wydawnictwie Uniwersytetu w Białymstoku pod redakcją H. Twaranowicz (przy współpracy Anny Sakowicz) ujrzała światło dzienne pierwsza w Polsce antologia literatury starobiałoruskiej („Старабеларуская літаратура XI–XVIII стст. Хрэстамա-

тыя”), wyróżniona przez jury konkursu na najlepszą książkę akademicką Atena ‘2004 (XI Krajowe Targi Książki Akademickiej Atena ‘2004).

Efektom pracy naukowej prof. H. Twaranowicz w ostatnich latach są dwie pozycje książkowe: „Пад небам Айчыны. Літаратурна-крытычныя артыкулы” (Białystok 2005) oraz „Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб’яднанне «Белавежа»: станаўленне, праблемы, асобы” (Białystok 2012). Ponadto w roku 2010 ukazały się książki zredagowane przez H. Twaranowicz. Pierwsza – „Беларуская літаратура XVI–XX стст. Працы Кафедры беларускай філалогіі” – stanowi zbiór artykułów literaturoznawczych pracowników Katedry. „Literatury wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań” to księga dedykowana Profesorowi Janowi Czykwinowi z okazji siedemdziesięciolecia urodzin.

Wśród innych publikacji białorusnistycznych autorstwa pracowników i absolwentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej warto wymienić książkę „Запіскі янычара. Хроніка аб турэцкіх справах Канстанціна Міхайловіча, серба з Астровіцы” (Białystok 2008). Jest to przekład z języka staropolskiego dokonany przez J. Czykwina i H. Twaranowicz. W 2012 roku nakładem Wydawnictwa UwB ukazała się praca Anny Sakowicz „Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы «белавежцаў»”. Dorota Nikolajuk wydała w postaci książkowej swoją pracę magisterską „Прападобная Еўфрасіння Полацкая” (Hajnówka 2010) napisaną pod kierunkiem H. Twaranowicz.

W dziedzinie językoznawstwa nieoceniony dorobek Katedry stanowią prace prof. M. Kondratiuka dotyczące głównie badań dialektologicznych i onomastycznych na Białostocczyźnie: „Bibliografia onomastyki wschodniosłowiańskiej do roku 1965 włącznie” (Białystok 1997) oraz opracowania o charakterze słownikowym „Urzędowe i gwarowe nazwy miejscowości Białostocczyzny” (Białystok 2011). Oprócz tego M. Kondratiuk jest autorem licznych artykułów naukowych, redaktorem wielu prac o charakterze zbiorowym, a także współautorem wielotomowego „Atlasu gwar wschodniosłowiańskich Białostocczyzny”. W roku 2006 ukazał się tom prac ofiarowany Prof. Michałowi Kondratiukowi z okazji 45-lecia pracy naukowej „Gwary i onomastyka pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego i słowiańsko-bałtyckiego”, pod red. L. Citko i B. Siegienia.

Tematykę onomastyczną kontynuuje w swojej działalności naukowej dr A. Filinowicz, której zainteresowania skupiają się wokół toponimii i mikrotoponimii pogranicza polsko-wschodniosłowiańskiego. Nazewnictwo dotyczące świąt, zwyczajów i obrzędów dorocznych oraz ich zróżnicowanie na terenie kontaktów polsko-wschodniosłowiańskich – to obiekt badań dr N. Raczkiewicz. Na badania te został przyznany grant KBN. Gwary

wschodniosłowiańskie na Białostocczyźnie, ze szczególnym uwzględnieniem białorusko-ukraińskich gwar przejściowych, ich cech fonetycznych, struktury gramatycznej oraz specyfiki leksykalnej, są przedmiotem dociekań naukowych dr. B. Siegienia. Językoznawstwo historyczne to przedmiot zainteresowań naukowych mgr A. Grześ. Jej uwaga koncentruje się na historii języka białoruskiego ze szczególnym uwzględnieniem fonetyki, fleksji, słowotwórstwa i leksyki w starobiałoruskiej literaturze normalizatorsko-leksykograficznej. O roli zaś oraz miejscu skrótowców i abrewiatur we współczesnym języku białoruskim przygotowuje rozprawę doktorską mgr L. Siegień. Wyniki badań pracowników zostały opublikowane w postaci dziesiątków artykułów oraz wielu rozpraw monograficznych. Warto w tym miejscu wymienić choćby książkę „Прыназоўнік у сістэме адной усходнеславянскай гаворкі Беласточчыны” (Białystok 2001) autorstwa B. Siegienia.

Pracownicy Katedry Filologii Białoruskiej prowadzą też aktywną pracę dydaktyczną. Jej wynikiem są trzy podręczniki akademickie do nauki języka białoruskiego, które ukazały się nakładem Wydawnictwa UwB. Są to: L. Siegień, „Беларуская мова. Дапаможнік для студэнтаў беларускай філалогіі, I курс” (Białystok 2007); A. Filinowicz, „Беларуская мова. Дапаможнік для студэнтаў беларускай філалогіі, II курс” (Białystok 2007); A. Grześ, „Беларуская мова. Дапаможнік па беларускай мове для студэнтаў рускай філалогіі” (Białystok 2012).

Katedra Filologii Białoruskiej UwB aktywnie współpracuje z Białoruskim Zrzeszeniem Literackim „Białowieża”. Poza tym, że pracownicy badają twórczość „białowieźców”, absolwenci filologii białoruskiej są już aktywnymi członkami zrzeszenia (Jerzy Bujniuk, Justyna Korolko, Wioletta Nikitiuk), wydali nawet swoje własne zbiorki poezji. Odbyło się szereg spotkań studentów filologii białoruskiej z poetami i prozaikami: Jerzym Wołkowycim, Wiktorem Szwedem, Janem Czykwinem, Dymitrem Szatyłowiczem, Sokratem Janowiczem, Mirą Łukszą, Wiktorem Stachwiukiem, Michałem Androsiukiem, Jerzym Bajeną, Eugenią Martyniuk. H. Twaranowicz jest również członkiem „Białowieży” i wydała m.in. takie zbiorki poezji jak: „Чацвёртая стража” (2004), „Бурштынавы яблык” (2010). Pracownicy Katedry biorą udział w seminariach organizowanych przez zrzeszenie literackie. W periodyku zrzeszenia „Termopile”, w rubryce „Debiut”, drukują swe utwory studenci.

Współpraca naukowa

Katedra Filologii Białoruskiej od chwili swojego powstania nawiązała szeroką i owocną współpracę z wieloma ośrodkami naukowymi w kraju i za

granicą. Współpraca ta odnosi się przede wszystkim do szeroko pojmowanej problematyki białoruskiej, a także udziału w konferencjach, stażów naukowych pracowników oraz językowo-kulturowych praktyk studentów obu współpracujących stron. Możemy poszczycić się współpracą z takimi Uniwersytetami w Polsce jak: Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Uniwersytet Warszawski czy Uniwersytet Opolski. Aktywnie współpracujemy z ośrodkami zagranicznymi: z Grodzieńskim Uniwersytetem Państwowym im. Janki Kupały (współpraca dotyczy wymiany studentów oraz staży naukowych pracowników), Brzeskim Uniwersytetem Państwowym im. Aleksandra Puszkina, z Instytutem Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Białorusi w Mińsku, Białoruskim Uniwersytetem Państwowym w Mińsku, Państwowym Uniwersytetem Lingwistycznym w Mińsku, Mohylewskim Uniwersytetem Państwowym im. Arkadzia Kulaszowa. Poza tym utrzymujemy kontakty naukowe z Instytutem Językoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Ukrainy w Kijowie, Instytutem Słowianoznawstwa Narodowej Akademii Nauk Rosji w Moskwie, Wileńskim Uniwersytetem Pedagogicznym. W pewnym okresie prowadziliśmy wspólne badania z Wydziałem Sławistyki Uniwersytetu Teksaskiego w Austin w USA.

РЭЦЭНЗІІ І АНАТАЦЫІ

Выдатны падарунак для ўсяго славянскага свету

Якуб Колас, Збор твораў. У 20 томах, Мінск 2007–2012, т. 1–20

Урачыста адсвяткаванае ў мінулым, 2012 годзе, 130-годдзе з дня нараджэння Якуба Коласа адзначылася вельмі яркай і важнай падзеяй – выхадам у свет заключнага 20-га тома збору твораў беларускага класіка. Значнасць гэтага факту цяжка пераацаніць. Упершыню ў гісторыі беларускай навукі было выдадзена такое шматтомнае выданне літаратурнай спадчыны класіка, падрыхтаванае ў самыя кароткія тэрміны тэксталагамі філіяла «Інстытута мовы і літаратуры імя Якуба Коласа і Янкі Купалы» Цэнтра даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Зборны твораў Якуба Коласа выдаваліся неаднаразова, апошні раз у – 1972–1978 гг. у 14 тамах. Новае выданне «Збор твораў у 20 тамах», што выйшла напрыканцы 2012 года, значна аб’ёмнейшае. Аднак даследчыкам і выдаўцам, Выдавецкаму дому «Беларуская навука», спатрэбілася ўсяго толькі шэсць гадоў, каб ажыццявіць яго (2007–2012 гг.).

Першыя чатыры тамы новага збору твораў Якуба Коласа ўтрымліваюць вершы класіка малых жанравых формаў; 5–7 тамы – праязныя творы малых формаў; 8–11 тамы – вершаваныя творы вялікіх формаў, сярод якіх знакамітая паэма «Новая зямля»; 12–14 тамы – праязныя сачыненні вялікіх формаў, такіх як аўтабіяграфічная трылогія «На ростанях»; 16–17 тамы – публіцыстыку, літаратурную крытыку, асобныя архіўныя дакументы; 18–20 тамы – перапіску, мемуары, дзённікі, аўтабіяграфіі, дароўныя надпісы.

Падрыхтоўка такога складанага, вельмі аб’ёмнага і адначасова рознажанравага збору твораў запатрабавала ад тэксталагаў максімальнай канцэнтрацыі і выкарыстання вялізнага арсенала спецыяльных даследчых прыёмаў і напрацовак, якія дазволілі справіцца з пастаўленай працаёмкай задачай. У новае выданне збору твораў Якуба Коласа ўвайшло мноства яго літаратурных твораў, якія публікуюцца ўпершыню, вялікая колькасць невядомых раней лістоў, рэдакцый і варыянтаў тых ці іншых твораў, аўтабіяграфій.

Акрамя шматлікіх у кожным томе навуковых каментароў і заўваг, у тым ліку і гістарычнага характару, своеасаблівым дакументальным падзейным даведнікам па творчасці Якуба Коласа служаць 16–20 тамы збору яго твораў. Каштоўнасць гэтых матэрыялаў для спецыялістаў і не спецыялістаў, якія цікавяцца як спадчынай самога пісьменніка, так і лёсамі беларускай літарату-

ры і культуры ў цэлым, вельмі і вельмі значная. Ледзь ці не ўпершыню яны даюць магчымасць настолькі дакладна прасачыць многія глыбінныя працэсы, якія адбываліся на працягу першай паловы XX стагоддзя ў духоўным жыцці Беларусі на прыкладзе аднай выбітнай асобы і яе атачэння. У нейкай ступені падобнай мэце служыць і «Поўны збор твораў» Янкі Купалы ў 9 тамах, выдадзены ў 1995–2003 гг., але аб’ём яго дакументальнай часткі нашмат сціплейшы, як і храналагічны ахоп – да пачатку 1940-х гадоў¹.

Разам з тым гэтае 20-томнае выданне дае магчымасць паглядзець на сучасны стан коласазнаўчых даследаванняў у цэлым, вылучыць сярод іх некалькі асобных найцяснейшым чынам звязаных паміж сабой блокаў, якія перш за ўсё належаць да ўласна крыніцазнаўчай і эдыцыйна-тэксталагічнай праблематыкі. Пры гэтым неабходна ўлічваць часавы фактар, часавую дыстанцыю, вельмі істотную пры вывучэнні, падрыхтоўцы і выданні спадчыны таго ці іншага класіка літаратуры, які тым больш памёр ўсяго толькі паўстагоддзя таму і які вёў актыўнае грамадскае жыццё, адзначыўся вялікай колькасцю розных сацыяльных сувязяў, паказаных як у яго арыгінальных тэкстах, так і ў іншых разнастайных крыніцах, якія яму непасрэдна не належаць. Вось чаму праблема збірання ўсяго, што напісана рукой Якуба Коласа, і вялізнага масіву розных дакументальных сведчанняў пра яго жыццё і дзейнасць па-ранейшаму застаецца вельмі і вельмі вострай. Тут і там, перш за ўсё ў Беларусі і ў нас у Расіі, да гэтага часу выяўляюцца раней не вядомыя тэксты, напісаныя яго рукой, а таксама дакументы, так ці інакш з ім звязаныя. Несумненна, падобныя адкрыцці будуць адбывацца яшчэ досыць доўгі час, таму і аб поўным зборы твораў гаворку пакуль весці ніяк нельга, але неабходна з максімальнай дбайнасцю збіраць у арыгіналах або копіях усе крыніцы, якія тычацца Якуба Коласа і яго літаратурнай спадчыны. Зрэшты, падрыхтоўка тых ці іншых тэкстаў паэта толькі па фотакопіях, а гэта, на жаль, мела месца ў вялікім ліку выпадкаў, у асноўным пры працы над апошнімі тамамі 20-томніка, выдавочны мінус дадзенага выдання.

Возьмем, да прыкладу, вельмі важную для разумення творчага лёсу Якуба Коласа ліст-аўтабіяграфію 1913 года, напісаную ім па просьбе С. А. Венгерава. Арыгінал захоўваецца ў Адзеле рукапісаў Інстытута рускай літаратуры (Пушкінскага дома) РАН (далей – АР ІРЛІ)². Пры падрыхтоўцы гэтага тэксту да друку па фотакопіі арыгінала³, на жаль, былі дапушчаны прыкрыя недакладнасці, якіх, хутчэй за ўсё, удалося б пазбегнуць пры непасрэднай працы з арыгіналам⁴. Так, у вершы «На раздарожжы», што папярэднічае аўтабіяграфіі, нельга не заўважыць некаторых важных асаблівасцей аўтарскай графікі Якуба Коласа, якая, дарэчы, мала вывучана, роўна як і аўтарская графіка іншых беларускіх пісьменнікаў, у тым ліку Янкі Купалы. Першы радок

¹ Янка Купала, *Поўны збор твораў*. У 20 тамах, Мінск 1995–2003, т. 1–9.

² Гл.: АР ІРЛІ. Ф. 377. Воп. 7. Адз.зах. 1833.

³ Спасылка на арыгінал, што прыведзена ў выданні, недакладная. Гл.: Якуб Колас, *Збор твораў...*, Мінск 2012, т. 20, с. 492.

⁴ Гл.: Якуб Колас, *Збор твораў...*, Мінск 2012, т. 20, с. 164–170.

самой аўтабіяграфіі прынцыпова важны для вызначэння многіх асаблівасцяў унутранага і знешняга жыцця Якуба Коласа, яго канфесійнага быцця. Тут і толькі тут ён называе сябе праваслаўным, але робіць гэта ў якасці своеасаблівай дапіскі, змешчаны ў дужках над асноўным тэкстам. У публікацыі ж усё надрукавана адзіным радком: *Я (праваслаўны) нарадзіўся 22 кастрычнік 1882 г.*⁵ Шкада што пяцірадковы каментар да гэтага канфесіянальнага самавызначэння Якуба Коласа вельмі скупы⁶. Гэта ж, на жаль, тычыцца і наогул большасці каментароў ва ўсім 20-томніку. Разам з тым пытанне аб рэлігійных поглядах і рэлігійным жыцці Якуба Коласа, ды і мноства іншых усходнеславянскіх і іншых пісьменнікаў ХХ стагоддзя, адно з самых складаных і малавывучаных. Доказам гэтага служыць і аўтабіяграфія Якуба Коласа 1913 года, у якой ён да таго ж шмат піша, напрыклад, аб сваім светаадчуванні ў дзіцячыя гады, і поўнае маўчанне сучаснага навуковага каментара наконт гэтага ў 20-томніку.

Праца не з арыгіналамі, якія захоўваюцца ў тым ці іншым архіве, а з рознага роду фотакопіямі, часта не вельмі якаснымі і зробленымі, як правіла, выбарча, без уліку пэўнага адначасовага дакументальнага кантэксту, што звязаны з паходжаннем і месцазнаходжаннем арыгінала той ці іншай крыніцы, пазбаўляе чытачоў многіх вельмі істотных падрабязнасцяў, прынцыпова важных перш за ўсё для даследчыкаў беларускай літаратуры і, у першую чаргу, даследчыкаў жыцця і творчасці Якуба Коласа. У якасці прыкладу звернем увагу на шэраг сведчанняў такога вядомага дзеяча як Л. Н. Клейнборт, які знаходзіўся з Якубам Коласам ў вельмі актыўнай перапісцы. Так, у 18-ым томе 20-томніка апублікавана 6 лістоў Якуба Коласа да Клейнборта⁷, а мяркуючы па сведчанні самога атрымальніка, было іх у некалькі разоў больш⁸, але аб гэтым факце нічога не паведамляецца ў каментарых⁹. Тлумачыцца гэта, мабыць, перш за ўсё тым, што публікацыя ажыццяўляецца не па арыгіналу, а па фотакопіі, і звесткі самога Клейнборта аб лістах Якуба Коласа, якія былі ў яго¹⁰, проста не патрапілі ў поле зроку даследчыкаў, што рыхтавалі дадзены том да друку.

Несумненна, прычына падрыхтоўкі шэрагу тэкстаў беларускімі тэксталагамі да друку не па арыгіналах, а па фотакопіях была выключна вымушанай, звязанай з недастатковасцю фінансавых сродкаў, немагчымасцю аплациць знаходжанне спецыялістаў у доўгіх дарагіх камандзіроўках. Тым не менш, для падобных выданняў беларускага агульнаацыянальнага маштабу, якім і з'яўляецца 20-томны збор твораў Якуба Коласа, падобнае абмежаванне наўрад ці апраўдана, бо зніжае яго ўзровень.

⁵ Гл.: Там жа, с. 165.

⁶ Гл.: Там жа, с. 492.

⁷ Гл.: Якуб Колас, *Збор твораў...*, Мінск 2012, т. 18, с. 89–108.

⁸ Гл.: АР ІРЛІ. Ф. 586. Адз.зах. 94. Л. 12; Адз.зах. 95. Л. 5.

⁹ Гл.: Якуб Колас, *Збор твораў...*, Мінск 2012, т. 18, с. 497–502.

¹⁰ Л. Н. Клейнборт запісаў, напрыклад, што ў яго меліся «31 ліст Якуба Коласа. 1 аўтабіяграфія Коласа. 7 лістоў жонкі Коласа да мужа. Усяго 38 лістоў 1 аўтабіяграфія» (Гл.: АР ІРЛІ. Ф. 586. Адз.зах. 95. Л. 5).

Выдатным дадаткам да выдадзенага 20-томнага збору твораў Якуба Коласа служыць кніга найбуйнейшага знаўцы яго творчасці М. І. Мушынскага «Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа»¹¹ памерам больш чым у тысяча старонак, якая выйшла некалькі раней у тым жа 2012 годзе. Разам з 20-томнікам, падрыхтоўчыя матэрыялы якога шырока выкарыстаў аўтар, абодва выданні ўтвараюць адзіны агульнадаступны банк дадзеных, які ўключыў максімальна вядомую на сённяшні дзень колькасць разнастайных тэкстаў, створаных Якубам Коласам, і разнастайных дакументальных сведчанняў пра яго лёс.

Параўноўваючы гэтыя працы беларускіх вучоных з аналагічнымі працамі іх замежных калегаў, перш за ўсё ў Польшчы, Расіі і Украіне, неабходна адзначыць, што ў вобласці тэксталагічнай падрыхтоўкі выданняў твораў класікаў нацыянальнай літаратуры і навуковых даследаванняў пра іх Беларусь дамаглася вельмі істотных поспехаў. Не падлягае сумневу, што завершанае ў 2012 годзе выданне 20-томнага збору твораў Якуба Коласа і надрукаваны летапіс яго жыцця, складзены М. І. Мушынскім, – выдатны падарунак не толькі беларусам, але і славістам усяго свету.

*Юрый Лабынцаў, Ларыса Шчавінская
Масква*

Колеравы код традыцыйнай культуры вачыма фалькларыста

Іна Швед, *Міфалогія колеру ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры*, Брэст 2011, сс. 291

Швед Іна Анатольеўна ў рэцэнзаванай манаграфіі робіць першую ў беларускай фалькларыстыцы спробу рэканструкцыі колеравага коду беларускай традыцыйнай духоўнай культуры. Дадзены код даследуецца ва ўсім багаці яго характарыстык, паўнаце яго ўнутраных і знешніх сувязяў і адносін. Пры гэтым аўтар сыходзіць са слухнага меркавання, што *вывучэнне паасобных колеравых сімвалаў па-за рамкамі кода, у межах якога яны функцыянуюць, і часта па-за кантэкстам знакава-сімвалічнай сістэмы традыцыйнай культуры, без глыбокай рэканструкцыі міфапаэтычнай мадэлі свету не дазваляла ўсебакова раскрыць сутнасць фальклорных сімвалаў, вызначыць спецыфіку міфалогіі колеру, як і міфалогіі іншых фрагментаў традыцыйнай карціны свету беларусаў* (с. 81) і што *глыбіннае значэнне семіятызаваных колераў магчыма выявіць толькі пры звароце да знешніх у адносінах да іх “крыніц” (рытуал, міфалогія, вусная паэзія, мова), пры ўключэнні ў якія колер набывае (актуалізуе) статус знака, сімвала; міфалогію колераў, самыя архаічныя элементы іх сімвалікі раскрываюць вераванні і абрадавы матэрыял* (с. 262).

¹¹ Гл.: Мушынскі М. І., *Летапіс жыцця і творчасці Якуба Коласа*, Мінск 2012.

Актуальнасць такога падыходу не выклікае сумненняў. Спалучэнне апісальнага падыходу з парадыгматычным дало магчымасць аўтару ўпершыню на беларускім матэрыяле выявіць спецыфіку семантыкі і функцыянальнасці асноўных колеравых сімвалаў і адначасова дыяд і трыяд, якія яны ўтвараюць у пэўных фальклорных тэкстах. Рэтра-рэфлексія ўсіх актуалізацый колеравых сімвалаў дазволіла апісаць “алфавіт” колеравага кода, яго структурную, семантычную і “стылістычную” арганізацыю.

У першым раздзеле “Колеравы код культуры як праблема міждысцыплінарнага даследавання” Іна Анатольеўна абагульніла шырокае кола неабходнай класічнай і найноўшай літаратуры (у прыватнасці, важныя з пункту гледжання тэорыі і метадалогіі даследавання знакава-сімвалічнай сферы традыцыйнай культуры славян работы супрацоўнікаў Інстытута славяназнаўства РАН; г. Масква), пры выпрацоўцы свайго падыходу да прадмета даследавання, вызначэнні тэарэтыка-метадалагічных асноў даследавання колеравага кода беларускай традыцыйнай культуры прадуктыўна выкарыстала набыткі айчынных і замежных гуманітарыяў у сферы вывучэння колеру як чынніка культуры, матэрыялы слоўнікаў “Славянские древности” (Масква 1999–2009, т. 1–4), “Беларуская міфалогія” (Мінск 2011), “Беларускі фальклор” (Мінск 2005–2006, т. 1–2) і інш.

У цэнтры разгляданага даследавання знаходзяцца вызначальныя элементы колеравага коду беларускай традыцыйнай духоўнай культуры – белы, чырвоны, чорны (так званая ўніверсальная колеравая трыяда), жоўты, зялёны, сіні і шэры колеры, якім прысвечаны асобныя раздзелы другой главы. У першым з іх аўтарка слухна сцвердзіла, што пазітыўна ацэнены белы колер асацыюецца з жыццёвай сілай, вытворчай патэнцыяй, якая знаходзіцца ў яйку, малаці і мужчынскім семени, і суадносіцца з кардынальнымі канцэптамі пачатку (што выразна выяўлена ў ініцыяцыйных, прадудцыравальных і ачышчальных рытуалах). Разам з тым на міфалагічным узроўні белама колеру можа надавацца семантыка пустаты, безжыццёвасці, бесцялеснасці, што адсылае да канцэптаў «смерць» і «нецнатлівасць» (у вясельным абрадзе). Белы абазначае нараджэнне новага і адначасова растварэнне, знікненне старога. Калі сімволіка белага колеру вызначаецца яго асацыяцыяй з пустатой, бесцялеснасцю, смерцю, ён выступае ў аднолькавых абрадавых сітуацыях і міфапаэтычных кантэкстах з чорным, сінім і жоўтым колерамі і можа ўтвараць апазіцыйныя адносіны з чырвоным колерам. Між тым усе гэтыя колеры могуць выступаць прыкметай не-чалавечай (часта дэманічнай) прыроды разнастайных персанажаў і фігураваць у каляндарных і сямейных абрадах з пераапрапаннем.

У другім раздзеле, прысвечаным міфалогіі чырвонага колеру, паказана, што, з аднаго боку, гэты колер асацыюецца з субстанцыяй жыцця – крывёй, а таксама жаночымі атрыбутамі і сімвалізуе плоднасць, узнаўленне, здароўе (чырвоны, у адрозненне ад жоўтага, сіняга, белага (= бледнага), зялёнага, чорнага, шэрага, – індыхатар здароўя), дынамічны пачатак, любоўную моц, багацце, шчасце, знаёмства, выяўляе прынцыпы тварэння, актыўнасці, развіцця, надзяляецца прадудцыравальнымі, гаючымі і апатрапейнымі ўласцівасцямі. У песнях на любоўна-шлюбную тэматыку (у першую чаргу вясельных) і нека-

торых іншых чырвоны колер, акрамя таго што надзяляецца прадудыравальнай сімволікай, у агульным плане станоўча характарызуе вылучаныя асобы, прадметы, з’явы, абазначае заключную фазу дзявочага росту, гатоўнасць дзяўчыны да шлюбу, сімвалізуе любоўна-эратычныя адносіны. З другога боку, чырвоны колер асацыюецца з крывавай небяспекай, парушэннем гармоніі, далучанасцю да іншасвету, лімінальнасцю (у абрадах жыццёвага цыкла чырвоныя прадметы не толькі выконваюць ахоўную функцыю, але і абазначаюць пераходны стан іх аб’ектаў: немаўляці, жаніха і нявесты, нябожчыка). Можна пагадзіцца з заключэннем Іны Анатольеўны, што *чырвоны колер вызначаецца семантыкай смерці і функцыяй яе пераадолення* (с. 156).

Чорны колер, паводле аўтарскіх назіранняў, вызначаецца асаблівым міфалагічным статусам у народнай культуры *які мае магічныя, рытуальныя функцыі і сімвалічныя характарыстыкі – у параўнанні з іншымі колерамі, пастаянныя, найбольш канкрэтныя* (с. 157). Пры гэтым І. А. Швед падкрэслівае, што чорны суадносіцца з ноччу, са сном, адсутнасцю свядомасці, радасці, развіцця, з распадам, завяршэннем цыкла, зямлёй, падзем’ем і да т.п. Разам з тым асаблівы міфалагічны статус чорнага колеру ў многім тлумачыць разгаліванасць павер’яў пра вызначанасць рэалій гэтага колеру. Чорны колер шырока прадстаўлены ў магічных рытуалах, звязаных са смерцю (рэальнай ці сімвалічнай), заканчэннем ці перарываннем пэўнага этапу існавання, актыўным умяшальніцтвам у жыццё чалавека знешніх дэструктыўных сіл. Чорны сімвалічна выяўляе безжыццёвасць, нябачнасць (у прыватнасці нябачнасць таго свету для жывых людзей), небыццё, спыненне камунікацыі, хаос, разбурэнне, небяспеку для здароўя і жыцця чалавека, не-чалавечае, няправеднае, злое, агрэсіўнае і маркіруе пэўны аб’ект як прыналежны да таго свету, *чужы, грахоўны, падкрэслівае магічныя ці дэманічныя ўласцівасці персанажа, недухсэнсоўна ўказвае на яго варожае стаўленне да людзей, іх маёмасці і да т.п.* Пагодзімся з думкай аўтара, што *на фоне таго, што чорнае трактуецца як нячыстае, бруднае, выяўляе функцыянальную і семантычную сувязь з тым светам, выступае магічным засяроджаннем тэанічнай існасці, становіцца зразумелым прыпісанне чорнаму колеру (рэаліям, ім маркіраваным) апатрапейна-засцерагальных уласцівасцей, функцый страшання, выкарыстанне яго як сродку пераадолення крытычнай сітуацыі, магічнага праграмавання руху нячыстай сілы вонкі з чалавечага свету.* Чорны сімвалічна асацыюецца са спараджальна-тэанічным Касмічным нізам, а таму можа інтэрпрэтавацца як засяроджанне энергіі эратычнай, магічнай, чарадзейнай. На асацыятыўнай сувязі чорнага колеру з зямлёй і ўраджаем, спелым семенем, якія яна родзіць, засноўваецца семіятызацыя чорнага колеру як знака плоднасці, багацця. Праз сімволіку чорнага колеру ў міфапэтычнай мадэлі свету беларусаў маркіруецца час і прастора (с. 188).

Выклад матэрыялу адносна міфалогіі жоўтага колеру дазваляе І. А. Швед прыйсці да слушнага заключэння, што яго амбівалентная семантыка ўключае (у залежнасці ад кантэксту) матывы агню, сонечнага святла, золата, плоднасці, матэрыяльнага багацця, высокага сакральнага статусу; жоўтыя косы – дзявочы эстэтычны ідэал. Жоўты колер шырока прадстаўлены ў магічных актах прафілактыкі і лячэння хвароб – паводле сімптомаў, звязаных

з ім. Але пераважна жоўтае мае негатыўную ацэнку, кадзіруе ўяўленні пра *чужое*, анамальнае, сімвалізуе далучанасць да замагільнага свету, пераходны стан, атаясамліваецца з хваробай, смерцю, звязваецца з прынцыпамі разбурэння, знікнення вітальных сіл. Гэтыя ўяўленні канцэнтруюцца вакол пераходных абрадаў і перыядаў, калі чалавек знаходзіцца ў асобым з пазіцыі народнага светапогляду стане. Негатыўная семантыка жоўтага ўзмацняецца ў народных тлумачэннях сноў, у якіх яно трактуецца як знак няшчасця, расстання, здрады.

Як амбівалентны і полівалентны сімвал разгледжаны ў манаграфіі і зялёны колер. Падкрэслена, што як галоўны тон лета *зялёны* – гэта колер поўнай жыццёвых сіл расліннасці, прыроды ў яе зменлівасці, няспеласці, маладосці, які выяўляе актыўнасць, стварэнне, жыццёстойкасць, сімвалічна звязваецца з развіццём, пераходнасцю. З іншага боку, пры асацыяцыях з пасіўнасцю, нерухомасцю, хтанізмам (расліннасць выходзіць з-пад зямлі), зялёны колер судачыняецца са сферай смерці, сімвалізуе безжыццёвасць, той свет і яго прадстаўнікоў, а таксама нязменнасць (зялёныя плесень, ціна). І. А. Швед слухна сцвярджае, што гэтыя факты вызначаюць багацце міфа-абрадавых кантэкстаў зялёнага колеру ў беларускай традыцыйнай культуры. Праведзены аналіз фальклорна-этнаграфічнага матэрыялу дае магчымасць сцвярджаць, што зялёны ўжываецца ў характарыстыках адмоўных персанажаў са значэннямі ‘хворы’, ‘нерухомы’, ‘сумны’, ‘сапсаваны’; разам з тым выкарыстоўваецца пры апісанні ўдзельнікаў вясельнага і радзіннага рытуалаў, каханага мужчыны ці жанчыны са значэннямі ‘малады’, ‘прыгожы’, ‘святочны’, ‘лепшы’, ‘дарагі’.

Што да сіняга колеру, то, як паказана на матэрыяле розных відаў і жанраў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры, ён маркіруецца часцей негатыўнымі канатацыямі, з’яўляецца атрыбутам хтанічнага і дэманічнага свету і яго прадстаўнікоў. Ён таксама асацыюецца з мужчынскім пачаткам, выступае прыкметай неба, мора, нябеснага і падземнага агню (у прыватнасці з’яўляецца эпітэтам сонечнага ззяння, маланкі, падземных скарбаў), асацыюецца з серабром, поўнай жыццёвых сокаў расліннасцю, а ў некаторых выпадках – з аднесенымі да чужога свету лозамі і асінай. У вертыкальнай трох’яруснай будове свету сінім колерам характарызуецца маркёр сярэдняга яруса – дуб, а таксама камень, які звычайна цэнтруе той свет. Маркіроўка локусаў як сініх (нават калі эпітэт «сіні» функцыянуе ў якасці пастаяннага – сіняе мора, сіняе неба) указвае на іх аддаленасць ад свету чалавечага, далучанасць да свету *чужога*. Для народнай дэманалогіі, як слухна адзначае аўтар, характэрна супадзенне сімвалічных прыкмет сіняга, зялёнага і чорнага.

Паводле назіранняў І. А. Швед, шэры (*сівы, сізы*) колер у большыні выпадкаў служыць індывідуальнымі або нейтральных з’яў, выяўляе маргінальны статус пазначанага ім аб’екта, далучанасць істоты да замагільнага свету, прэзентуе канцэпт чужога, ідэю пераходу (з адной сферы светабудовы ў другую, у новую форму існавання, з аднаго стану ў іншы), атрыбутуе розныя рэаліі, надзеленыя семантыкай зменлівасці, маркіруе дэманічных істот і сакралізаваных жывёл-медыятараў са здатнасцю пранікаць у іншы свет. Гэты колер прадстаўлены ў магічных рытуалах, якія звязаны з заканчэннем ці пера-

рываннем пэўнага этапу існавання, са спыненнем актыўнага ўмяшальніцтва ў жыццё чалавека знешніх дэструктыўных сіл. Сімвалічная функцыя шэрага колеру як пасрэдніка матываваная тым, што ў ім злучаюцца два процілеглыя прынцыпы: прынцып белага і прынцып чорнага. Магчыма, таму шэры абазначае няяснасць, нявызначанасць, туманнасць, змешанасць, між тым у гэтай невычэрпнай змешанасці (як у гліне) прыхаваныя розныя рэчы і формы. Аўтар выказвае меркаванне, што *магчыма таму шэрыя жывёлы-медыятары надзяляюцца высокай дзейнасцю* (с. 237). Асаблівую цікавасць выклікаюць падазеныя ў спецыяльным раздзеле назіранне і аналіз важнейшых асаблівасцяў функцыянавання колеравых дыяд і трыяд у беларускім фальклоры.

Завяршаючы свае выклады, Іна Анатольеўна звяртае ўвагу на тое, што разгледжаныя чыннікі колеравага коду як арганізуючыя фактары традыцыйнай храматычнай камунікацыі *закавалі сувязь з архетыпавымі ўяўленнямі і разам з тым сталі адмысловымі эталонамі, пры дапамозе якіх фіксавалася ідэальная мадэль адносін у сістэмах «чалавек – прырода», «чалавек – соцыум», і адпаведна структуравалася і арганізавалася чалавечая дзейнасць* (с. 252). У манаграфіі паказана, што названыя колеры з'яўляюцца грунтам семантычных апазіцый тыпу «белы/чорны», «жоўты/чырвоны», «белы/чырвоны», маркёрамі класаў ізафункцыянальных аб'ектаў і могуць кваліфікавацца як прыкметы, што выступаюць важным інструментам асэнсавання і ментальнай арганізацыі рэальнасці міфапаэтычным мысленнем у рамках усеахопнай антытэзы Хаос – Космас. Пагодзімся з аўтарам і ў тым, што прадметнае поле колеравых прыкмет у фальклоры надзвычай шырокае, а іх культурная трактоўка ўцягвае ў семантычную сферу пэўных колераў шырокі спектр асацыяцый, канатацый, матываў; колеравыя прыкметы вельмі часта кладуцца ў аснову семантычнай матывіроўкі назваў розных рэалій. Даследчыца на прэзентатыўным матэрыяле даводзіць, што ў беларускім фальклоры колер характарызуе станы, уласцівасці, аб'екты, з'явы, дзеянні, чалавека, прадметы, паняцці; маркіруе не-чалавечы свет і яго прадстаўнікоў; выступае элементам намінацыі людзей, раслін, жывёл, прыродна-ландшафтных аб'ектаў, дэманічных істот. Колеры не толькі аказваюцца матэрыялам для пабудовы культурных мадэляў з няколеравым зместам, адыгрываюць ролю важных класіфікатараў, у дэманалогіі з'яўляюцца прыкметамі, на аснове якіх розныя катэгорыі дэманічных персанажаў можна адрозніць ад рэальна існуючых людзей, жывёл ці артэфактаў, але і выконваюць азначную ролю, вызначаюць чалавека ў яго біялагічным, сацыяльным, рытуальным статусах. Паказана таксама, што колеравыя характарыстыкі становяцца адным з вызначальных элементаў у раскрыцці міфалагічнай сімволікі часавых адрэзкаў, якія праз колеравую прыкмету атрымліваюць больш глыбокую і адэкватную інтэрпрэтацыю. Так, вылучаныя ў каляндарна-часавай прасторы т.зв. *чырвоныя, чорныя і белыя дні (тыдні)*, акцэнтуюць пачатак (ці канец) пэўных перыядаў і адпаведна ацэньваюць іх (такія словазлучэнні намініруюць не толькі перыяд, але і ўказваюць на стан).

Разгледжаны ў манаграфіі матэрыял робіць відавочнай і важнасць колераў як семантычных катэгорый у каляндарных, сямейных і аказіянальных абрадах, многія з якіх, як сведчаць шматлікія апісанні, літаральна насычаны

колерам; пры гэтым колеравая прыкмета перадаецца праз прадстаўленне вызначанага традыцыйнага прадмета – яе носбіта (вопратка, аксесуары, прадметны рад і інш.). Асноўныя ідэі і мэты рытуалаў (дэкларацыя пераходу ў новыя сацыяльны, біялагічны станы, замацаванне новага статусу, прадудцыванне дабрабыту, ахова, кампенсацыя, пакрыццё пэўнага дэфіцыту, трансляцыя інфармацыі пра псіха-фізічны, сацыяльны, матэрыяльны станы ўдзельнікаў рытуалу, вырашэнне задач паловай ініцыяцыі, выяўленне эстэтычных, эмацыянальных і іншых ацэнак (колер як знак здоровага/нездоровага, прыгожага/непрыгожага, багатага/беднага, высокага/нізкага сацыяльнага статусу і г.д.), як адзначае І. А. Швед, рэалізуюцца таксама праз актуалізацыю каларыстычнага «слоўніка» вербальнай складаючай абрадавых комплексаў. *У вербальных тэкстах называнне прадмета, які характарызуецца вызначаным колерам, адпавядае прэзентацыі колеравай прыкметы прадмета для перадачы пэўнага значэння ў рытуале. Натуральна, што калі колеравы код прадстаўлены ў рытуале імпліцытна, праз прэзентацыю прадметаў, для якіх колеравая прыкмета выступае адной з шэрагу сімвалічных, названы код абавязкова знаходзіцца ва ўзаемадапаўняльных адносінах з іншымі: персанажным, раслінным, жывёльным, рэчавым, рэчывым і інш.* (с. 263).

Вынікам аналізу шырокага фонду фальклорна-міфалагічных тэкстаў (у семіятычным значэнні) з прымяненнем сучасных методыкі і ведаў у галіне фалькларыстыкі, міфалогіі, светапогляднай архаікі, колеразнаўства і інш. стала ўсведамленне таго, што колеравы код да сённяшняга часу захоўвае сваю культурную актыўнасць, выяўляе здатнасць назапашваць інфармацыю, г.зн. здатнасць памяці, і функцыянаваць як самакаштоўная форма міфа-фальклорнага сама- і светавыяўлення, як прыродна-культурны і эстэтыка-камунікатывы феномен, праз які артыкулюецца складаны комплекс народных уяўленняў. Колер у беларускай традыцыйнай культуры, як слухна даводзіць І. А. Швед, працягвае выконваць інтэрпрэтацыйную і рэгуляцыйную (аксіялагічную, гнэсеалагічную, мемарыяльную, прагматычную, у тым ліку магічную) функцыі.

Асабліва хочацца падкрэсліць, што манаграфія “Міфалогія колеру ў беларускай традыцыйнай духоўнай культуры” напісана на аснове ўласных аўтарскіх рэканструкцый семантыкі, сімвалікі і прагматыкі колеравых сімвалаў, наяўных у фальклорных тэкстах. Значную частку матэрыялу, уведзенага ў яе змест, складаюць уласныя запісы аўтара, якія захоўваюцца ў архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі БрДУ імя А. С. Пушкіна і якія ў пэўнай ступені паглыбляюць сучасныя навуковыя веды пра сутнасць колеравага коду беларускага традыцыйнай культуры.

У заключэнне азначым, што манаграфія І. А. Швед – самастойная і арыгінальная навукова-даследчая праца, якая арганічна ўпісваецца ў парадыгму гуманітарных даследаванняў пачатку XXI ст. Яе матэрыялы карысныя для навуковых работнікаў (фалькларыстаў, этнолагаў, этналінгвістаў), выкладчыкаў, студэнтаў, аспірантаў. **ЁСЦЬ СПАДЗЯВАННЕ, ШТО** Асэнсаванне праблем міфалогіі колеру, функцыянавання колеравага кода беларускага фальклору дасць магчымасць пашырыць навуковыя пошукі на сістэмы іншых кодаў, вывучэнне міфалогіі іншых чыннікаў народнай карціны свету беларусаў. Выні-

кі працы дазваляць выявіць агульныя і адметныя інфарматыўныя зоны для розных кодаў; стварыць метасістэму знакавага адлюстравання касмалагічных, анталагічных, сацыяльных уяўленняў нашых продкаў, на высокім навукова-тэарэтычным узроўні распрацаваць канцэпцыю развіцця нацыянальнага мастацтва з улікам эстэтычных прыярытэтаў беларусаў.

*Таццяна Валодзіна
Мінск*

“Мой твар запісаны кірыліцай...” альбо Чароўны свет “Белавежы”

Галіна Тварановіч, *Пры брамах Радзімы. Літаратурнае аб’яднанне “Белавежа”: станаўленне, праблемы, асобы*, Беласток 2012, сс. 444

У сучасным зменлівым свеце чалавек, які хоча заставацца самім сабой, вымушаны вызначаць не толькі сваё падабенства, але і сваю адрознасць ад іншых людзей, інакш кажучы, усведамляць сваю ідэнтычнасць і ў першую чаргу – нацыянальную. Праблема нацыянальнай самаідэнтыфікацыі была і застаецца пакуль што адной з самых балючых для беларусаў. Аднак асаблівую складанасць набывае яна для беларусаў замежжа, найперш для беларусаў Беластоцчыны, якім прыходзіцца зберагаць сваю культурную і моўную самабытнасць ва ўмовах жыцця ў іншанацыянальнай дзяржаве. Польшча, якая стала для іх вялікай радзімай, нягледзячы на сваю этнічную цэласнасць, тым не менш як спадчынніца Рэчы Паспалітай абодвух народаў – ВКЛ і Кароны – краіна шматнацыянальная, дзе апрача этнічных палякаў пэўны працэнт насельніцтва складаюць беларусы, украінцы, татары...

Нацыянальная самабытнасць гэтых народаў выяўляецца ў іх культурнай адметнасці, якая побач з рэлігіяй, менталітэтам, духоўнымі традыцыямі і звычаямі найрчэй засведчана ў літаратурна-мастацкай творчасці. Беластоцкі край, Белавежа – спрадвечная этнічная радзіма польскіх беларусаў. І яны сведчаць пра гэта ў тым ліку і сваім пісьменніцкім даробкам здаўна, але асаблівым чынам, пачынаючы з другой паловы ХХ стагоддзя. Велізарную ролю ў захаванні іх нацыянальнай самасці адыграла і працягвае адыгрываць Беларускае літаратурнае аб’яднанне “Белавежа”. Менавіта творчасць белавежцаў, як слухна падкрэслівае старшыня літааб’яднання Ян Чыквін, *шчыльна запоўніла сваю этнічную прастору культурна-эстэтычным зместам* (с. 7).

Новая кніга вядомай на Беларусі і па-за яе межамі даследчыцы славянскіх літаратур прафесара Галіны Тварановіч якраз і прысвечана асэнсаванню галоўных тэндэнцый развіцця беларускай літаратуры Польшчы, яе стылева-эстэтычных асаблівасцяў на прыкладзе творчасці вядучых пісьменнікаў “Белавежы” – Сакрата Яновіча, Яна Чыквіна, Алеся Барскага, Янкі Жамойціна, Уладзіміра Гайдуга, Міхася Шаховіча, Віктара Шведа, Надзеі Артымовіч, Міры Лукшы і інш.

Кніга Г. Тварановіч носіць сімвалічную назву – “Пры брамах Радзімы”, адлюстроўваючы геапалітычнае становішча Беласточчыны і адначасова выклікаючы алузіі пра духоўнае значэнне пісьменніцкага даробку літаратараў “Белавежы” для захавання беларускай нацыянальнай культуры ўвогуле. На тытульнай старонцы кнігі – выява Камянёцкай абарончай вежы, збудаванай у 1271–1289 гадах дзеля ўмацавання паўночных межаў колішняга Вальнскага княства, – адзін з самых знакамітых архітэктурных помнікаў сучаснай Беларусі. Гэта таксама недвухсэнсоўна нагадвае чытачу, што літаратурная творчасць “белавежцаў” своеасаблівы абарончы фарпост у захаванні нацыянальнай ідэнтычнасці беларусаў.

Змест кнігі арганічна і цэласна выяўляе гэтую аўтарскую задуму, прадстаўляючы мастацкі даробак пісьменнікаў Беласточчыны ў шырокім гістарычным і сучасным нацыянальным кантэксце. У першай частцы выдання даследчыца засяроджваецца на праблематыцы, непасрэдна звязанай з беларускай літаратурай Польшчы. У змястоўным аглядным нарысе “Дынаміка развіцця “белавежскай” крытычнай думкі (1958–1998)”, які паводле шырыні ахопу матэрыялу і паводле аб’ёму прэтэндуе на завершанае літаратуразнаўчае даследаванне, Г. Тварановіч узнаўляе гісторыю стварэння і станаўлення літаб’яднання “Белавежа” ад заснавання да канца XX стагоддзя ўключна, падкрэсліваючы ўнікальную знакаваць гэтай з’явы.

Эстэтычна-мастацкі феномен адзінага па-за межамі Беларусі беларускага літаратурнага саюзу і самога беларускага культурнага руху сярэдзіны XX стагоддзя на Беласточчыне яна слухна звязвае з грамадскай і творчай дзейнасцю Георгія Валкавыцкага, першага старшыні “белавежцаў”, чалавека прафесійна падрыхтаванага, бескарыслівага і нацыянальна заангажаванага. Першы паэтычны зборнік “Рунь”, у які ўвайшлі творы беларускіх літаратараў Польшчы з праграмай прадмовай Г. Валкавыцкага, Г. Тварановіч аналізуе ў шырокім кампаратывістычным кантэксце, узгадваючы адзінкі тагачаснай польскай, беларускай і замежнай прэсы, грамадскі рэзананс выдання па адзін і другі бок мяжы.

Варта адзначыць, як несумненную вартасць і запатрабаванасць кнігі Г. Тварановіч, яе факталагічную дакладнасць, надзвычай грунтоўны падбор дакументальнай інфармацыі, прадстаўленай у выданні, і разам з тым лаканічна змястоўную яе падачу. Даследчыца стварае шырокую панараму пяцідзесяцігадовай дзейнасці літаб’яднання, спасылаючыся на мастацкія творы і кнігі “белавежцаў”, крытычныя працы, дысертацыйныя даследаванні, дыскусійныя артыкулы, мемуары заснавальнікаў і адзінкі сучаснікаў. Колькасць і якасць апрацаванага матэрыялу, урэшце нават сам пералік персаналій – проста ўражваюць.

Навуковая выверанасць і грунтоўнасць, метафарычная глыбіня і шматзначнасць, уласцівыя кнізе Г. Тварановіч, – невыпадковыя. Гэтым якасцям спрыяла сама творчая індывідуальнасць даследчыцы – выпускніцы Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, навукоўца, які прайшоў выдатную даследчую школу ў Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, доктара філалагічных навук і прафесара Беластоцкага ўніверсітэта. Менавіта такі чалавек, які мог успрымаць літаратуру Беласточчыны звонку (з прастораў Беларускай дзяржавы)

і знутры, знаходзячыся на працягу ўжо амаль паўтара дзесяцігоддзя ў эпіцэнтры дзейнасці “Белавежы” ў Польшчы, якраз і быў здольны адлюстравачь усю яе ўнікальную самабытнасць. Варта памятаць і пра тое, што і сама Галіна Тварановіч не толькі даследчык літаратуры, але і яе стваральнік – яна аўтар шэрагу выдатных паэтычных зборнікаў, у якіх цесна перапляліся беларускія матывы падмінскага Дараганава і польскага Бельску. Усё гэта і надае выданню навуковую пераканаўчасць і разам з тым паэтычную эсэістычнасць.

Асаблівую старонку ў гісторыі “Белавежы” займае часопіс “Тэрмапілы”, які пачаў выходзіць з 1998 года, юбілейнага саракагоддзя аб’яднання. Да гэтага часу творы белавежцаў друкаваліся на Літаратурнай старонцы штотыднёвіка “Ніва”, у альманахах і аўтарскіх выданнях. Г. Тварановіч, спасылаючыся на публікацыю Я. Чыквіна, прыводзіць цікавую статыстыку: *у 460 нумарах Літаратурнай старонкі было змешчана каля 3,5 тысяч твораў малога жанру, найперш друкаваліся вершы, але таксама мініяцюры, апавяданні, эсэ, рэцэнзіі, крытычныя і публіцыстычныя артыкулы. (...) І калі ў першае дзесяцігоддзе “белавежцы” запісалі ў свой актыў толькі 5 асабістых кніг і 3 альманахі, у другое – 9 кніг і 2 альманахі, у трэцяе – 26 кніг і 1 альманах, дык у 90-х гадах пабачыла свет 3 альманахі і звыш 80 аўтарскіх кніг* (с. 219).

Дзейнасць і ролю часопіса “Тэрмапілы”, рэдактарам якога стаў Я. Чыквін, Г. Тварановіч аналізуе як з’яву сучаснага беларускага літаратуранага працэсу. І гэта цалкам слушна. Яна падкрэслівае канцэптуальную задачу выдання, што выяўлялася ў *кансалідацыі творчай інтэлігенцыі ў чарговую вельмі складаную для Беларусі пару* (с. 222). І насамрэч, часопіс “Тэрмапілы” да сённяшняга дня з’яўляецца ўнікальным выданнем, на старонках якога творы белавежцаў суседнічаюць з творамі класікаў нацыянальнага прыгожага пісьменства: Я. Брыля, А. Вярцінскага, Я. Сіпакова, Г. Бураўкіна, Н. Мацяш, М. Сяднёва, Ю. Станкевіча, А. Рыбака і інш. Проза, паэзія, публіцыстычныя артыкулы, пераклады замежнай класікі, літаратуразнаўчыя даследаванні, дэбюты маладых твораў – вось змест часопіса, які ярка выяўляе яго адданасць традыцыям і наватарскія ўстаноўкі на новы час. Можна цалкам пагадзіцца з заключнай высновай даследчыцы, аб тым, што *часопіс “Тэрмапілы” сапраўды стаўся месцам сустрэчы беларускай творчай інтэлігенцыі і ўсіх тых, хто зацікаўлены беларускай культурай, духоўнасцю* (с. 232).

Асэнсоўваючы мастацка-эстэтычныя набыткі “белавежцаў”, Г. Тварановіч падкрэслівае ўніверсальнасць беларускага мастацкага слова, якое незалежна ад месца выказвання (Беларусь, далёкае замежжа, ці Беласточчына) *выяўляе нацыянальны лёс, шлях, характар. І таму ёсць агульны літаратурны працэс, ёсць адна беларуская літаратура* (с. 235). З такім падыходам цяжка не пагадзіцца. Як і з тым фактам, заўважаным у савецкі перыяд У. Калеснікам, што ў тагачасных *беларусаў Беласточчыны большы зарад нацыянальнай годнасці, шырэй далягляды ў гуманітарнай інтэлігенцыі* (с. 240). Апошні фактар істотна паўплываў на дыяпазон стылёва-эстэтычных пошукаў беларускай літаратуры ў Польшчы, якія ў постсавецкі перыяд аказаліся запатрабаванымі ўсім нацыянальным прыгожым пісьменствам.

Аналізуючы мастацкую творчасць “белавежцаў” – Я. Чыквіна, У. Гайдунка, Я. Жамойціна, М. Шаховіча, жаночую паэзію М. Базылюк, Ж. Марты-

нюк, у шэргу артыкулаў, змешчаных у кнізе, Г. Тварановіч на першы план выводзіць сакральную для кожнага чалавека тэму Радзімы. Несумненна, што прадстаўнікі “Белавежы” – людзі памежжа, таму паняцце Радзімы ў іх асацыюецца найперш з “малой” радзімай, якая вызначаецца межамі Белавежскай пушчы, арэалам бытавання роднага слова.

Мой твар запісаны кірыліцай – сімвалічная сакральная формула, што прагучала з вуснаў Ю. Баены, якраз і падкрэслівае непарыўную повязь нацыянальнай самаідэнтыфікацыі з беларускай мовай. Абуджэнне і захаванне нацыянальнай тоеснасці, як слухна адзначае Г. Тварановіч, найбольш ярка і маніфестацыйна выяўлялася ў паэзіі. *Я беларус і сваёй роднай мове / Яшчэ дзіцём вучыўся ад бацькоў. / І слова роднае – мой лёс у гэтым слове – / Мне даражэй, чым сотні іншых слоў.* Цытуючы гэтыя радкі з верша В. Шведа, аднаго з найстарэйшых паэтаў “Белавежы”, Г. Тварановіч змяшчае рэфлексіі яго лірычнага героя ў шырокі гісторыка-культуралагічны кантэкст, параўноўваючы іх з роздумам паэтаў метраполіі, пачынаючы з Ф. Багушэвіча, а таксама з лірычнымі споведзямі паэтаў-белавежцаў маладзейшага пакалення – Ю. Баены, В. Стахвюка. Вернасць Айчыне – гэта найперш вернасць сваім караням, сваім традыцыям, сваёй мове, што на думку аўтара кнігі, толькі і можа супрацьстаяць у наш час культурнай, этычнай энтрапіі (с. 253).

Другая частка выдання, якая названа “Дадатак. З даўняй і сучаснай беларускай літаратуры”, уключае ў сябе матэрыялы, прысвечаныя даследаванню адраджэнскай праблематыкі ў літаратуры XVI стагоддзя, паэзіі перыяду Вялікага Княства Літоўскага, а таксама беларускай рэцэнцыі “Запісак Янычара” Канстанціана Міхайловіча, дарэчы, перакладзеных са старапольскай мовы і ўведзеных у беларускі ўжытак самой Г. Тварановіч супольна з Я. Чыквіным. Значэнне апошняга літаратурнага помніка для нацыянальнай культуры велізарнае. Серб з Астровіцы Канстанцін Міхайловіч *каля трыццаці год свайго жыцця правёў у Польшчы і, верагодней за ўсё, што ва ўсходняй яе частцы, а менавіта ў Вялікім Княстве Літоўскім*, – сцвярджае Г. Тварановіч. Аналізуючы гісторычныя факты, даследчыца вылучае і абгрунтоўвае надзвычай цікавую гіпотэзу аб тым, што “Запіскі Янычара” былі напісаны на тагачаснай беларускай мове (с. 334). Дзейнасць самога Канстанціна Міхайловіча яна звязвае з Бельскам і Супрасльскім манастыром, пераканаўча даказваючы верагоднасць гэтага на аснове супастаўлення фактаў тагачасных беларуска-сербскіх узаемадчынненняў, захаваных у архіўных крыніцах.

Даследчыца слухна падкрэслівае, што *“Запіскі Янычара” Канстанціна Міхайловіча, своеасабліва належачы некалькім славянскім літаратурам, працягваюць вызвальную тэматыку ў такой мастацкай форме, якая дае падставы разглядаць гэты твор ў кантэксце гэтых рэнесансавых працсаў, уласцівых менавіта Паўднёва-Усходняй Еўропе, славяна-візантыйскаму рэчышчу Адраджэння* (с. 367).

У “Дадатку” змешчаны таксама раздзел “Беларуская эміграцыйная літаратура: крытычна-літаратуразнаўчая рэцэнцыя”, які ўтрымлівае новыя акцэнтны, што істотна ўзбагачаюць нашае разуменне беларускай эміграцыйнай літаратуры. Аналізуючы айчыныя і замежныя публікацыі па гэтай тэме, Г. Тва-

рановіч адзначае **вымушаную** сацыяльна-палітычную заангажаванасць савецкіх і постсавецкіх даследчыкаў эміграцыйнай літаратуры і **аб'ектыўную мажлівасць** даследчыкаў Беласточчыны (у прыватнасці Я. Чыквіна), па словах Л. Сіньковай, *убачыць крыжовыя дарогі своеасаблівым свежым вокам, са спецыяльнай увагай да індывідуальнай паэтыкі* (с. 402).

Сучасны беларускі літаратурны працэс прадстаўлены ў выданні Г. Тварановіч некалькімі знакавымі матэрыяламі. Найперш гэта «*Жыццёвы меланж*» Радзіма Гарэцкага, дзе гаворка ідзе пра аўтабіяграфічную прозу Р. Гарэцкага, якая друкавалася ў тым ліку і ў «Тэрмапілах». «Жыццёвым меланжам» (тэрмін паходзіць з геалогіі і азначае ў перакладзе з французскай мовы – «сумесь») Р. Гарэцкі называе жанр кароткіх замалёвак, мініяцюр, блізкіх да вытрымак з дзённікавых запісаў.

Аўтабіяграфічная проза цікавая для чытача найперш самай асобай пісьменніка, яго гуманістычнымі даляглядамі, інтэлектуальным багажом, шырынёй яго эрудыцыі, глыбінёй перажытага... У гэтым плане асоба доктара геалага-мінералагічных навук акадэміка Радзіма Гаўрылавіча Гарэцкага – годнага прадстаўніка слаўнага роду Гарэцкіх – унікальная. *Гісторыя ствараецца асобамі, пераемнасцю назапашанага ім і вопыту, засваеннем найчасцей выпуктаванай мудрасці, што мусяць быць запатрабаваны і асэнсаваны, выкарыстаны наступнікамі дзеля захавання і развіцця нацыянальнай самабытнасці, адметнасці*, – слухна падкрэслівае Г. Тварановіч. Аналізуючы прозу Р. Гарэцкага, яна ўводзіць яе ў шырокі кантэкст аўтабіяграфічнай плыні ў нацыянальнай літаратуры, пачынаючы з класічных філасофска-алегарычных «Лявоніуса Задумекуса» і «Скарбаў жыцця» М. Гарэцкага, мініяцюр і запісаў Янкі Брыля, спавядальнай прозы Л. Геніюш, С. Грахоўскага, Б. Мікуліча, М. Сяднёва, К. Акулы і інш.

Гісторыка-параўнальны падыход дае падставы даследчыцы прыйсці да гіпатэтычнай высновы аб нараджэнні новага жанру. «*Жыццёвы меланж*» Радзіма Гарэцкага, – гаворыць Г. Тварановіч, – *уяўляе сабой своеасаблівы сінтэтычны жанр малой прозы, які бачыцца цалкам арыгінальнай з'явай у беларускай літаратуры* (с. 415). Зрэшты, і ў гэтай публікацыі, як амаль у кожнай з кнігі Г. Тварановіч, не абышлося без своеасаблівага «беластоцкага следу». Маці Радзіма Гарэцкага – Ларыса Восіпаўна Парфяновіч – была родам з Беласточчыны.

У другой частцы кнігі Г. Тварановіч змешчаны таксама артыкул, прысвечаны паэтычнай творчасці Хрысціны Лялько – прадстаўніцы адметнай для беларускай літаратуры плыні духоўнай паэзіі. Падкрэсліваючы значэнне духоўнасці для сучаснага чалавека, даследчыца аналізуе рэфлексіі і ўнутраны свет лірычнай герані Х. Лялько, адметнасць яе паэтыкі.

Варта адзначыць, што кніга Г. Тварановіч, аб'яднаная тэмай беларускай Беласточчыны, утрымлівае ў сабе і яшчэ адзін важны кампанент. Яна расказвае пра творцаў, якія тым альбо іншым чынам далучыліся да гэтага краю, да дзейнасці «Белавежы». Тужлівым рэквіемам гучыць артыкул «Шчодры навуковы плён», прысвечаны светлай памяці нашага выдатнага філосафа і літаратуразнаўцы – Уладзіміра Міхайлавіча Конана, дзе падаецца грунтоўны аналіз творчай спадчыны пісьменніка.

У. Конан, як і М. Мішчанчук, якога таксама сёння ўжо няма побач з намі, і творчаму даробку якога прывечаны заключны артыкул у кнізе Г. Тварановіч “З верай у светлую чалавечнасць”, – не раз друкаваліся на старонках “Тэрмапілаў”. Менавіта яны стаялі ля вытокаў асэнсавання феномена літаратуры Беласточчыны, закладвалі трывалы падмурак яе філасофскаму, літаратуразнаўчаму, эстэтычнаму ўспрымання на Беларусі.

У захаванні светлай памяці тых, хто адышоў, уменні быць удзячнай тым, хто побач на ніве служэння беларушчыне, – вялікі маральна-этычны патэнцыял кнігі Г. Тварановіч. Паводле ахопу падзей, глыбіні асэнсавання фактаў, узроўню мастацка-эстэтычнага аналізу літаратуры – гэтае даследаванне не мае сабе роўных. Для кожнага, хто сёння ці ў будучым тым альбо іншым чынам зацікавіцца літаратурай Беласточчыны, яе творцамі, гісторыяй грамадскага беларускага руху ў Польшчы – даследаванне Г. Тварановіч стане неацэнным скарбам, своеасаблівым энцыклапедычным даведнікам жыцця і творчасці беларускага этнасу ў Польшчы ў другой палове ХХ стагоддзя.

Галіна Тычко
Мінск

Каштоўная крыніца для даследчыкаў

Słownik cerkiewnosłowiańsko-polski, навуковая рэдакцыя і ўступ Ліліі Цітка, Беласток 2012, сс. 130

Прыгожы падарунак дзякуючы выдатнаму знаўцу царкоўнаславянскай мовы прафесар Ліліі Цітка атрымалі ў мінулым годзе даследчыкі гісторыі царкоўнаславянскага пісьменства і лексікі даўняй беларускай і рэгіянальнай польскай мовы Падляшша. Л. Цітка з’яўляецца таксама аўтарам ўступу фататыпічнага выдання “Лексікона”, апублікаванага ў 1722 годзе базыльянскай друкарняй у Супраслі пад назвай “Леґиконъ Сирѣчь Словесникъ Славенскіи имѣющъ в себѣ, словеса первѣе Славенскіа, азбѣчныа, посемже Полскіа. Благопотребный къ выразѣмѣнию Словесъ Славенскихъ, Обрѣтающѣа въ Книгахъ Церковныхъ”. Слоўнік быў падрыхтаваны да друку на падставе экзemplяра, які знаходзіцца ў калекцыі бібліятэкі Падляскага музея ў Беластоку і дапоўнены лістамі, якіх бракавала, абапіраючыся на экзemplяр, захоўваемы ў зборах Нацыянальнай бібліятэкі ў Варшаве.

Супрасльскі “Лексікон”, па задуме выдаўцоў на пачатку XVIII стагоддзя, мусіў быць вучэбным дапаможнікам для кандыдатаў на духоўную ступень уніяцкай царквы, якія дрэнна ведалі царкоўнаславянскую мову. Гэты невялікі слоўнік, які мае 32 карты фармату *in quarto*, уключае каля чатырох тысяч царкоўнаславянскіх слоў, надрукаваных кірыліцай і каля пяці тысяч тлумачальных польскіх слоў, пададзеных лацінскім шрыфтам.

Філалагічна-лінгвістычны ўступ Л. Цітка складаецца з чатырох частак і вялікіх рэзюмэ на англійскай і рускай мовах.

Першая частка уступу (“Pierwszy drukowany słownik cerkiewnosłowiańsko-polski”) мае ўводны характар. Л. Цітка прадстаўляе ў ёй гісторыю супрасльскай базыльянскай друкарні, а таксама кротка разглядае выдавецкую дзейнасць, дзе ўспамінае пра літургічныя друкі (*псалтыры, навучальныя евангеллі, часасловы*) і навучальныя матэрыялы, якія маюць нарматыўна-лексікаграфічны характар (*буквары, азбукі, слоўнікі*). Далей аўтарка пераходзіць да характарыстыкі супрасльскага “Лексікона”: аналізуе будову слоўніка, мэту яго стварэння, апісвае перавыданні пазнейшых выданняў. *O tym, że słownik okazał się cenną pomocą w lekturze ksiąg liturgicznych świadczą trzy kolejne wznowienia, które powstały w latach 1751, 1756 i 1804 w drukarni bazylianów w Poczajowie* (с. 12–13). Далей абмяркоўваецца, які ўплыў у лексікаграфічным аспекце на форму першавыдання меў выдадзены амаль стагоддзем раней “Лексікон славеноросскій і імен толкованіе” Памвы Бярынды. *Zasadniczy wpływ na kształt supraskiego źródła w aspekcie leksykograficznym miał, bez wątpienia, wydany sto lat wcześniej w Kijowie przez Pambę Beryndę dwuczęściowy słownik liczący około siedmiu tysięcy haseł Leksikon (...)* Anonimowy redaktor z Supraśla wykorzystał w swoim Leksykonie większość wyrazów hasłowych z pierwowzoru, jednak zdecydowanie zmodyfikował część objaśniającą słownika (с. 14–15).

Другая частка ўступу (“О języку Leksykonu supraskiego”) уключае разгляд моўных асаблівасцей супрасльскага “Лексікона” на фоне іншых беларускіх помнікаў пісьменнасці гэтай эпохі. Л. Цітка робіць аналіз графікі помніка, звяртае ўвагу на дублеты галосных і іх ужыванне. Пасля апісваюцца моўныя асаблівасці “Лексікона”, звяртаецца ўвага на апазіцыйную – царкоўнаславянскую і рускую – рэалізацыю ў тэкспе некаторых праславянскіх з’яў (кантынванты: спалучэнняў **tort, *tolt, *tert, *telt*, пачатковых спалучэнняў **ort-, *olt-*, спалучэнняў тыпу **trt, *tlt, *tr’t, *tl’t*, пачатковых спалучэнняў **je-, *ju-*, спалучэнняў **tj, *dj, *kt’, *gt’*) а таксама працэсы, якія адлюстраваліся ў заходнерускіх мовах (дыспалаталізацыя зычных *č’, š’, ž’* а таксама *r*). У сферы марфалагічнай будовы лексікі помніка даследчыца вызначае і абмяркоўвае найбольш прадуктыўныя фарманты (суфіксы *-tel’/-itel’/-atel’*, *-ije/-nije/-enije/-anije* і прэфіксы *iž-/is-, vьz-/vьs-*).

У чацвёртай частцы ўступу (“Leksykon supraski jako źródło leksykograficzne”), робіцца лексікаграфічная характарыстыка помніка. Абмяркоўваюцца макра- і мікраструктуры супрасльскага “Лексікона”, між іншым: парушэнне алфавітнага размяшчэння слоўнікавых артыкулаў, спосабы тлумачэння слоў, указваецца на адсутнасць граматычнай інфармацыі слоў, адсутнасць прыёмаў сэнсавай інтэрпрэтацыі лексем, а таксама спробы адлюстравання выкарыстання слова ў сінтаксічных і лексіка-семантычных кантэкстах. На аснове праведзенага аналізу Л. Цітка робіць выснову, што рэдактар супрасльскага “Лексікона” не ставіў сабе за мэту капіраванне “Лексікона” Памвы Бярынды, але стараўся стварыць перакладны царкоўнаславянска-польскі слоўнік, які змяшчае максімальна простыя з пункту гледжання структуры слоўнікавыя артыкулы: *Cel przedsięwzięcia leksykograficznego był przede wszystkim edukacyjny, wynikał z potrzeby stworzenia podręcznego źródła, dostarczającego jego użytkownikowi ekwiwalentów niezrozumiałych słów wyrazów cerkiewnosłowiańskich, występujących w ksiągach liturgicznych* (с. 34–35).

Інтэгральнай часткай публікацыі з'яўляецца фотатыпічнае выданне супрасьскага “Лексікона”. Перавыданне помніка ў такой форме неабходна для таго, каб даследчыкі правільна адчытвалі першадрук. Зразумела, фотатыпічнае выданне пазбаўлена рэдактарскіх памылак, якія маглі б адмоўна паўплываць на інтэрпрэтацыю даследчыкамі моўных з'яў помніка. Як рэдактар “Słownika”, Л. Цітка, упэўненая ў вартаснасці арыгінала, прыняла правільнае рашэнне аб выданні працы ў гэтай форме.

Элементарам, вартым увагі, з'яўляецца і той факт, што публікацыя змяшчае ілюстрацыйны матэрыял аналізаваных з'яў у сферы фанетыкі, марфалогіі і лексікі супрасьскага “Лексікона”, якія ў спалучэнні з перавыданнем першадруку, а таксама пералікам прац, звязаных з помнікам (“Ważniejsze prace związane z Leksykonem supraskim”, с. 37), з'яўляюцца каштоўнай крыніцай для даследчыкаў гісторыі рускай, беларускай і польскай моў. Важна і тое, што рэцэнзуемая кніга характарызуецца высокай эстэтыкай выдання: цвёрды, стылёвы пераплёт, добрай якасці папера, вельмі чытэльны шрыфт, выразны падзел матэрыялу, што робіць працу з гэтым сапраўдным фаліянтам не толькі карыснай, але і прыемнай.

*Анна Грэсь
Беласток*

Выкладанне гісторыі літаратуры ў сучасных умовах

Алесь Макарэвіч, *Гісторыя беларускай літаратуры першай трэці XX ст.*
У дзвюх частках, ч. I, Магілёў 2013, сс. 256

Гісторыя літаратуры – базавая дысцыпліна ў сістэме падрыхтоўкі прафесійнага філолага. Новы час, новыя сацыякультурныя рэаліі патрабуюць і новых падыходаў да выкладання літаратуры ў ВНУ і школе. Ва ўмовах інтэнсіўнага развіцця сродкаў масавай камунікацыі, на жаль, рэзка падае цікавасць да кнігі. Студэнт-філолаг сучаснай ВНУ нярэдка не чытае мастацкія творы, а для здачы экзамену ці заліку карыстаецца рознага кшталту матэрыялам, узятым з літаратурна-крытычных прац ці з Інтэрнэта. Потым такому спецыялісту часта даводзіцца давучацца, калі ён прыходзіць працаваць у школу.

Тэарэтычным, метадалагічным і непасрэдна практычным пытанням выкладання беларускай літаратуры прысвечаны дапаможнік доктара філалагічных навук прафесара Магілёўскага ўніверсітэта Алеся Макарэвіча. Аўтар дапаможніка прытрымліваецца думкі, што гісторыю літаратуры неабходна выкладаць па сістэме перспектывных ліній, што патрабуе ад удзельнікаў навучальнага працэсу грунтоўнага ўяўлення пра мэты, структуру, асаблівасці канкрэтных этапаў дзейнасці, пра формы справаздачнасці падчас вывучэння гісторыі літаратуры ў ВНУ. Пры гэтым выкладчык і студэнт павінны ўсведамляць бліzkую і далёкую перспектывы дзеля рацыянальнага нала-

джвання пэўнага віду дзейнасці. Важнай задачай выкладання гісторыі літаратуры па сістэме перспектыўных ліній выступае *этанакіраванае фарміраванне ў студэнтаў сістэмы навывкаў не толькі літаратуразнаўчай скіраванасці, а і ўменняў рацыянальнай арганізацыі працы студэнта-філолага з наступовай трансфармацыяй іх у працэс творчы, магчыма, непаўторны ў кожным асобным выпадку, сарыентаваны на суаднясенне ўласных ацэнак, вывадаў з ужо існуючым [с. 3]. А. Макарэвічам вылучаюцца наступныя ўзроўні і галоўныя перспектыўныя мэты: а) *блізкі – падрыхтоўка да ўспрымання матэрыялу лекцыі па адпаведных тэмах (чытанне мастацкіх твораў ці згаванне сюжэта, мастацкіх асаблівасцей літаратурных першакрыніц) і вывучэнне па асноўным і дадатковым спісе літаратуры пытанняў па адпаведнай тэме практычных заняткаў;**

мэты: фарміраванне навывкаў успрымання і ацэнкі мастацкага вобраза не толькі ў кантэксце адпаведнага твора, але і іншых твораў пісьменніка, сэнсавых і мастацкіх асаблівасцей спадчыны мастака слова ў кантэксце адпаведнага літаратурнага перыяду;

б) сярэдні – вывучэнне пад кіраўніцтвам выкладчыка і ў кантэксце метадычных парад пытанняў, вынесены на самастойную распрацоўку, паэтапная падрыхтоўка да бягучай атэстацыі (экзамену) па вывучаемай дысцыпліне, а таксама да практычных заняткаў і бягучай атэстацыі па іншых гісторыка-літаратурных курсах, па тэорыі літаратуры, перспектыўная паралельная падрыхтоўка да выканання курсавога і дыпломнага навуковага даследавання, да выніковай атэстацыі (дзяржаўнага экзамену) па літаратуры;

мэты: фарміраванне навывкаў сістэматызацыі гістарычнага і тэарэтычнага матэрыялу;

дальні – самастойныя ацэнкі літаратурных твораў у працэсе выканання дыпломнага даследавання, напісання рэфератаў, падрыхтоўкі магістарскай дысертацыі, у час працы ў якасці настаўніка і інш.; галоўнае ж на гэтым узроўні – гэта магчымасць нязмушанай інтэлектуальнай сутворчасці свядомасці рэцыпіента са зместам і сэнсам адпаведнага літаратурнага матэрыялу;

мэты: аб'ёмнае ўспрыманне і кантэкстуальныя цэласныя ацэнкі мастацкага твора, спадчыны пісьменніка і нацыянальнай літаратуры ў кантэксце сэнсавых і мастацкіх асаблівасцей іншых літаратур [с. 4–5].

Умова рэалізацыі выкладання літаратуры па сістэме перспектыўных ліній – наяўнасць сістэмы складнікаў, да якіх адносяцца *вучэбная праграма (рабочы варыянт) з наступнымі часткамі ў ёй: аглядавыя тэмы гістарычнага зместу, манаграфічныя тэмы, аглядавыя тэмы тэарэтычнага зместу; у межах вучэбнай праграмы мэтазгодна вызначыць тэмы і этапы самастойнай работы студэнтаў у кантэксце адпаведных модуляў вучэбна-метадычнага комплексу (ВМК); прапанаваныя вышэй часткі ў вучэбнай праграме могуць быць скампанаваныя паводле модульнага прынцыпу: а) *знаёмства з новым матэрыялам; б) паглыбленне атрыманых ведаў; в) абагульненне і сістэматызацыя; д) кантроль і ацэнка ведаў; вучэбная праграма, асабліва камі яна створана паводле модульнага прынцыпу, павінна быць даступнай студэнтам з той мэтай, каб яны маглі эфектыўна наладжваць сваю самастойную пра-**

цу па сістэме перспектывы; метадычныя рэкамендацыі ці вучэбна-метадычны дапаможнік як частка ВМК; каталогі навучовых і метадычных крыніц (спісы літаратуры па адпаведных курсах у метадычных рэкамендацыях, электронныя каталогі кафедры і бібліятэкі); навучовая літаратура; навучовыя працы студэнтаў з рознымі формамі каталогаў, з навучовай літаратурай; стварэнне атмасферы сатворчасці ў метадычных намаганнях выкладчыка і дзеяннях (навучальнага і даследчыцкага характару) студэнтаў – самая, бадай, важная ўмова, бо ўсё астатняе не мае сэнсу без яе; назіранні студэнтаў у адкрытай форме канспектаў і дзённікаў чытача (такія форма прадугледжвае пастаяннае дапаўненне назіранняў, супастаўленняў, вывадаў студэнта ў час яго самастойнай працы не толькі па вывучаемай цяпер дысцыпліне ці праблеме, а і іншых у будучым часе);

метадычная сатворчасць выкладчыкаў гісторыка-літаратурных і тэарэтыка-літаратурных дысцыплін у кантэксце агульнай праграмы вучэбнай дысцыпліны “Гісторыя беларускай літаратуры”;

арганізацыя працы творчых груп па інтарэсах у метадычным і навучовым полі дзейнасці выкладчыка, які працуе па сістэме перспектывных ліній: а) семінарскіх груп у кантэксце напрамкаў самастойнай работы студэнтаў у межах адпаведнай вучэбнай дысцыпліны; б) груп студэнтаў па вывучэнні дысцыплін па выбары, якія праводзіць выкладчык у наступных семестрах; в) груп, якія праводзяць курсывыя, дыпломныя, магістарскія даследаванні і інш. [с. 5–6].

У аснове выкладання літаратуры па сістэме перспектывных ліній знаходзіцца канкрэтная пастаноўка мэты і задач з абавязковым кантролем: *Бягучая атэстацыя па прадмеце – гэта не столькі кантроль за ўзроўнем засваення ведаў студэнтамі, колькі магчымасць для студэнта прадэманстраваць якасць набытых ім уменняў і навыкаў працы з мастацкімі тэкстамі, літаратуразнаўчымі крыніцамі, уласнымі назіраннямі, выкладзенымі ў канспектах, дзённіках, у форме заўваг да ксеракопій навучовых матэрыялаў і г.д. [с. 6]; Як выкладчык, так і студэнт павінны выразна ўсведамляць, што адзнака на практычных занятках, за кантрольную работу, калёквіум і інш. з’яўляецца не столькі ацэнкай канкрэтнай формы працы (адказ на занятках, экзамене, характарыстыка пытання кантрольнай работы і інш.), колькі падагульненнем вынікаў падрыхтоўчай працы, якая ў сукупнасці яе элементаў павінна прывесці студэнта да якасных змен у працэсе яго прафесійнай падрыхтоўкі, выпрацоўкі навыкаў прафесійнай кампетэнтнасці, як гэтага патрабуе Адукацыйны стандарт па спецыяльнасці [с. 6]; Студэнт павінен выразна ўсведамляць, што адзнака на экзамене – гэта ацэнка ўсёй сістэмы яго працы ў семестры – фактычна вызначэнне яго прафесійнай кампетэнтнасці ў межах адпаведнай вучэбнай дысцыпліны [с. 6].*

У дапаможніку вызначаюцца кампетэнцыі (уменні і навыкі), якія павінны набыць студэнты ў працэсе вывучэння дысцыпліны “Гісторыя беларускай літаратуры (літаратурны працэс першай трэці ХХ стагоддзя)” у залежнасці ад тыпу заняткаў – знаёмства з новым матэрыялам; паглыбленне атрыманых ведаў; абагульненне, сістэматызацыя; кантроль, ацэнка. На пачатку семестра агаворваецца колькасць форм кантролю, усе адзнакі суміруюцца, выводзіцца

сярэднеарыфметычнае; калі нейкая форма справаздачнасці студэнтам не выканана, за яе ставіцца нуль.

Фактычныя складнікі і метадычныя ўмовы фарміравання кампетэнцый студэнтаў маюць на ўвазе:

а) наяўнасць планаў практычных заняткаў, у якіх падрабязна і даходліва, з прыкладамі для выканання адпаведных заданняў здзяйсняецца выхад на сістэму перспектыўных ліній; б) адаптаваныя да пытанняў бягучай атэстацыі, практычных заняткаў, форм самастойнай працы спісы мастацкіх твораў, навучальных прац, тэкстаў для завучвання на памяць; в) наяўнасць электронных варыянтаў форм табліц, дзённіка чытача, прыкладаў сістэматызацыі літаратурных тэкстаў з адпаведнымі заданнямі, каб на падставе адпаведных прыкладаў студэнт працягваў рабіць у правільнай форме і сарыентаваным змесце назапашванні на працягу семестра; г) гісторыка-тэарэтычны “партфель” студэнта, якім ён мае права карыстацца на экзамене ў працэсе адказу з мэтай ілюстрацыі адпаведных праблем, уласных вывадаў, сістэматызаваных характарыстык; д) тэксты (тэзісы) літаратуразнаўчага аналізу твораў, зборнікаў, адпаведных пытанняў, якія выкладчык развівае на лекцыях і якія будуць прапановамі для кантрольных работ, калёквіумаў, бягучай атэстацыі і іншых форм кантролю; е) алгарытмы самастойнай працы студэнтаў па вывучэнні пытанняў, якія не былі разгледжаны на лекцыйных, практычных занятках; ж) паступовае ўвядзенне студэнтаў у кантэкст працы па выкананні адпаведных заданняў у адпаведнасці з прынцыпамі “ад простага да больш складанага”, “ад прыватнага да агульнага”; з) выхад на практычнае выкарыстанне назапашаных ведаў, уменняў і навыкаў, матэрыялаў будучай працы: курсавыя і дыпломнае даследаванні, праца ў якасці настаўніка (выкладчыка), навучанне ў магістратуры, аспірантуры; і) паступовае ўвядзенне інтэрактыўных формаў працы; к) абавязковае аб’яўленне ў пачатку семестра тэкстаў, заданняў да іх, прыкладаў тэкставых заданняў, па якіх будзе здзяйсняцца кантроль у кантэксте адпаведных модуляў з той мэтай, каб студэнты мелі магчымасць паэтапнай падрыхтоўкі да адпаведных форм кантролю; л) аналіз выкладчыкам кантрольных работ на бягучых кансультацыях, разбор памылак і прывядзенне магчымых варыянтаў іх выпраўлення; м) абавязковая магчымасць для студэнта паўторнага выканання работы, за якую ён атрымаў незадавальняючую адзнаку, якая не адпавядае яго прыярытэтам у рэйтынгавай сістэме [с. 8–9]. Усё гэта, а таксама частка сістэмы перспектыўных ліній, сарыентавана на рэйтынгавы аспект пры ацэнцы ведаў студэнтаў у час бягучай атэстацыі.

Мэта аўтара дапаможніка – паспрыяць студэнтам сфарміраваць кампетэнцый арганізацыі самастойнай работы па сістэме перспектыўных ліній пры падрыхтоўцы да практычных заняткаў, кантрольных работ, бягучай атэстацыі [с. 9]. Для таго, каб сфарміраваць названыя кампетэнцыі, паводле аўтара дапаможніка, неабходна а) даць студэнтам веды па асаблівасцях характарыстыкі аглядавых і манаграфічных тэм і на іх падставе фарміраваць уменні сістэмнага літаратуразнаўчага аналізу творчасці пісьменніка, мастацкага твора, асаблівасцей развіцця лірыкі, эпасу, драмы, тэматыч-

ных і стылёвых напрамкаў у развіцці беларускай літаратуры першай трэці XX стагоддзя; б) прапанаваць практычны ўзор эстэтычнага аналізу мастацкіх вобразаў лірычных, эпічных і драматургічных твораў, асобных паэтычных і празаічных зборнікаў з пазіцыі гістарычнай рухомасці мастацкага твора з мэтай далейшага выкарыстання студэнтамі алгарытмаў і напрацаваных схем, узораў такога аналізу ў іх вучэбнай, навуковай і будучай практычнай дзейнасці; в) вучыць выпрацоўваць ацэнкі канкрэтна-гістарычнай, нацыянальнай і агульначалавечай значнасці нацыянальнага прыгожага пісьменства першай трэці XX ст.; г) спрыяць рацыянальнай арганізацыі самастойнай працы студэнтаў пры падрыхтоўцы іх да практычных заняткаў, кантрольных работ, бягучай атэстацыі [с. 9–10].

Сам дапаможнік складаецца з наступных блокаў і раздзелаў:

арганізацыйна-метадычнага, які ўключае характарыстыку сістэмы перспектывных ліній у кантэксце інавацыйных працэсаў, спіс крыніц мастацкай літаратуры для чытання, спіс твораў для завучвання на памяць;

тэарэтычна-гістарычнага, метадычнага блока, дзе змяшчаецца тэарэтычны матэрыял неабходны для разумення складаных тэм у міждысцыплінарным аспекце, дзе даецца агульная характарыстыка развіцця беларускай літаратуры 1900–1920 гг.; прыводзіцца праблемны аналіз твораў з пазіцыі гістарычнай рухомасці іх сэнсу, прапануецца прыкладны тэматычны сістэматызаваны аналіз лірыкі, прыкладны аналіз асобных зборнікаў вершаў, апаэзічнага, агаворваюцца асаблівасці вывучэння некаторых літаратурных твораў у школе, у прыватнасці, твораў для дзіцячага чытання, напісаных Янкам Купалам, Якубам Коласам і аўтарамі пазнейшага часу з пункту гледжання развіцця маўлення вучняў. Так, функцыянаванне літаратурнага твора ў гістарычным часе, сэнсавая дыялагічнасць твора аналізуюцца на матэрыяле мастацкай спадчыны Янкі Купалы, а менавіта паэмы “Яна і я”, вершаў з так званага Ляўкоўскага цыкла. А. Макарэвіч шляхам паглыбленага асэнсавання мастацкай формы адкрывае новыя сэнсавыя пласты ў гэтых ўзорах беларускай класікі, доказна сцвярджае, што паэма “Яна і я” – твор далёка не аптымістычны, а вершы “Вечарынка ў калгасе”, “Госці”, “Сыны”, “Маё мне сонца правадыр...” – творы, у якіх трэба звяртаць увагу не на тэкст, а на падтэкст. Пададзеныя варыянты аналізу ў дапаможніку маюць на мэце фарміраванне навыкаў супастаўляльнага аналізу літаратурных твораў, суаднесення вынікаў гэтага аналізу з вядомымі літаратуразнаўчымі высновамі, фармулёўку студэнтамі ўласных высноў адносна мастацкага твора з улікам рухомасці канцэптуальнага ўзроўню твора;

практычнага блока, які ўтрымлівае планы практычных заняткаў з наборам пытанняў да кожнага з заняткаў;

кантрольнага блока, што ўключае заданні для пісьмовых адказаў па прапанаваных папярэдне пытаннях, дзе большая частка заданняў мае творчы характар, бо даецца, напрыклад, заданне напісаць эсэ, правесці канцэптуальна акцэнтаваную параўнальную характарыстыку твораў. Каб мець уяўленне пра змест кантрольных работ, варта прыгадаць, для прыкладу, кантрольную работу па творчасці Міхася Зарэцкага. Паводле аўтара дапаможніка, студэнт адпачаткова павінен ведаць, як выкладчык будзе ацэньваць выкананыя ім за-

данні (*першае заданне – 5 балаў, другое заданне – 5 балаў (1 бал за кожнае поўнае і абгрунтаванае раскрыццё пунктаў прапанаванага да задання плана адказу* [с. 244]. Агаворваецца, што тэмы кантрольных работ, якія паведамляюцца ў час вывучэння адпаведных тэм яшчэ на лекцыйных занятках, а пасля на практычных занятках; некаторыя з пытанняў; тэстаў; тэставых заданняў абмяркоўваюцца. У кантрольны блок таксама ўваходзяць пытанні да бягучай атэстацыі, якія павінны адпавядаць пытанням з плана практычных заняткаў, і пытанні да вынікавага іспыту.

Матэрыялы дапаможніка прайшлі грунтоўную апрацацыю ў працэсе выкладання вучэбных курсаў, а таксама на навуковых канферэнцыях, як у Беларусі, так і за мяжой (Польшча, Расія, Украіна). Думаецца, змястоўная ў навуковых і метадычных адносінах кніга паважанага прафесара будзе карыснай не толькі для студэнтаў, але і для выкладчыкаў ВНУ, а таксама для школьных настаўнікаў.

*Ванда Бароўка
Віцебск*

Блізкасць, абумоўленая гістарычна і эстэтычна

А. Л. Верабей, *Максім Танк і польская літаратура*, Мінск 2012, сс. 154

Гэтая манаграфія Анатоля Вераб'я, невялікая па аб'ёму, але грунтоўная шматбаковасцю раскрыцця сувязей выдатнага беларускага творцы з польскай паэзіяй розных перыядаў і напрамкаў, выдадзена другім, выпраўленым і дапоўненым, выданнем якраз да стагадовага юбілею Максіма Танка. Аўтар кнігі – даследчык, які заўсёды з увагай ставіцца да кожнага факта, датычнага разглядаемай ім тэмы, імкнучыся з усёй разнастайнасці праяў літаратурнага жыцця і творчасці асобнага пісьменніка скласці цэласную карціну. Менавіта такі скрупулёзны і ўзважаны падыход вызначае яго працы, прысвечаныя жыццю і творчасці Уладзіміра Караткевіча. А. Верабей атрымаў шырокую вядомасць перш за ўсё як біёграф гэтага слыннага пісьменніка. У дадзены час, дарэчы, пад яго кіраўніцтвам ажыццяўляецца вялікі выдавецкі праект – выданне збору твораў У. Караткевіча ў 25 тамах.

Паэзія М. Танка таксама з даўняга часу ўваходзіць у кола навуковых зацікаўленняў даследчыка, які і звязаная з ёю тэма беларуска-польскіх літаратурных узаемасувязяў. Па тэме “Максім Танк і польская літаратура” А. Вераб'ём напрыканцы 1970-х гадоў. была абаронена кандыдацкая дысертацыя, а затым у 1984 годзе выйшла пад такой жа назвай яго манаграфія. Праца была станоўча ацэнена як у беларускай, так і ў польскай перыёдыцы (былі рэцэнзіі ў такіх выданнях, як “Acta Universitatis Wratislaviensis”, “Kurier Podlaski”).

Нельга не вітаць з'яўленне новага выдання манаграфіі, тым больш, што з часу першага мінула амаль што тры дзесяцігоддзі. Вельмі шмат чаго змянілася за гэты час як у літаратуры, так і ў грамадскім жыцці. Не стала М. Тан-

ка, чыя постаць і творчая спадчына асэнсоўваюцца сёння, у дваццаць першым стагоддзі, ужо ў новым ракурсе. Хоць і пры жыцці ён меў вялікі аўтарытэт і прызнанне паэта еўрапейскага маштабу, сёння яго творчы набытак вымяраецца па іншай шкале, у адпаведнасці з крытэрыямі, якія дастасоўваюцца да класікі. Адзін з буйнейшых паэтаў XX стагоддзя, чыя творчасць якраз і стала завяршальным акордам у паэтычным шматгалоссі гэтага бурлівага і трагічнага веку, успрымаецца з часовай дыстанцыі як несумненны класік.

А. Вераб'я цікавіць у манаграфіі, натуральна, толькі адзін з аспектаў выключна шматстайнай творчай дзейнасці паэта – яго сувязь з польскай літаратурай, і перш за ўсё, вядома, паэзіяй. Узаемаўплывы, тыпалагічныя падабенствы, пераклады з беларускай на польскую і з польскай на беларускую.

Аўтар кнігі адзначае, што цікавасць М. Танка да польскай літаратуры пачалася з даўняй пары, з гадоў дзяцінства. Ён прыводзіць сведчанне самога паэта аб захопленасці творами многіх польскіх пісьменнікаў яшчэ падчас вучобы ў пачатковых Шкленикоўскай і Сваткаўскай школах. З таго часу на ўсё жыццё ў беларускага паэта захавалася пачуццё далучанасці да польскага паэтычнага слова, што, безумоўна, не магло не адбіцца на яго творчасці.

У паэзіі М. Танка, як гэта добра паказвае ў сваёй манаграфіі аўтар, знайшло водгук і пэўнае ўвасабленне тое з польскай паэзіі, што было блізкім паэту сваім духам, ідэйна-эстэтычнай скіраванасцю, стылявой характэрнасцю. У час станаўлення танкаўскай паэзіі як адметнай з'явы заходнебеларускай літаратуры, на творчую манеру маладога паэта і змястоўную дамінанту яго твораў аказвалі ўплыў з'явы польскай паэзіі рознага часу, разнастайных мастацкіх напрамкаў і плыняў.

Першы раздзел манаграфіі мае назву “Традыцыі польскага рамантызму XIX стагоддзя ў творчасці Максіма Танка”. Паэзія польскіх рамантыкаў прыцягвала М. Танка, як заўважае аўтар, перш за ўсё сваімі рэвалюцыйна-патрыятычнымі памкненнямі, якія былі сугучнымі яго ўласным настройам. Уплыў польскай рамантычнай паэзіі выявіўся найбольш выразна, на думку А. Вераб'я, у паэтычнай эпоцы М. Танка, у яго паэмах “Нарач”, “Журавінавы цвет”, “Сказ пра Вяля”, “Каліноўскі”, “Сілаш Істома”. У гэтых творах беларускі паэт імкнуўся на матэрыяле беларускай рэчаіснасці вырашаць прыкладна тых ж пытанняў, якія былі пастаўлены А. Міцкевічам у “Пане Тадэвушы”, трэцяй частцы “Дзядоў”, Ю. Славацкім у “Кардыяне”, “Ангелі”, “Бяніўскім” (12).

Адметнасцю даследчай метадалогіі аўтара манаграфіі з'яўляецца разгляд ім тыпалагічных сыходжанняў і стылёвых падабенстваў беларускага і польскіх паэтаў на ўзроўні паэтыкі. А. Верабей пастаянна ілюструе свае развагі і назіранні канкрэтнымі прыкладамі з твораў разглядаемых паэтаў, імкнучыся выявіць наяўнасць пэўнай сувязі праз характар вобразнасці, інтанацыйную пабудову радка. Добрае веданне польскай паэзіі і мовы дае аўтару магчымасць цытаваць творы польскіх паэтаў у арыгінале, у тым выглядзе, у якім яны ўспрымаліся і засвойваліся ў свой час М. Танкам.

У наступным раздзеле “Сувязі Максіма Танка з польскай паэзіяй у 1920–1930-я гады” кампаратывістычны матэрыял прадстаўлены яшчэ больш шырока. Гэта тлумачыцца тым, што ў дадзены перыяд пераважная ўвага беларус-

кага паэта была звернута на творчасць блізкіх яму ідэйна польскіх паэтаў-сучаснікаў. Аўтар манаграфіі прыводзіць шмат прыкладаў падобных сваёй вобразнай структурай, рытміка-інтанацыйнай аформленасцю мясцін у творах М. Танка і У. Бранеўскага, Б. Ясенскага.

Пішучы, напрыклад, пра пэўныя моманты судакрання паэтыкі М. Танка і У. Бранеўскага, аўтар заўважае: *блізкасць творчай манеры абодвух паэтаў, іх таленту і светаўспрымання адчуваецца ў так званых “астрожных” вершах...* (27). Адзначаючы выпадкі падобнага тэматычнага і вобразна-выяўленчага супадзення, А. Верабей пералічае і шэраг адрозненняў у стылі гэтых паэтаў.

Наогул, даследчык пастаянна падкрэслівае, што творчая вучоба маладога беларускага паэта, пераклічка асобных вобразаў і матываў (якая, заўважым, не заўсёды магла быць усвядомленай), не перашкаджала развіццю яго самастойнага паэтычнага таленту. У сваю чаргу і польскія паэты, асабліва з блізкага М. Танку віленскага акружэння, адчувалі на сабе ўплыў беларускага творцы, знаходзячы ў яго вершах і паэмах новыя падыходы, адчуванні і настроі.

Значную ўвагу аўтар манаграфіі звяртае на ідэйна-мастацкую, вобразную і кампазіцыйную блізкасць паэмы Б. Ясенскага “Слова пра Якуба Шэлю” і паэм М. Танка “Нарач”, “Сказ пра Вяля” (назва апошняга твора, дарэчы, падобна сваёй структурай да назвы паэмы Б. Ясенскага). Тут зноў жа прыводзяцца прыклады тыпалагічнага сыходжання, выкарыстання абодвума паэтамі падобных мастацкіх прыёмаў. У прыватнасці, адзначаецца ўвага аўтараў да фальклорнай паэтыкі, істотная роля ў іх творах лірычных адступленняў.

Падкрэсліўшы, што ў 1930-я гады асноўная лінія ўзаемадзеяння М. Танка з сучаснай яму польскай паэзіяй аб’ядноўвала яго з блізкімі яму па духу і рэвалюцыйнай настроенасці так званымі “пралетарскімі” паэтамі, даследчык звяртаецца таксама і да аналізу праблемы адносін беларускага паэта з польскім авангардам. Тым больш, як слушна адзначае аўтар, што для М. Танка былі характэрны імкненні рэвалюцыянізаваць, кардынальнам чынам змяніць самую паэтыку, мастацкую форму, мову паэзіі. А. Верабей падыходзіць да вырашэння дадзенай праблемы з усёй аб’ектыўнасцю, адзначаючы як моманты супадзення, так і разыходжання ў поглядах беларускага паэта і польскіх авангардыстаў.

Цікавым, насычаным канкрэтыкай, атрымаўся раздзел, прысвечаны дзейнасці М. Танка як перакладчыка польскай паэзіі. Тут на поўную моц праявіліся аналітычныя здольнасці аўтара менавіта як перакладазнаўцы. У гэтай літаратуразнаўчай галіне А. Верабей з’яўляецца несумненным аўтарытэтам. Значны ўклад у распрацоўку праблем перакладазнаўства ўнесла яго манаграфія “Беларуска-рускі паэтычны ўзаемапераклад 20–30-х гадоў”, якая пабачыла свет у 1990 годзе ў акадэмічным выдавецтве.

Адзначыўшы прадстаўнічасць і шырыню кола паэтаў, чые творы перакладаліся М. Танкам з польскай мовы на беларускую, А. Верабей заўважае, што перакладчык *стварыў своеасаблівую анталогію польскай паэзіі XX ст.* (76). Перакладаў ён з поспехам таксама і польскую класіку XIX ст., у прыватнасці, творы А. Міцкевіча, паэму Ю. Славацкага “У Швейцарыі”. А. Верабей разглядае працу паэта над перакладамі як творчы працэс, спыняючыся на ўдалых

мясцінах, паэтычных знаходках, але адзначаючы таксама і не зусім удалыя спробы адэкватнага ўзнаўлення арыгінала. Такім чынам, чытач мае магчымасць убачыць, як паэт-перакладчык працаваў над кожным радком перакладу, як імкнуўся да яго ўдасканалення.

Па тым, што М. Танк выбіраў для перакладу творы выдатнейшых польскіх паэтаў XX стагоддзя (такіх, напрыклад, як К. І. Галчынскі, Т. Ружэвіч, В. Шымборска), можна меркаваць аб яго эстэтычных прыярытэтах, аб напрамку развіцця яго ўласнай паэзіі. Сапраўды, такія вершы як “Я ад яго заблізка, каб прысніцца” В. Шымборскай, “Як добра” Т. Ружэвіча і інш., не толькі ўяўляюць сабой бліскучыя перастварэнні па-беларуску, але, несумненна, аказвалі адпаведны ўплыў на пашырэнне мастацкага кругагляду беларускага паэта.

Непасрэдна знаёмячыся з творчасцю польскіх аўтараў, завязваючы з некаторымі з іх сяброўскія адносіны, перакладаючы іх творы, М. Танк тым самым спазнаваў свет польскай паэзіі – адной з найбольш значных з’яў у еўрапейскай літаратуры. У той жа час і польскі чытач адкрываў для сябе паэзію аднаго з выдатнейшых беларускіх паэтаў XX стагоддзя. Адбывалася гэта дзякуючы намаганням польскіх крытыкаў і паэтаў-перакладчыкаў. Апошні раздзел кнігі, які каштоўны сваім факталагічным матэрыялам, называецца “Рэцэнцыя творчасці Максіма Танка ў Польшчы”. У ім аўтар падрабязна прасочвае гісторыю ўспрымання і інтэрпрэтацыі танкаўскай паэзіі польскай крытыкай, пачынаючы з трыцятых гадоў, а таксама перакладаў твораў паэта на польскую мову.

Невялікая па аб’ёму, кампактная, манаграфія А. Вераб’я змяшчае разам з тым даволі поўную бібліяграфію і паказальнік імёнаў.

У манаграфіі выразна праяўляюцца характэрныя для аўтара рысы: беражлівае стаўленне да вывучаемага матэрыялу, скрупулёзны аналіз усяго, што ўваходзіць у кола даследавання. Ён не забывае, напрыклад, сказаць і пра пераклады дзіцячых вершаў М. Танка на польскую мову. І, вядома ж, навуковай грунтоўнасці выдання спрыяе глыбокае пранікненне даследчыка ў паэтычную вобразнасць, моўную адметнасць і рытміка-інтанацыйную характэрнасць як арыгінальных твораў М. Танка, так і іх перакладаў. Талент аналітыка і інтэрпрэтатара перакладаў паэзіі, якім надзелены А. Верабей, з’ява каштоўная, паколькі рэдкая.

*Яўген Гарадніцкі
Мінск*

Podręcznik do nauki języka białoruskiego

Анна Грэсь, *Беларуская мова. Дапаможнік па беларускай мове для студэнтаў рускай філалогіі*, Беласток 2012, сс. 210

W Katedrze Filologii Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku po raz pierwszy ukazał się podręcznik do nauki języka białoruskiego na poziomie lektoratu

adresowany do studentów filologii rosyjskiej. Poprzednie materiały do nauki języka białoruskiego przeznaczone były dla studentów filologii białoruskiej I i II roku studiów¹.

Praca mgr Anny Grześ składa się z 5 rozdziałów głównych (s. 6–202), słownika terminologii lingwistycznej (s. 203–206) oraz wykazu wykorzystanej literatury (s. 207–210). Godna uwagi jest dobrze przemyślana dydaktyczna kompozycja książki oraz jej kompleksowość. Autorka obrała sprawdzoną metodę nauczania i słusznie proponuje nauczanie języka białoruskiego od zapoznania się z podstawową leksyką. W pierwszym rozdziale podręcznika uwadze czytelnika proponuje się 15 tematów leksykalnych, wśród nich takie zagadnienia jak *Прывітанні, знаёмства, пачатак размовы; Майленчы этыкет; Навука, адукацыя; Месяцы, поры года, даты; Сям'я; Дом, кватэра; Харчаванне; Магазины*. Każdy blok leksykalny skonstruowany został analogicznie, tzn. mieści w sobie słownik nowych słów i zwrotów, typowe dla prezentowanej leksyki czasowniki wraz z koniugacją i przykładami użycia w zdaniach, wzorcowe dialogi i jednocześnie zadania dla studentów związane z konstruowaniem analogicznych wypowiedzi i scen sytuacyjnych, zwięzły tekst, w którym nowo poznana leksyka jest zastosowana oraz pytania i polecenia do tekstu.

Trafnym zabiegiem dydaktycznym było powiązanie tematów leksykalnych z ćwiczeniami z zakresu morfologii (np. przy temacie leksykalnym *Мова, майленне* wprowadza się czasownik i zaimek osobowy, a zagadnienie przymiotnika i rzeczownika realizuje się m.in. przy temacie *Рысы, уласцівасці*), wprowadzenie zwrotów frazeologicznych związanych tematycznie z realizowaną leksyką. Proponuje się też studentom ćwiczenia z przekładu tekstów z języka polskiego na język białoruski lub z języka białoruskiego na polski.

Tak skomponowany rozdział I umożliwia nauczanie języka białoruskiego poprzez rozwijanie sprawności czytania, rozumienia, pisania, mówienia i tłumaczenia, jak też pogłębianie sprawności językowej i gramatycznej.

Rozdział II zatytułowany *Тэксты для аналізу* obejmuje poszerzające wiedzę studentów dodatkowe teksty, które stopniowo zapoznają z geografią, przyrodą Białorusi, jej historią, literaturą, zwyczajami, obrzędami, świętami ludowymi i chrześcijańskimi. W tej części podręcznika znajdziemy informację o postaciach historycznych, przedstawicielach oświaty, kultury, literatury, takich jak: Eufrozyna Połocka, Franciszek Skaryna, Jakub Kołas, Janka Kupała, Konstanty Kalinowski. Ciekawostką zamieszczoną w II rozdziale jest fragment ballady „Świtez” Adama Mickiewicza w przekładzie na język białoruski (s. 88–89). Do każdego tekstu Autorka przygotowała szereg pytań, ustnych i pisemnych zadań utrwalających nowo wprowadzony materiał. W rozdziale II wykorzystano artykuły z białoruskojęzycznej prasy współczesnej ukazującej się na Białostocczyźnie i wydawanej na Białorusi, w mniejszym stopniu wykorzystano teksty o charakterze literackim, artykuły popularno-naukowe, a także nieodzowne w dzisiejszej dobie technologii teksty ze

¹ Людміла Сегень, *Беларуская мова. Дапаможнік для студэнтаў беларускай філалогіі. I курс*, Беласток 2007 oraz Аліна Філіновіч, *Беларуская мова. Дапаможнік для студэнтаў беларускай філалогіі. II курс*, Беласток 2007, oba podręczniki pod redakcją naukową dr hab. Haliny Twaranowicz, prof. UwB.

stron internetowych. Szczegółowy wykaz źródeł Autorka umieściła w końcowej części książki.

W dalszych partiach materiału uwaga jest kierowana na zagadnienia fonetyczne (rozdział *Фанетыка*). Zwraca się uwagę m.in. na artykulację spółgłosek stwardniałych, twardą wymowę spółgłosek *д, т*, specyfikę wymowy białoruskiej spółgłoski frykatywnej *з* oraz spółgłosek wydłużonych *нн*. Zagadnienia fonetyczne opatrzone są odpowiednimi ćwiczeniami rozwijającymi sprawność czytania, rozumienia, mówienia.

Podręcznik zawiera również wybrane zagadnienia ortografii białoruskiej (rozdział *Артаграфія*). Umieszczono tu takie tematy jak: *akanie, jakanie, ciekanie* i *dziekanie*, zasady pisowni *u* niezgłoskotwórczego [ʎ], pisownia znaku miękkiego, rozdzielającego i apostrofu. Materiał ortograficzny opatrzone został zwięzłym komentarzem. Nowo wprowadzane zagadnienia są zrozumiale objaśnione i poparte przykładami. Materiał ortograficzny dopełniają liczne ćwiczenia, a cechy swoiste języka białoruskiego są podkreślane przez zestawienie, porównanie z językiem rosyjskim i polskim.

W następnym rozdziale, zatytułowanym *Марфалогія*, reguły gramatyczne podane są w postaci przejrzystych tabel. W zwięzłej formie umieszczono najważniejsze informacje o zaimkach osobowych i dzierżawczych, liczebnikach głównych i porządkowych, przedstawiono wzory odmian przymiotników, tabele z deklinacją rzeczowników, koniugacją czasowników regularnych i nieregularnych. Omówieniu każdego zagadnienia gramatycznego towarzyszą przykłady oraz ćwiczenia.

Taka konstrukcja podręcznika wychodzi naprzeciw oczekiwaniom studentów i wykładowców, gdyż wyznacza kierunki i techniki prowadzenia zajęć. Zaproponowane zadania i ćwiczenia leksykalno-gramatyczne mają charakter twórczy. Pozwalają utrwalić teksty, leksykę, zasady ortograficzne, wdrażają do używania w sposób gramatycznie poprawny nowego materiału leksykalno-gramatycznego i kontrolują jego opanowanie.

Kolejną ciekawostką zastosowaną w książce było użycie białoruskich wzorów, symboli i ornamentów dla oddzielenia od siebie poszczególnych rozdziałów podręcznika, tematów leksykalnych, ćwiczeń. Ornamenty mają swoje znaczenie, swój przekaz i treść. Użyte w opracowaniu symbolizują m.in. ziemię-karmicielkę, przodków, silną rodzinę, pracę, obudzoną do życia przyrodę, drzewo-życia. Symbol umieszczony na okładce to wzór „Роднай Беларусі”.

Właściwie dobrany układ materiału oraz jego kompleksowość umożliwia studiowanie przedstawionych zagadnień praktycznie od podstaw. Podręcznik przeznaczony jest dla studentów filologii rosyjskiej, ale trafnie dobrane bloki leksykalne, przystępnie podany materiał ortograficzny i gramatyczny sprawiają, że recenzowaną książkę można polecić studentom innych kierunków, licealistom, nauczycielom i wszystkim tym, którzy chcą poznać język białoruski, zapoznać się z historią, kulturą, literaturą, obrzędami naszych Sąsiadów-Białorusinów.

Podręcznik opracowany przez Annę Grześ niewątpliwie zasługuje na wysoką ocenę pod względem merytorycznym, dydaktycznym i edytorskim, świadczy też o dużej kompetencji językoznawczej i kulturowej Autorki.

Alina Filinowicz
Białystok

АНАТАЦЫ

Irena Matus, *Schylek unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku*, Białystok 2013, ss. 630

У грунтоўным, унікальным даследаванні гісторыка і этнолага І. Матус упершыню падрабязна разгледжаны працэс рэстытуцыі праваслаўя на Беласточчыне ў акрэслены перыяд. Усведамляючы шматпланавасць гэтага сацыяльна-гістарычнага феномену, аўтар свядома дыстанцыруецца ад звязаных з ім праблем рэлігійнай ці этнічнай самаідэнтыфікацыі, уваходжання ў справы палітычныя. Мэтаю працы з'яўляецца ўсебаковы аналіз менавіта канкрэтнага вымярэння гэтай з'явы, што дасягаецца І. Матус дзякуючы звароту да разнастайнага архіўнага матэрыялу з бібліятэк Пецяўбурга, Гродна, Любліна і найперш Вільні. Па сутнасці, у навуковы ужытак уведзены цэлы корпус дакументаў, сведчаньняў па дадзенай праблеме, што адкрывае новыя перспектывы як для ўдакладнення, так і для далейшага канцэптуальнага асэнсавання актуальных аднак да гэтага часу пытанняў. Праблемна-храналагічны спосаб арганізацыі манаграфіі садзейнічае стварэнню сапраўды аб'ектыўнай карціны падзей, а адначасова і іх аўтарскай інтэрпрэтацыі, выверанай глыбокай дасведчанасцю, кампетэнтнасцю аўтара. Вартасцю кнігі з'яўляецца таксама разнастайны дадатковы матэрыял, як, напрыклад, слоўнік важнейшых тэрмінаў.

Беларуска-польскі слоўнік. Пад рэд. Т. Хыляк-Шрэдар, Я. Глушкоўскай-Бабіцкай, Т. Ясіньскай-Сохі, Варшава 2012, ss. 826

З'яўленне гэтага выдання, плёну шматгадовай працы Кафедры беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта, стала сапраўднай падзеяй для ўсіх тых, хто зацікаўлены польска-беларускімі ўзаемасувязямі, узаемадачыненьнямі ў розных культурна-сацыяльных сферах. Трэба падкрэсліць, што падзей доўгачаканай, бо беларуска-польскія слоўнікі, выдадзеныя да гэтага часу, альбо ўжо сталі рарытэтам, альбо прызначаюцца для вузкага кола карыстальнікаў. *Слоўнік змяшчае звыш 40 тысяч рэестравых слоў і ахоплівае асноўны лексічны склад сучаснай беларускай мовы, а таксама пэўную колькасць размоўных, рэдкіх, устарэлых і спецыяльных слоў з розных галін навукі, мастацтва і тэхнікі. Апрача гэтага, слоўнікавыя артыкулы змяшчаюць устойлівыя тэрміналагічныя спалучэнні і фразеалагізмы* (с. 11). Значнае месца займае ў слоўніку менавіта сучасная лексіка. Вывераныя слоўнікавыя артыкулы раскрываюць багаты лексічны фонд беларускай і польскай моў.

Ала Петрушкевіч, *Наталля Арсеннева: Шлях да Беларусі*. Манаграфія, Мінск 2013, ss. 180

Упершыню пабачыла свет кніга, цалкам прысвечаная асэнсаванню творчасці Н. Арсенневай. Праца напісана пераважна ў эсэістычным ключы. Першы

раздзел “Наталля Арсеннева ў кантэксце часу і па-за ім” складаецца з дзевяці артыкулаў, у якіх даецца кароткі агляд літаратуры беларускага замежжа; аўтар задумваецца над “загадкай” захаплення Н. Арсенневай, рускай па нараджэнні, беларускай стыхіяй, беларускім словам, а таксама засяроджваецца на пытаннях песеннага ладу паэзіі Н. Арсенневай, прасторы і часу, біблейскіх матываў ў яе паэзіі, колеравай палітры лірыкі, эпітэту і яго ролі ў зборніку вершаў “Пад сінім небам”, робіць цікавую спробу рэканструкцыі ўнутранага жыцця паэтэсы як жанчыны. У артыкулах другога раздзела “Творчасць Наталлі Арсенневай у айчынным літаратурным кантэксце” звяртаецца ўвага на ролю ў творчасці Н. Арсенневай Максіма Багдановіча, на жыццёва-творчыя тыпалагічныя сувязі паміж Н. Арсенневай і Ларысай Геніюш, на шляхі ў паэзію Н. Арсенневай і Максіма Танка, параўноўваецца паэзія ваннага часу Н. Арсенневай і Аркадзя Куляшова: урэшце разглядаецца інтэрпрэтацыя творчасці паэтэсы Уладзімірам Калеснікам. У Дадатку падаецца “Жыццёвы і творчы лёс Наталлі Арсенневай”.

Анна Саковіч, *Беларуская літаратура Польшчы. Стылістычна-жанравыя асаблівасці прозы “белавежцаў”*, Беласток 2012, сс. 183

У манаграфіі А. Саковіч упершыню зроблена спроба сістэматызаванага аналізу праяўленага наробку сяброў Беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа”. Развагам над стылістычна-жанравымі асаблівасцямі прозы “Белавежы” папярэднічае сціслы ўступ, у якім абгрунтоўваецца думка, што літаратура беларускіх пісьменнікаў Польшчы ўяўляе сабой арганічную частку беларускага прыгожага пісьменства. Асобныя раздзелы прысвечаны інтэрпрэтацыі аўтабіяграфічнай (Г. Валкавыцкі, Я. Жамойцін, В. Петручук, Я. Чыквін), гістарычнай (М. Гайдук, С. Яновіч) прозы, а таксама прозы “новага пакалення” (М. Андрасюк, М. Лукша). Творчасць “белавежцаў” разглядаецца ў кантэксце агульных тэндэнцый развіцця беларускай літаратуры мінулага стагоддзя, а таксама звяртаецца ўвага на мастацка-эстэтычныя моманты, характэрныя менавіта для польска-беларускага памежжа.

Галіна Тварановіч
Беласток

Zasady publikowania w roczniku „Białorutenistyka Białostocka”

1. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” przyjmuje do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane.
2. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” zamieszcza materiały w języku białoruskim, rosyjskim i polskim. Do tekstu prosimy dołączyć angielską wersję tytułu.
3. Wymogi techniczne:
 - a) teksty prosimy przysyłać w dwóch egzemplarzach w postaci wydruków komputerowych wraz z dyskietką w programie Word;
 - b) wszystkie teksty winny zawierać streszczenie i słowa kluczowe w języku angielskim, a także w polskim lub w białoruskim w zależności od języka artykułu (do 0,5 strony);
 - c) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku białoruskim i rosyjskim prosimy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
 - d) maszynopis winien być przygotowany z zachowaniem interlinii i marginesu po lewej stronie;
 - e) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
 - f) objętość tekstów nie powinna przekraczać 20 stron maszynopisu;
 - g) przypisy prosimy umieszczać na oddzielnej kartce;
 - h) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

Kніга:

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.