

**BIAŁORUTENISTYKA
BIAŁOSTOCKA**

RADA NAUKOWA

Hermann Bieder (Salzburg), Lila Citko (Białystok),
Wolha Laszczynska (Hemel), Juryj Łabyncew (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 Czykwini (Białystok), Siarhiej Kawalow (Lublin),
Halina Parafianowicz (Białystok), Łarysa Pisarek (Wrocław),
Telesfor Poźniak (Wrocław), Inna Szwed (Brześć),
Wolga Szynkarenka (Hemel), Bazyli Tichoniuk (Zielona Góra),
Halina Tyczka (Mińsk), Aleksander 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 6

BIAŁYSTOK 2014

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Joanna Wasiluk

Opracowanie graficzne

Stanisław Żukowski

Redakcja i korekta

Halina Twaranowicz

Redakcja techniczna i skład

Stanisław Żukowski

Przekład streszczeń na język angielski

Dorota Szymaniuk

Wszystkie artykuły są recenzowane

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2014

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

Siergiej Kawalou — Zapomniany poeta polsko-białoruski: twórczość Jana Kozakowicza	11
Тамара Тарасава — Ідэя самакаштоўнасці чалавека ў творах Міхася Зарэцкага	23
Яўген Гарадніцкі — Структурныя асаблівасці наратыву ў апавесці Уладзіміра Дамашэвіча “Кожны чацвёрты”	41
Марцел Черны — Адольф Черны и белорусская литература	51
Ванда Бароўка — Раман “Роджаныя пад Сатурнам” Віктара Вальтара як жанрава-стылёвы феномен	69
Зоя Мельнікава — Нацыянальны вобраз свету і філасофскі ўніверсальнасць паэзіі Міхася Рудкоўскага	79
Лія Кісялёва — «Кананізацыя» Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча: пачатковы этап	101
Галіна Тварановіч — Літаратурназнаўчыя пошукі Алеся Яскевіча	119
Анатоль Брусевіч — Экзістэнцыйнае падарожжа Эдзіка Мазько	135
Анна Саковіч — Праблема наратара ў апавесці «Белая дама» Аляксея Каршока	153
Святлана Калядка — Эмацыянальны канцэпт: тэорыя і практыка выкарыстання ў паэзіі Максіма Танка	165
Іаанна Васілюк — Шляхі фарміравання нацыянальнай ідэі ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя	183
Irena Chowańska — Współczesna literatura białoruska w przekładach na język polski w latach 2006–2011 (na przykładzie Wydawnictwa Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego)	197
Анна Альштынюк — Асаблівасці часава-прасторавай структуры рамана Янкі Брыля “Птушкі і гнёзды”	205
Віялета Нікішоў-Пэрковска — Тэма вечара і ночы ў паэзіі Наталлі Арсенневай	213
Святлана Тарасава — Сакралізацыя вобразу Радзімы ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы	223
Людмила Садко — Белорусская акустическая поэзия второй половины XX – нач. XXI вв.	233

ФАЛЬКЛАРЫСТЫКА

Іна Швед — Гідралагічны код беларускага фальклору	245
---	-----

МОВАЗНАЎСТВА

Hermann Bieder — Z historii białoruskiej gramatykografii: Rękopiśmienne gramatyki Karusia Kahanca i Antona Łuckiewicza w aspekcie porównawczym	269
--	-----

Вольга Ляшчынская — Навуковыя тэксты і фразеалагізмы	281
Lilia Citko — O tzw. odwróconym słowniku starobiałoruskim z XVII wieku	297
Нона Шандроха — Хрысціянская пропаведзь як актыўны рытарычны жанр маўлення	307
Алена Ермакова — Тэкст навін як тып дыскурсу	313
Ігар Клімаў — Стылістыка дапасаваных азначэнняў у прадмове Васіля Цяпінскага	321
Анна Грэсь — Лексікаграфічныя працы ў Вялікім Княстве Літоўскім у XVI–XVII стстс.	329

НАВУКОВЫЯ ДЭБЮТЫ

Наталія Базык — Матыў канфліктнай свядомасці ў аповесці Максіма Гарэцкага “Дзве душы”	343
Ганна Флейта — Жанр трыялету ў паэзіі Гальяша Леўчыка і Алеся Петрашкевіча	351

РЭЦЭНЗІІ

Ян Чыквін: <i>З вышыні нацыянальных прыярытэтаў</i> / Людміла Сінькова, Паміж тэкстам і дыскурсам: беларуская літаратура XX–XXI стстс. Гісторыя, кампаратывістыка і крытыка, Мінск 2013	359
Ніна Баршчэўская: <i>Лёсы беларускай літаратурнай мовы і беларускіх лінгвістаў у 1920–1930-я гады</i> / Сяргей Запрудскі, Беларускае мовазнаўства і развіццё літаратурнай мовы 1920–1930 гады, Мінск 2013	363
Таццяна Валодзіна: <i>Праз болькі і лекі да спазнання саміх сябе</i> / Marzena Marczevska, <i>Ja cię zatawiam, ja cię wypędzam...</i> Choroba: studium językowo-kulturowe, Kielce 2012	371
Lilia Citko: <i>Istotny wkład w badania nad współczesnym słowotwórstwem białoruskim</i> / Agnieszka Goral, Derywacja sufiksalna osobowych nazw subiektów czynności w języku białoruskim, Lublin 2013	375
Сяргей Кавалёў: <i>Сучасная беларуская літаратура з перспектывы XIX стагоддзя</i> / І. М. Запрудскі, Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі. Артыкулы, нататкі, рэцэнзіі, водгукі, Мінск 2013	378
Галіна Тварановіч: <i>Ад ідэі да інтэрпрэтацыі</i> / Ян Чыквін, Ідэя, вобраз, інтэрпрэтацыя, Беласток 2014	384
Alina Filinowicz: <i>Nazwy geograficzne i osobowe – symbole tożsamości</i> / Michał Kondratiuk, Gwaro nazwy miejscowości Białostoczczyzny, Białystok 2014	392
Radosław Kaleta: <i>Od czasów starożytnych do współczesności</i> / Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава, Нарысы суседзаўства: Украіна, Польшча ў прасторы і часе вачыма беларусаў: знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, народознаўчых канцэптаў мастацкага твора, Мінск 2012	395
Ян Чыквін: <i>Зробленае – застаецца!</i> / С. У. Калядка, Максім Танк. Новыя факты, матэрыялы, інтэрпрэтацыі, Мінск 2014	397
Irena Rudziewicz: <i>Kolejny numer czasopisma</i> / „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne”, Bydgoszcz 2013, nr 3 (2013)	398

Моніка Фамелец: <i>Ценный источник истории Бреста / Брест в 1939–1941 гг.: документы и материалы</i> , Брест 2012	400
---	-----

ДА ЮБІЛЕЯЎ

Пад ветразем дабра і прыгажосці	405
Шлях да прызнання	409

AD MEMORIAM

Гонар беларускага літаратуразнаўства (да 85-годдзя В. А. Каваленкі) ..	415
--	-----

SPIS TREŚCI

LITERATUROZNAWSTWO

Siergiej Kawalou — Zapomniany poeta polsko-białoruski: twórczość Jana Kozakowicza	11
Тамара Тарасава — Problemy człowieka w twórczości Michasia Zareckiego	23
Яўген Гарадніцкі — Strukturalne właściwości narracji w powieści U. Domaszewicza „Každy czwarty”	41
Марцел Черны — Adolf Czerny i białoruska literatura	51
Ванда Бароўка — Powieść Wiktora Waltera „Urodzeni pod Saturnem” jako fenomen gatunkowo-stylistyczny	69
Зоя Мельнікава — Narodowy obraz świata i uniwersalizm filozoficzny w poezji Michasia Rudkowskiego	79
Лія Кісялёва — „Kanonizacja” Wincentego Dunin-Marcinkiewicza: etapy początkowe	101
Галіна Тварановіч — Poszukiwania literaturoznawcze Alesia Jaskiewicza .	119
Анатоль Брусевіч — Podróż egzystencjalna Edzika Mażko	135
Анна Саковіч — Problem narratora w powieści „Biała Dama” Alaksieja Karpiuka	153
Святлана Калядка — Koncept emocjonalny: teoria i praktyka zastosowania w poezji Maksima Tanki	165
Іаанна Васілюк — Drogi tworzenia idei narodowej w literaturze białoruskiej XIX wieku	183
Irena Chowańska — Współczesna literatura białoruska w przekładach na język polski w latach 2006–2011 (na przykładzie Wydawnictwa Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego)	197
Анна Альштынук — Cechy czasowo-przestrzennej struktury powieści Janki Bryła „Ptaki i gniazda”	205
Віялета Нікіцюк-Пэрковска — Temat wieczoru i nocy w twórczości Natalii Arsienniewej	213
Святлана Тарасава — Sakralizacja obrazu ojczyzny w twórczości pisarzy białoruskich w Polsce	223

Людмила Садко — Akustyczna poezja białoruska drugiej połowy XX – początku XXI wieku	233
--	-----

FOLKLORYSTYKA

Іна Швед — Hydrologiczny kod folkloru białoruskiego	245
---	-----

JĘZYKOZNAWSTWO

Hermann Bieder — Z historii białoruskiej gramatykografii: Rękopiśmienne gramatyki Karusia Kahanca i Antona Łuckiewicza w aspekcie porównawczym	269
Вольга Ляшчынская — Teksty naukowe i frazeologizmy	281
Lilia Citko — O tzw. odwróconym słowniku starobiałoruskim z XVII wieku	297
Нона Шандроха — Kazanie chrześcijańskie jako aktywny, retoryczny gatunek wypowiedzi	307
Алена Ермакова — Tekst wiadomości jako typ dyskursu	313
Ігар Клімаў — Stylistyka określeń pozostających w stosunku zgody w Przedmowie Bazyla Ciapińskiego	321
Анна Грэсь — Prace leksykograficzne w Wielkim Księstwie Litewskim w XVI–XVII wiekach	329

DEBIUTY NAUKOWE

Наталія Базык — Motyw świadomości konfliktowej w utworze Maksyma Нарецького „Dwie dusze”	343
Ганна Флейта — Triolet w poezji Haliasza Lewczyka i Alesia Pietraskiewiczа	351

RECENZJE	359
----------------	-----

JUBILEUSZE	405
------------------	-----

AD MEMORIAM	415
-------------------	-----

CONTENTS

LITERARY STUDY

Siergiej Kawalou — Yan Kozakovich – forgotten Polish and Belarusian poet	11
Тамара Тарасова — The problems of man in Mikhas Zaryetzky's works ..	23
Яўген Гарадніцкі — Structural features of the narration in the story of U. Damaszewicz “Every fourth”	41
Марцел Черны — Adolf Černý and the Belarusian literature	51
Ванда Бароўка — V. Valter's novel “Born under Saturn” as a genre-stylistic phenomenon	69
Зоя Мельнікава — The national image of world and philosophical universalism in Mikhas Rudkovsky's poetry	79
Лія Кісялёва — “Canonization” of Vincent Dunin-Martsinkevich: initial steps	101
Галіна Тварановіч — Ales Yaskyevich's literature studies	119

Анатоль Брусевіч — Edick Mazko’s existential peregrination	135
Анна Саковіч — The problem of narrator in Aleksey Karpiuk’s novel “Biala Dama”	153
Святлана Калядка — The emotional concept: its theory and practice in Maksym Tank’s poetry	165
Іаанна Васілюк — The ways of forming national idea in Belarusian literature of the 20th century	183
Irena Chowańska — Modern Belarusian literature in translation into Polish in 2006–2011 (based on Jan Nowak-Jeziorański Eastern Europe Collegium Publishing House)	197
Анна Альштынюк — Time-spatial features in the structure of Yanka Bryl’s novel “Birds and Nests”	205
Віялета Нікіцюк-Пэрковска — Evening and Night in Natalya Arseneva’s poetry	213
Святлана Тарасава — The sacralization of the image of homeland in works of Belarusian writers in Poland	223
Людмила Садко — Belarusian acoustic poetry in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century	233

STUDY OF FOLKLORE

Іна Швед — Hydrological code of the Belarusian folklore	245
---	-----

LINGUISTYCS

Hermann Bieder — The history of Belarusian grammaticography: Karus Kahanets’ and Anton Lutzkievich’s handwritten grammars from a comparative perspective	269
Вольга Ляшчынская — Scientific texts and phraseological units	281
Lilia Citko — About so-called inverted Old Belarusian dictionary from the 17th century	297
Нона Шандроха — Christian sermon as an active rhetoric genre	307
Алена Ермакова — The text of the news as a type of discourse	313
Ігар Клімаў — Stylistics of concordant attributes in the preface of Basil Туарінскы	321
Анна Грэсь — Lexicographical works in the Grand Duchy of Lithuania in the 16th–17th centuries	329

DEBIUTS

Наталія Базык — The motif of conflicting consciousness in Maxim Harecky’s “Two souls”	343
Ганна Флейта — The triolet in Galyash Lyevchik’s and Ales Руэтрашкыевich’s poetry	351

REVIEWS	359
-------------------	-----

ANNIVERSARY	405
-----------------------	-----

AD MEMORIAM	415
-----------------------	-----

ЛІТАРАТУРАЖНАЎСТВА

Siarhiej Kawalou

Lublin

Zapomniany poeta polsko-białoruski: twórczość Jana Kozakowicza

Zważywszy na ilość utworów opublikowanych w wydaniach wileńskich pod koniec XVI – na początku XVII w. za najbardziej aktywnego wśród ówczesnych poetów Wielkiego Księstwa Litewskiego należy uznać Jana Kozakowicza. O popularności Kozakowicza wśród współczesnych świadczy również obecność jego wierszy dedykacyjnych w książkach innych poetów (Mikołaja Reja, Andrzeja Rymszy, Jana Radwana) oraz pojawienie się epigramatu na samego pisarza w książce Marcina Łaszczka *Okulary* (Wilno 1594).

To, że Jana Kozakowicza przyszłe pokolenia darzyły znacznie mniejszą uwagą, tłumaczy się nie tylko okrucieństwem czasu, lecz także niewysokim poziomem artystycznym utworów poety. Nie znajdziemy nazwiska Kozakowicza ani w polskim *Nowym Korbutcie*, ani w *Polskim słowniku biograficznym*, ani w białoruskim słowniku biobibliograficznym *Беларускія нісьменнікі*. Od czasu do czasu nadmienia się twórczość pisarza w pracach badaczy polskich, litewskich i białoruskich (Wacława Aleksandra Maciejowskiego, Alojzego Sajkowskiego, Zofii Florczak, Marii Barbary Topolskiej, Aleksandra Anuszkina, Dariusa Kuolisa, Jurija Łabyncewa, Iwana Sawierczanki i in.), przeważnie jednak z pobłażliwym komentarzem typu: „kiepskie wiersze”¹, utwory „pośredniego wierszopisarza”² i in.

¹ W. Maciejowski, *Piśmiennictwo polskie od czasów najdawniejszych aż do roku 1830*, Warszawa 1852, t. 3, s. 377.

² Z. Florczak, *Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku. Studium z zakresu socjologii pisarstwa*, Wrocław 1967, s. 193.

Jan Kozakowicz nie był wybrańcem muz: tylko ich skromnym sługą, lecz bez jego dorobku obraz polskojęzycznej poezji Białorusi i Litwy XVI – początku XVII w. nie byłby pełnym: biografia twórcza Kozakowicza jest jaskrawą ilustracją ówczesnego procesu literackiego, jej rekonstrukcja daje możliwość zrozumienia tego, które z gatunków poetyckich były najbardziej popularne w środowisku ówczesnej szlachty.

Nie zachowały się żadne fakty z biografii Kozakowicza, nie są znane miejsce i data urodzenia poety. Jednak można stwierdzić niemal jednoznacznie, że był on obywatelem Wielkiego Księstwa Litewskiego, ponieważ do swojego nazwiska dodawał przydomek „Litwin”. Na ziemiach Księstwa było wiele zaścianków o nazwie „Kozaki”: niedaleko Trok, pod Mińskiem, na Wilenszczyźnie³. Jan Kozakowicz należał zapewne do tego samego pokolenia, co jego przyjaciele Andrzej Rymsza i Jan Radwan: do pokolenia urodzonych w 50. latach XVI w. Pochodził z drobnej szlachty, był kalwinem według wyznania, związany z dworem Radziwiłłów birżańskich. Wiersze pisał po polsku i po łacinie, parał się tłumaczeniami na język polski.

Pierwszy znany nam utwór Kozakowicza podpisany kryptonimem „J. K.” został umieszczony w wydanej przez Daniela Łęczyckiego książce Andrzeja Rymszy *Dziesięćroczna powieść wojennych spraw... Krysztofa Radziwiła...* (Wilno 1585). Jest to wiersz dedykacyjny o wymownej nazwie: *Do autora dobry przyjaciel*. Kozakowicz pisze o swoim przyjacielu jak o znakomitym poecie: „jużes niebo osławil nieraz swoim zdaniem. I ziemis pięknie służył książek swych wydaniem”⁴. Rymsza przed *Dziesięćroczną powieścią* opublikował zaledwie jedną skromną książeczkę: *Chronologia...* (Ostrog 1581). Tak więc Kozakowicz albo wyolbrzymiał zasługi swojego przyjaciela, albo lepiej od dzisiejszych bibliografów znał jego twórczość. Nie mniej jednak czytał wydaną w języku starobiałoruskim *Chronologię*, o czym świadczy krótkie jej streszczenie przedstawione w wierszu *Do autora dobry przyjaciel*.

Obok wiersza Kozakowicza w *Dziesięćrocznej powieści* znalazł się nieduży łaciński epigramat Jana Radwana. Po trzech latach utwory tych poetów znów pojawiają się pod jedną okładką: w książce Radwana *Radivilias sive de vita et rebus... Nikolai Radivili* (Wilno 1588), pamięci zmarłego w 1584 r. wojewody wileńskiego, hetmana wielkiego litewskiego Mikołaja Radziwiłła Rudego. Wszystkie utwory w tej książce, poza wierszami Kozakowicza oraz

³ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*, Warszawa 1883, t. 3, s. 535.

⁴ A. Rymsza, *Dziesięćroczna powieść wojennych spraw...*, „Archiwum Literackie”, Wrocław i in., 1972, t. XVI, s. 136.

anonimowego poematu *Sławy na szczęśliwe zwycięstwo... Mikołaja Radziwiła... pod Kiesią...* pisane były w języku łacińskim: prozatorskie dedykacje Jana Abramowicza, Andrzeja Wolana, Jana Ruckiego, wiersze oraz epicki poemat Jana Radwana. Można zatem przypuszczać, że książka była przeznaczona nie tylko dla czytelników w kraju, ale też za granicą, aby rozpowszechnić sławę Mikołaja Radziwiła po całej Europie. Zastanawiającym jest fakt, że Kozakowicz, który jednakowo dobrze znał i łacinę, i język polski wybrał tym razem ten ostatni.

Jan Kozakowicz umieścił w tomiku *Radivilias...* trzy wierszowane dedykacje młodemu Radziwiłłom: Jerzemu, Januszowi i Krzysztofowi, podpisując się pod ostatnim z tych wierszy: „Jan Kozak Litwin”. W owym „tryptychu” przeplatają się motywy poezji funeralnej, prefacyjnej, dedykacyjnej oraz heraldycznej, co jest cechą charakterystyczną twórczości Kozakowicza, a także całej ówczesnej poezji Wielkiego Księstwa Litewskiego. Wiersze zamieszczono w książce dla uczczenia osoby zmarłej, dlatego rzeczą naturalną jest wspomnienie o Śmierci, która bezlitośnie niszczy wszystko na ziemi (motywy funeralne). Utworem centralnym w tomie jest poemat tytułowy Radwana, i Kozakowicz wychwala przed czytelnikami „złote pióro wychowanka Padwy” (cel prefacyjny). Wiersze zadedykowane były wnukom Radziwiła Rudego. W nich poeta nawołuje młodych magnatów, aby byli godnymi sławy przodków, aby pomnażali ją nowymi wielkimi czynami (funkcja dedykacyjna). Dziedziczność sławy rodu jest motywem przewodnim poezji heraldycznej (a także epickiej), jako przesłanie został on wypowiedziany w znanym epigramacie Andrzeja Rymszy na herb Lwa Sapiehy: „Подавайте жъ потомкомъ, што маєте зъ предъковъ!”⁵.

Warto zaznaczyć, iż podobne tradycyjne zawołania nabierają u Kozakowicza wyraźnego zabarwienia patriotycznego, jak na przykład w zwrocie do Janusza Radziwiła:

...Radziwił Radziwiłóv świętych drog nie miiaj.
Tak długowieczna swemu domowi cześć wzniesiesz,
Kiedy cnotą oyczysta potomkom zaszwieciesz.
Day Boże, byś się w sławie tey rozkochał z duszę,
Jeszczeby Litwa miała swoje Kurciusze⁶.

W tryptyku dedykacyjnym Jana Kozakowicza są obecne najbardziej popularne w ówczesnej poezji postaci: Śmierć, Cnota, Sława, przy czym

⁵ *Статут Великого Князтва Литовского...*, Вильна 1588.

⁶ J. Radvanas, *Radivilias sive de vita et rebus... Nikolai Radivili*, Vilnae 1588.

Sława jest postacią centralną (samo słowo „sława” powtarza się dziewięć razy). Na podstawie tego można przypuszczać, iż poemat *Sławy na szczęśliwe zwycięstwo... Mikołaja Radziwiła... pod Kiejsi...*, zamieszczony w książce *Radivilias...* również jest pióra Jana Kozakowicza. Owe przypuszczenie potwierdza się oprócz tego podobieństwem stylu obydwu utworów oraz przedstawionym w nich ogólnym odczuciem „litwińskiego” patriotyzmu. Napisany w imieniu personifikowanej Sławy wiersz jest typowym przykładem „epinicum”, znanego z czasów starożytności oraz popularnego w epoce renesansu gatunku (greck. – epinikion, łac. – epinicum, carmen triumphale). Niektórzy uczeni za autora *Sławy* uważają Andrzeja Sapiechę⁷, na co ma wskazywać podtytuł utworu: „Przez porucznika swego Pana Andrzeia Sapiechę, woiewodzica Nowogrodzkiego”. Jednak w rzeczywistości Andrzej Sapiecha nie był autorem wiersza, tylko jednym z głównych bohaterów utworu, „autorem” zwycięstwa nad wojskiem moskiewskim 21 października 1578 r. pod miastem Kieś:

Wszystko ślachtetnym na łup Rycerzom zostało,
 Ktorych sie wielkie męstwo w ten czas okazało.
 Gdy cny Iendrzrej Sapieha, twoy Porucznik śmiały,
 Ktorego przodkow sprawy swoich nie wydały,
 Gdy z wielka sława Moskwe przed laty biiali,
 Lecz ich zacnym przykładem iak oni działali:
 Przewiodszy swe fortelnie przez głębokie brody,
 Uszykował na uffy bez trwogi y szkody⁸.

Wiersz w tomie Andrzeja Rymszy oraz cztery wiersze w książce Jana Radwana stanowią skromny dorobek twórczy Jana Kozakowicza w 80. latach XVI w. Możliwie, że niektóre wcześniejsze utwory poety nie zachowały się do naszych czasów i nie są nam znane, lecz mało prawdopodobne jest to, żeby już wtedy istniały osobne wydania jego utworów.

W ciągu kolejnego dziesięciolecia Kozakowicz równie chętnie umieszcza swoje wiersze w tomach różnych autorów: robi to, zapewne, na zamówienie fundatorów (Krzysztofa Zienowicza, Mikołaja Zienowicza, Mikołaja Naruszewicza, Michała Franckiewicza) albo bezpośrednio drukarzy (Jana Karcana, Jakuba Markiewicza, Melchiora Pietkiewicza).

W książce Marka Tulia Cicero *O powinnościach* (Wilno 1593), przetłumaczonej przez Stanisława Kaszyckiego, a wydanej przez Jana Karca-

⁷ Z. Florczak, *Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku...*, s. 243.

⁸ J. Radvanas, *Radivilias sive de vita et rebus... Nikolai Radivili*.

na, umieszczone są dwa utwory Kozakowicza: łacińska dedykacja Mikołajowi Naruszewiczowi, podpisana „Joannis Cosacouicij Lit.” oraz polski wiersz *Na też księgi*. Zwróćmy uwagę na to, że poeta orientował się w przynależności gatunkowej swoich utworów, oznaczając w podtytule pierwszego: „Dodecastichon”, a w podtytule drugiego wpisując: „Epigramma Jana Kozakowicza”. Łaciński wiersz należy do poezji dedykacyjnej, polski – do poezji prefacyjnej (pełni funkcję przedmowy do czytelnika), obydwa wywodzą się z gatunku epigramatu (tak samo jak inne odmiany poezji książkowej: wiersze heroldyczne, zwroty do Zoila).

W swojej przedmowie wierszem Kozakowicz daje czytelnikowi-chrześcijaninowi radę, aby nie dbać o pożytek, lecz przypomnieć słowa pogańskich mędrców:

(...) Raczey z Cyceronem
Baw się tą Cnotą, Cnota skarbiem nie zliczonym.
A uznasz snadnie, że się lepiej bawić Cnotą,
Niżli zyskiem do sztucznych przemysłów ochotą⁹.

W wierszach z *Nowego Testamentu* (Wilno 1593) Kozakowicz potępia szlachtę za to, że wyżej od godności rycerskiej i cnót chrześcijańskich stawiała bogactwo, temat ten pojawia się w epigramatach na herby Krzysztofa Zienowicza, Mikołaja Zienowicza i Mikołaja Naruszewicza (pod wierszami znajdujemy podpis: „Jan Kozakowicz.”). Podobne zarzuty wywodzą się z tradycyjnego wyobrażenia o etyce szlacheckiej, które przetrwało w społeczeństwie do końca XIX w.¹⁰

Problemy moralno-społeczne bardziej niepokoją Jana Kozakowicza, niż wizerunki heraldyczne: poeta skarży się na upadek tradycji przodków, na niedbałość gospodarzy i chciwość lichwiarzy, natomiast swoich bohaterów-adresatów – przedstawicieli zamożnej kalwińskiej szlachty – chwali za to, że nie poskąpili pieniędzy na wydanie *Nowego Testamentu*. Tak więc w wierszach heraldycznych oraz dedykacyjnych Kozakowicza są obecne idee, charakterystyczne dla poezji moralno-dydaktycznej (przypomnijmy anonimowy poemat *Proteus, abo Odmieniec*, traktat wierszowany Macieja Strykowskiego *Goniec Cnoty...*), a nawet dla religijno-polemicznej: w dedykacji Mikołajowi Zienowiczowi poeta wyraża przekonanie, iż wydanie prawdziwego Słowa Bożego pomoże rozwiać „falszywy dym od baśni Antychrysta” (od

⁹ M. T. Cicero, *O powinnościach wszech stanów ludzi*, Wilno 1593.

¹⁰ M. Оссовская, *Рыцарь и буржуа: Исследования по истории морали*, Москва 1987, s. 207–211.

razu przychodzi na myśl *Pieśń zebrana z Zjawienia ś. Jana ... iż Papież jest prawdziwym Antykrystem* z kancjonału nieświeskiego z lat 1563/1564 oraz poemat *Apologetycus, to znaczy Obrona Konfederacji...* z 1580 r.).

Tak więc treść epigramatów była zależna nie tylko od konwencji gatunkowej, lecz także od treści oraz charakteru całego tomu, w którym owe epigramaty były drukowane. Uchwalenie prawdziwej wiary oraz wypowiedzi antykatolickie można znaleźć również w innych wierszach Jana Kozakowicza, zamieszczonych w protestanckich wydaniach o charakterze religijno-oświatowym i religijno-polemicznym.

W przedruku książki Mikołaja Reja *Postilla polska* (Wilno 1594) były opublikowane dwa wiersze Kozakowicza: epigramat na herb Michała Franckiewicza oraz dedykacja owemu szlachcicowi, za środki którego była wydana książka (pod dedykacją stoi podpis „Jan Kozakowicz Litwin”). W epigramacie poeta opiewa zasługi wojskowe Franckiewicza dla Ojczyzny, w dedykacji natomiast dziękuje za zaspokojenie „głodu duchowego” czytelników, za obronę prawdziwej wiary i ratunek „ubogiego Zbioru”¹¹.

Wyraźny charakter religijno-polemiczny ma prefacyjny wiersz Kozakowicza *Do łaskawego czytelnika*, umieszczony razem z epigramatem na herb Janusza Radziwiłła w tomie Szymona Teofila *Zwierciadło nabożeństwa chrześcijańskiego w Polsce* (Wilno 1594). Idąc za Teofilem (Turnowskim) poeta krytykuje działalność jezuitów, przywołuje postać mitologicznego Proteusa, zdolnego do przybierania różnych obliczy, z pogardą nazywa zakonników katolickich „prawdziwymi Proteusami”, zmieniającymi tylekroć w ciągu stuleci nazwy orderów i kolor sutanny. Kozakowicz nie szczędzi zjadliwych, a nawet brzydkich słów pod adresem jezuitów oraz papieża:

Iże takiej za czasow Apostolskich barwy
Słudzy Boży nie mieli: bo się strzegli larwy
Oney Rzymskiej, która to winem opoiona
Miała wzbudzić takowe przedziwne imiona¹².

Stawiając pod ostro polemicznym wierszem swój tradycyjny podpis „Jan Kozakowicz Litwin”, poeta mógł się spodziewać szybkiej odpowiedzi z obozu przeciwników. Tego samego roku ukazuje się drukiem książka znanego teologa jezuickiego Marcina Łaszczka (pod pseudonimem: „Marcin Tworzydło”) *Okulary na zwierciadło nabożeństwa chrześcijańskiego w Polsce* (Wilno 1594), w której znalazł się wiersz Macieja Szałańskiego *Do Jana*

¹¹ M. Rej, *Postilla polska*, Wilno 1594.

¹² [Turnowski] Sz. Theophil, *Zwierciadło nabożeństwa chrześcijańskiego w Polsce*, Wilno 1594.

Kozakowicza (niektórzy badacze przypisują autorstwo tego wiersza Marciniowi Łaszczeni¹³):

A ty, miły Kozaczku, barzoś się poskapil,
Ześ się z Nizu do Litwy na zdobycz pokwapił:
Chcesz Mnichy po kozacku z kapice odzierać,
Nie tuta Niż, nie będziesz cudzego wydzierać.
Ja powiadam, Kozaczku, nie szarpay kapice,
Bo cię rychley niz pierwsze wyda takie lice¹⁴.

Wykorzystawszy nazwisko Kozakowicza, Szałajski skrytykował nie tylko poetę-kalwina, lecz także prawosławnych ukraińskich kozaków, którzy podczas swoich najazdów nie oszczędzali klasztorów katolickich, a szczególnie nie darzyli sympatią jezuitów. Można przypuszczać, że Kozakowicz mógł odpowiedzieć na wiersz poety-jezuity nowymi utworami. Możliwie, że właśnie jemu należy przypisać autorstwo polemicznych wierszy przeciwko Marciniowi Łaszczeni w języku łacińskim oraz polskim, których rękopisy znalazł w swoim czasie Juliusz Nowak-Dłużewski¹⁵. Nie mniej jednak poeta kontynuował publikacje swoich wierszy prefacyjnych oraz dedykacyjnych w książkach braci w wierze, propagując idee kalwińskie: w tomie Grzegorza z Żarnowca *Clypeus, albo Tarcz duchowna* (Wilno 1598)¹⁶ broni przed arianami boskość Chrystusa, a w kolejnym wydaniu książki Mikołaja Reja *Postilla Lietuwiszka* (Wilno 1600)¹⁷ nawołuje czytelnika do prawdziwej wiary.

W latach 90. XVI w. Jan Kozakowicz opublikował około piętnastu utworów w siedmiu książkach innych autorów. Jednak największą sławę przyniósł mu wydany przez Jana Karcana przekład na język polski książki *Historia wojny żydowskiej* Józefa Flawiusza (Wilno 1595). Później korzystając z tego tłumaczenia nieznaną autor przełożył utwór na język starobiałoruski, niestety przekład ów nigdy nie był wydany¹⁸. Właśnie zasługi Kozakowicza jako

¹³ Z. Florczak, *Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku...*, s. 193; W. R. Rzepka, A. Sajkowski, *Andrzeja Rymszy Dziesięćroczna powieść wojennych spraw...*, „Archiwum Literackie”, t. XVI, s. 136.

¹⁴ [Łaszczeni] M. Tworzydło, *Okulary na zwierciadło nabożeństwa chrześcijańskiego w Polsce*, Wilno 1594.

¹⁵ J. Nowak-Dłużewski, *Bibliografia staropolskiej okolicznościowej poezji politycznej (XVI-XVIII)*, Warszawa 1964, s. 31.

¹⁶ T. Grabowski, *Literatura ariańska w Polsce 1560-1660*, Kraków 1908, s. 206.

¹⁷ Z. Florczak, *Udział regionów w kształtowaniu się piśmiennictwa polskiego XVI wieku...*, s. 242.

¹⁸ А. И. Анушкин, *На заре книгопечатания в Литве*, Вильнюс 1970, с. 86.

tłumacza *Historii wojny żydowskiej* najczęściej podkreślają badacze kultury Białorusi i Litwy epoki renesansu¹⁹.

W związku z wydaniem utworu Flawiusza w przekładzie Kozakowicza zwróćmy uwagę na dwie okoliczności. Po pierwsze, swoją pracę poeta dedykuje Krzysztofowi Zenowiczowi, któremu już wcześniej ofiarował wiersz w *Nowym Testamencie* (1593). Na odwrocie strony tytułowej *Historii wojny żydowskiej* umieszczony został herb Zenowiczów. Zabrakło jednak tradycyjnego w tym miejscu epigramatu: na pewno wszystkie siły twórcze Kozakowicz skierował tym razem na wykonanie przekładu. W części końcowej prozatorskiej dedykacji poeta wpisuje datę i miejsce swojego pobytu: „Z Mosara w dzień Nowego Lata Roku 1595”²⁰. W XVI w. miasteczko Mosar (koło Dżisny) było własnością Zenowiczów²¹, tak więc Jan Kozakowicz znajdował się widocznie na służbie owego rodu. Lecz nie tylko zależność służbowa zmusiła, aby zadedykować przekład *Historii wojny żydowskiej* Krzysztofowi Zenowiczowi. W dedykacji poeta wyraża wdzięczność wojewodzie brzeskiemu za pomoc w wydaniu książki i nazywa go „maecenati et artium bono cultori”²², co świadczy o znaczącym miejscu osoby Krzysztofa Zenowicza w ówczesnym życiu kulturowym Wielkiego Księstwa Litewskiego. Przypomnijmy, że Krzysztof był też jednym z bohaterów *Radziwiliady...* Radwana, a także sam parał się literaturą: jak podaje Ludwik Kondratowicz (Syrokomla) Zenowicz pozostawił po sobie rękopis pt. *Tragedia albo początek upadku znacznego w Xięstwie Litewskim*, w którym dokładnie opisał dobrze znany konflikt między Radziwiłłami a Chodkiewiczami względem Zofii Śluckiej²³.

Po drugie, *Historia wojny żydowskiej* Flawiusza w przekładzie Kozakowicza była wydana w drukarni Karcana, jednocześnie z przetłumaczonym przez Rymusę utworem Anselma Polaka *Chorographia albo topographia, to iest osobliwe a okolne opisanie Ziemi Świętej* (Wilno 1595). Dwaj poeci nie przypadkowo w tym samym czasie podjęli się nagle pracy tłumacza, była to raczej odpowiedź na propozycję ambitnego wydawcy (choć teksty

¹⁹ Ю. Лабынцаў, *Пачатак Скарынам. Беларуская друкаваная літаратура эпохі Рэнесансу*, Мінск 1990, с. 205; С. А. Падокшын, *Роля антычных традыцый у развіцці культуры і грамадскай думкі на Беларусі ў XVI–XVII стст.*, „Беларуская літаратура”, Мінск 1977, вып. 5, с. 7; М. Топольска, *Чыццельнік і кніжка ў Вялікім Кіеўстве Літэўскім у добры Рэнесансу і Бароку*, Wrocław 1984, s. 119.

²⁰ J. Flawiusz, *Historia wojny żydowskiej*, Wilno 1595.

²¹ *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego*. t. 6, Warszawa 1885, s. 691.

²² J. Flawiusz, *Historia wojny żydowskiej*.

²³ Л. Кондратович (Сырокомля), *История польской литературы*, т. 2, Москва 1862, с. 476–477.

do przekładu wybrali sami, o czym piszą w przedmowach). W egzemplarzu Polskiej Biblioteki Narodowej (BN XVI 0387) przekłady dwóch przyjaciół zostały nawet umieszczone pod jedną okładką.

W wydaniach wileńskich z początku XVII w. nie znajdujemy już wierszy Jana Kozakowicza, jednak mamy wreszcie dwie jego własne książki poetyckie: *Manes Danieliani* (Wilno 1603) i *Orzech włoski* (Wilno 1603). Zwróćmy uwagę na paradoksalność kariery twórczej poety: w ciągu dwóch dziesięcioleci starannie umieszcza swoje wiersze w książkach innych autorów i raptem w jednym roku wydaje dwa własne zbiory. Oba wychodzą w drukarni Karcana, dawnego przyjaciela Kozakowicza, jak również wielu innych poetów Wielkiego Księstwa Litewskiego.

Wydany przy wsparciu Marcina Naruszewicza oraz Daniela Przystanowskiego zbiór utworów funeralnych *Manes Danieliani* nie był zjawiskiem wyjątkowym w ówczesnej poezji Białorusi i Litwy. Osiem polskich i cztery łacińskie wiersze, napisane z okazji nagłej śmierci kalwińskiego księdza Daniela Stefana Teolipta oraz jego bliskich krewnych (córki Zuzanny, syna Daniela, siostry Judyty), obiektywnie pokazują poziom talentu Jana Kozakowicza. Wzruszenie emocjonalne poety wywołane przez tragedię rodziny pobożnego Daniela nie znalazło swojego odbicia w wierszach, napisanych w stylu nieco dziwacznym (pierwszy tren w tryptyku Zuzanne ma nazwę zupełnie w duchu Józefa Baki: *Śmierć w zęby nie patrza*), napełnionych tradycyjnymi chrześcijańskimi toposami o marności życia i wszechpotężnej śmierci:

Żonatyś iest, musisz się frasować o wsytko.
 Nie masz żony, samemu mieszkać iakoś brzydko.
 Masz dziatki – z wielką pracą wychowac ie przyjdzie,
 A niemasz ich – żywot twoy bez potomstwa zyidzie.
 Młodyś iest – więc twa młodość śliska y niestała,
 A iesliś starym – wszytka czerstwość twa ustała.
 Coż daley żądać: iedno, abo się nie rodzić,
 Abo sie urodziwszy, zaraz z świata zchodź²⁴.

Bardziej interesujący wydaje się być wydany w osobnym tomie *Orzech włoski*, publicystyczno-refleksyjny wiersz Kozakowicza zauważalnie poszerza horyzonty ówczesnej polskojęzycznej poezji Białorusi i Litwy. Wiersz odwołuje się do antycznego pierwowzoru, o czym świadczy już sam tytuł, i do czego przyznaje się poeta w dedykacji Stanisławowi Kiszce:

²⁴ J. Cosacouitio, *Manes Danieliani*, Vilnae 1603, s. 24.

Wszakże iż y ubogim kadzidłem czczą Bogi,
 Przyimi ode mnie wdzięczną twarzą dar nie drogi,
 Któryć przynoszę ażę z Parnasu sławnego,
 Orzech wyjęty na wzor z Poety Włoskiego.
 Który urodziwszy się w pełnym wod Sulmonie,
 Od Cesarza zasłany zmarł w Sarmackiey stronie²⁵.

Zarówno dla polskich twórców epoki renesansu, jak i dla Litwina Kozakowicza starorzymski poeta Owidiusz jest bliski przede wszystkim tym, że swoją drogę życiową skończył w „Sarmackiej stronie” (według legendy nawet nie na Krymie, tylko na brzegach Wisły). Wykorzystawszy dla swojego utworu elegię *Nux*, Kozakowicz nie wątpi w to, że jej autorem jest „poeta z Sulmonu”, choć już Aldo Manuzio (1449–1515) podważał autorstwo Owidiusza. Nie ma pewności co do tego i wśród dzisiejszych badaczy: jedni uważają, że *Nux* jest wczesnym utworem autora *Metamorfóz*, inni utrzymują, iż jest to utwór późniejszy, napisany na zesłaniu, a jeszcze inni przypisują elegię nieznanemu epigonowi Owidiusza²⁶. W wykonaniu Jana Kozakowicza *Orzech włoski* jest dowolnym przekładem łacińskiego pierwowzoru, bliskim do tekstu oryginału, lekko nasycony miejscowymi realiami oraz własnymi spostrzeżeniami tłumacza (w wyniku czego tekst polski jest o 24 linijki dłuższy od łacińskiego, choć ostatnie wersy oryginału i przekładu pokrywają się).

Wiersz jest skargą drzewa orzechowego na niesprawiedliwy los: mimo że leszczyna nie wymaga żadnej opieki i przynosi wyłącznie pożytek (daje dzieciom pyszne owoce, chroni podróżnych przed słońcem), ludzie traktują ją niezwykle ostro, strącając orzechy kijami oraz kamieniami. Przyczynę swych nieszczęść pokrzywdzone drzewo widzi w tym, że jest ono prostego, a nie szlachetnego gatunku, a do tego jest niczyje, nie chroni go prawo do własności prywatnej. Narzekania leszczyny na dolę jest alegorią stanu prostego niezamożnego człowieka w społeczeństwie, a jednocześnie jest aluzją na brak szanowania własności państwowej.

Zdaniem badaczy, poprzez uzalenie się drzewa orzechowego, które rośnie daleko od ogrodu, Owidiusz opłakiwał własny los wygnańca, zapomnianego przez wszystkich, a przede wszystkim – przez imperatora Augusta²⁷. Mimo, iż Kozakowicz w dedykacji Stanisławowi Kiszce narzeka na ubóstwo, jest to raczej literacki chwyt skromności (nie mam złota, dlatego ofiaruję ci wiersz),

²⁵ J. Kozakowicz, *Orzech włoski*, Wilno 1603, S. 2.

²⁶ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska. Okres augustowski*, Warszawa 1990, s. 566.

²⁷ M. Cytowska, H. Szelest, *Literatura rzymska*, s. 566.

niż konstatacja faktu czy prośba o wsparcie finansowe. Poeta w swoim przedkładzie elegii rzymskiego klasyka kładzie akcent nie na problemy osobiste, lecz społeczne, ostrzega, że od pogwałcenia norm moralnych jest zaledwie krok do naruszenia prawa i anarchii państwowej:

(...) Wolno brać i rwać, co przy drodze leży.
 Jeśliże się to godzi, więc do zamczyskiego
 Wnidz sadu, muszkatelki porwi, z wiszniowego
 Drzewa pozryway owoc: a wziawszy sierp krzywy,
 Zaczni żać cudze zboże, człowiecze złośliwy.
 Niechay taka swawola y w mieściech panuie,
 Niech co uyrzy cudzego, to gwałtem zaymuie.
 Pobierzcie z kramów gwałtem suknią y korzenie,
 Wyłupcie z skrzyń pieniądze y drogie kamienie.
 Ale się rzeczy takie nie biorą, nie wzięte
 Będą, póki ustawy i prawa brzmią święte.
 Y póki rządzi możny Król śliczną koroną
 Y też Księstwy Wielkimi, będzie za obroną
 Iego wszystko w całości trwac. (...) ²⁸

Orientacja na pierwowzór antyczny – *Orzech włoski* jest faktyczne parafrazą elegii *Nux* – dyscyplinowała myśl poety oraz sprzyjała klarowności, wyrazistości stylu, czego tak brakowało jego wcześniejszym utworom. Pod tym względem *Orzech włoski* można śmiało nazwać szczytem twórczości Kozakowicza, który poczynawszy od wierszy prefacyjnych i dedykacyjnych o treści panegirycznej i religijno-polemicznej, próbując swoje siły w poezji epinicyjnej i funeralnej, doszedł do dowolnego tłumaczenia liryki o charakterze społecznym.

Po 1603 r. nie znajdujemy żadnych śladów poezji Jana Kozakowicza w drukach wileńskich, dlatego można przypuszczać, że tym właśnie bardzo owocnym dla pisarza rokiem kończy się jego skromna kariera poetycka.

Zwraca na siebie uwagę refleksja białoruskiego badacza Iwana Sawierczanki, który wysunął hipotezę, że w końcu XVI – pierwszej połowie XVII wieku na Białorusi mieszkało dwóch poetów, których naukowcy błędnie uważają za jedną osobę: Jak Kozak – autor wierszy umieszczonych w książce *Radivilias...* Radwana oraz Jan Kozakowicz – autor wierszy w *Historii wojny żydowskiej* Flawiusza (w *Historii* nie było wierszy – S.K.) oraz tomików *Manes Danieliani* i *Orzech włoski*²⁹. Ową hipotezę nie potwierdzają żadne dowody, jest natomiast wyraźny dowód tego, że w epoce renesansu

²⁸ J. Kozakowicz, *Orzech włoski*, s. 8–9.

²⁹ I. В. Саверчанка, *Старажытная паэзія Беларусі. XVI – першая палова XVII ст.*, Мінск 1992, с. 41.

był tylko jeden poeta z Kozaków, który pod dedykacjami w *Radziwiliadzie* podpisał się: „Jan Kozak Litwin”, później zaś podpisywał się pod swoimi utworami: „Jan Kozakowicz Litwin” lub „Joannis Cosacouicij Lit.” Dowodem tym jest litwiński (białorusko-litewski) patriotyzm poety, który przejawiał się nie tylko w treści utworów, lecz także w podpisach pod nimi: z trzydziestu znanych nam polskojęzycznych poetów Wielkiego Księstwa Litewskiego tylko Jan Kozakowicz oraz Andrzej Rymusza dodawali do swojego nazwiska przydomek „Litwin”. Można uwierzyć w to, że w tym samym czasie na Białorusi mieszkało dwóch poetów o takim samym imieniu i podobnym nazwisku, lecz w to, że właśnie ci dwaj wśród wszystkich innych poetów byli największymi patriotami swojego kraju, uwierzyć trudno.

Р Э З Ю М Е

ЗАБЫТЫ ПОЛЬСКА-БЕЛАРУСКИ ПАЭТ ЯН КАЗАКОВІЧ

У артыкуле разглядаецца творчасць забытага польска-беларускага паэта Яна Казаковіча (Літвіна). Паэт жыў на рубяжы 16–17 вякоў у Вільні, пісаў на польскай мове, але ў сваёй творчасці выступаў як актыўны патрыёт Вялікага Княства Літоўскага. Эпіграмы і прысвячэнні Казаковіча можна знайсці ў многіх кніжных выданнях канца 16 – пачатку 17 веку, але найбольш значным яго творам з’яўляецца паэма «Orzech włoski» («Итальянский орех») (Вільня 1603) – вольная перапрацоўка элегіі Авідыя «Нух» («Орех»).

Ключавыя словы: шматмоўная паэзія, Вялікае Княства Літоўскае, Рэнесанс, традыцыя, патрыятызм.

S U M M A R Y

YAN KOZAKOVICH – FORGOTTEN POLISH AND BELARUSIAN POET

The article is dedicated to the literary creation of a forgotten Polish and Belarusian poet Jan Kozakovich (Litvin). The poet lived at the end of 16th and the beginning of 17th century in Vilna, wrote in Polish, but in his works he is an active patriot of the Grand Duchy of Lithuania. The poet’s epigrams and dedication can be found in a number of books published in the late 16th – early 17th century. However, Kozakovich’s most significant work is a poem “Walnut” (Vilna 1603) – an elegy of Ovid’s “The Walnut Tree”, remade in freestyle.

Key words: multilingual poetry, the Grand Duchy of Lithuania, Renaissance, tradition, patriotism.

Тамара Тарасова

Мінск

Ідэя самакаштоўнасці чалавека ў творах Міхася Зарэцкага

Рамантычны спосаб мыслення, у аснове якога прынцыповая незавершанасць, шматлікасць сэнсаў, вялікая роля інтуітыўнага, падсвядомага, сінтэз навуковага і мастацкага пазнання, адсутнасць лінейнага дэтэрмінізму, аказаўся надзвычай прыдатным для выяўлення экзістэнцыяльнай свядомасці героя і быў запатрабаваны беларускай прозай у крызісныя гістарычныя перыяды грамадства XX стагоддзя: *Іменна рамантычная проза на раннім этапе выступала застрэльшчыцай у асэнсаванні новага жыцця. (...) Рамантычная проза першай адкрывала ў жыцці новыя тэмы, канфлікты, новы тып герояў, неведомы прозе дакастрычніцкай*¹, – пісаў Альфрэд Матрунёнак.

Творчая эвалюцыя Міхася Зарэцкага ажыццяўлялася паводле прынцыпаў антагенезу, што азначае: якім бы ні было ўздзеянне знешняга асяроддзя, арганізм развіваецца ў адпаведнасці з клетачнай праграмай. Развіццё гэтае можа быць запаволеным, нераўнамерным, але вынік яго ўжо прадвызначаны. Ядро рамантычнага светабачання пісьменніка (свет як шматаспектная цэласнасць, складзена з вялікай колькасці свядомых і інтуітыўных светаў, якія знаходзяцца ў вечным руху касмічных прастораў; і немагчыма злавіць імгненне гэтага зменлівага руху, паказаць з’яву ў развіцці і супярэчнасцях) заўсёды заставалася нязменным, нягледзячы на шматлікія перашкоды знешніх фактараў.

¹ А. П. Матрунёнак, *Праблема характару ў літаратуры сацыялістычнага рэалізму*, [у:] *Нараджэнне новага мастацтва. Сацыялістычны рэалізм – заканамернасць гістарычнага развіцця беларускай літаратуры*, Мінск 1980, с. 306–307.

Рамантычны склад мыслення М. Зарэцкага выявіў свае крэатыўныя магчымасці ў тэме “былых”, “учарашніх”, калектывізацыі і ў тэме ўзаемаадносін палоў. Сёння бясспрэчныя аўтарскія знаходкі М. Зарэцкага ў тэме “ўчарашніх”, дзе не толькі раскрывалася псіхалогія тых, хто ўчора быў пры ўладзе, але пісьменнік, можна ўзняўшы небяспечную для сябе тэму, актывізаваў памяць таго чытача, якога ігнаравала новая літаратура, і перашкаджаў сваімі творамі размыванню гэтай памяці. Такая пазіцыя была небяспечнай перш за ўсё для самога пісьменніка, але раскрывала глыбокі ўнутраны патэнцыял мастака новай генерацыі, які каранямі сваімі трывала трымаўся за глебу лепшых класічных традыцый. Агульначалавечыя каштоўнасці дарэвалюцыйнага грамадства не адмяняліся паслякастрычніцкай уладай, новы час павінен быў спрыяць іх працягу. М. Зарэцкі адчуваў і сваю адказнасць за тое, што адбылося, адказнасць, абумоўленую яго ўласным рэвалюцыйным мінулым.

У светапоглядзе “былых” герояў адбывалася абясцэньванне знешняга жыцця, імкненне да абмежаванага яго праяўлення і пераарыентацыя да жыцця ўнутранага. Засяроджанасць на ўнутраным свеце прыглушала аб’ектыўны фізічны час на карысць экзистэнцыяльнага, суб’ектыўна-псіхалагічнага. Невыпадкова літаратуразнаўцы (Алесь Макарэвіч, Міхась Мушынскі) пры аналізе твораў з тэматыкай “былых, учарашніх” на першы план выводзяць не сацыяльную праблему, а маральна-этычную, бо менавіта яна давала магчымасць беларускаму мастаку аперывраваць пазачасавымі і пазапрасторавымі, абсалютнымі катэгорыямі, якія М. Зарэцкі прыкладаў да канкрэтных часу, падзей і асоб. Персанажы і абставіны пісьменніка паяднаны з універсальным духоўным законам, што і сёння надае тэме “былых” філасофскую глыбіню і аб’ёмнасць.

М. Зарэцкага хвалявалі чалавеказнаўчыя праблемы калектывізацыі, але тварыць свабодна ва ўмовах, якія склаліся вакол пісьменніка ў 1930-я гады, было складана. Пасля публікацыі нарыса “Падарожжа на новую зямлю” (1928) і пачатковых раздзелаў рамана “Крывічы” (1929) вульгарызатарская крытыка распачала публічную траўлю мастака: М. Зарэцкага выключылі з партыі, псіхалагічна зламалі, прымусілі апраўдвацца і кацяцца ў грахах, якіх не было. У гэты час на Беларусі пачалася калектывізацыя, падтрымку якой павінен быў засведчыць М. Зарэцкі. З аднаго боку, мастак не мог прыняць тагачасныя формы “рассялянвання сялянства” (М. Мушынскі), здрадзіць сваім гуманістычным прынцыпам абароны чалавечай годнасці безадносна да класавай прыналежнасці. А з другога, трэба было ўлагодзіць ваяўнічую

крытыку, адвесці ад сябе палітычныя абвінавачанні правадніка ідэалогіі нацыянал-дэмакратызму. Вось у такіх складаных умовах М. Зарэцкі піша ў 1930 годзе нарысы “Лісты ад знаёмага” і “Вясна 1930 года”. Перад пісьменнікам стаіць архіскладаная задача: сказаць праўду пра калектывізацыю, пра трагедыю сялянства і адвесці ад сябе падазрэнні. Як жа вырашае гэтую праблему беларускі мастак?

Зарэцкі-гуманіст выбірае нетрадыцыйную форму лістоў “ад знаёмага” (чытач прывык да “лістоў да ...”) і тым самым адмяжоўваецца ад ацэнкі таго, хто дасылае яму лісты. Прынцып ліставання (як уваабленне паэтыкі фрагмента) павінен быў паказаць дысгарманічнасць свету, яго хаос, шмат што пакінуць за дужкамі. Фрагментарнасць фіксуе напружанасць думак і эмоцый, недагаворанасць, што істотна пашырае сэнсавое поле лістоў, стварае эфект рухомасці ідэй і канцэпцый пераходнага часу.

Аўтар лістоў, знаёмы, як бачна з тэксту, – чалавек назіральны, суб’ектыўна сумленны, але пазбаўлены пісьменніцкай пранікліваасці і здольнасці да аналітычнага асэнсавання ўбачанага. Праўда, у многіх трагічных здарэннях ён бачыць матэрыял для Зарэцкага-мастака і дае права на яго выкарыстанне: *Я апішу табе маіх выпадковых знаёмых – мо скарыстаеш дзе ў сваёй літаратурнай творчасці*² ці: *Я апішу табе некалькі найбольш цікавых выпадкаў, бо мне здаецца, што яны вартыя таго, каб узяць іх асновай для літаратурных твораў* (23). Часам знаёмы робіць выгляд, што прыбядняецца, маўляў, няма ніякай мастацкай каштоўнасці ў дасланым матэрыяле, але ў гэтым бачыцца жаданне падняць сабе цану. Самыя дробныя дэталі ў “цікавых выпадках” выяўляюць трагізм быцця селяніна ва ўмовах калектывізацыі.

Пра якія ж здарэнні з часоў вялікага пералому распавядае ў лістах знаёмы?

Сын уваходзіў у калектыў, стары бацька не згаджаецца, угаворвае сына, потым кляне, пагражае і нарэшце памыкаецца на самагубства, каб гэтым дадзець непаслухмянаму сыну... (95);

(...) Мужык насупар жонцы ўвайшоў у калектыў. У зладным дагэтуль жыцці прайшла шчыліна, якая з кожным днём расце. Пагане ўласніцкае пачуццё ў сэрцы кабеты перамагае даўнейшую любасць. У часе абагульнення насення, калі мужык здае патрэбнае збожжа, жонка кідаецца на яго з тапаром... (96);

² Міхась Зарэцкі, *Збор твораў*: у 4 т., Мінск 1992, т. 4, с. 23. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

...Да бацькоў прызджае дачка – яна вучыцца ў горадзе. Яна знала шмат прырасцей праз тое, што бацькі ідуць супраць калектыву. Яна плача, угаворвае іх і нарэшце – у гневе і роспачы – назаўсёды кідае бацькоўскі дом... (96).

За сухой канстатацыйй фактаў М. Зарэцкаму бачыцца трагедыя сялянства, якое спрадвеку разлічвала толькі на свае мазолістыя рукі і прыродную ласку. Знаёмы не шукае прычын гэтай трагедыі, а воль для Зарэцкага-гуманіста і грамадзяніна яны відавочныя, толькі гаварыць адкрыта пра гэты пісьменнік не мог. Знаёмы не заглябляецца ў змест падзей, даволі часта сам сабе пярэчыць. Так, ён легкадумна бярэ напавяр ідэю нібыта масавай падтрымкі сялянамі калектывізацыі. У трэцім лісце да пісьменніка чытаем:

Раён, у якім мне давялося працаваць, ёсць раён суцэльнае калектывізацыі. Заклік пралетарскай дзяржавы да расчухага, карэннага перабудавання жыцця на сацыялістычных пачатках знайшоў тут жывы водгук сярод бядняцка-серадняцкай масы сялянства. Шырокай хваляй памкнуўся працоўны селянін у калектывныя гаспадаркі... Але побач з гэтым ёсць яшчэ некаторыя вёскі, што непадатнай сцяной перад мерапрыемствамі ўлады, замкнуўшыся ў карузлую шкарлупу бруднага старасвецкага ладу (101).

Разважанні знаёмага, відавочна, пазбаўлены логікі: якая ж гэты суцэльная калектывізацыя, калі цэлыя вёскі супраціўляюцца!

Звернем увагу на мову знаёмага. Гэты газетна-трафарэтныя штампы перадаваць, палітычныя заклікі, урачыстасць ад перамог, дзе цалкам адсутнічае цвярозы, удумлівы аналіз фактаў, падзей. Стыль лістоў вызначаецца іроніяй над выказваннямі і спадзяваннямі знаёмага, яго недальнабачнасцю. Для знаёмага прычыны некалектывізаваных вёсак толькі ідэалагічныя: нізкая палітычная свядомасць сялян і шкодная дзейнасць кулакоў:

Усё аддай, усё складзі ў адну кучу... А з чым жа я астануся, га?.. Век рабіў, век працаваў з цямна да цямна – і сябе карміў, і дзяржаве даваў... А цяпер – торбу ў рукі ды ў свет? Ого, ведаем мы, што гэты такі колгаз... Хто лайдак, гультай спрадвечны, той на маім карку будзе сядзець... Хо-хо, добрая рэч!.. Мы й так патрапім пражыць... Каму які клопат да нас?..

Другі голас:

– Аддай каня, аддай карову... З чым жа я астануся?..

– Не трэба колгазу!.. Хай ідуць у колгаз, хто працаваць неахвочы, а мы й так абыдземся...

Не трэба колгазу!..

Сівы дзядок:

– Тры рэвалюцыі адбылі, адбудзем і чацвёртую (109–110).

Эканамічныя фактары, спрадвечная псіхалогія сялянства поўнасьцю ігнаруюцца знаёмым. Адчуваюцца непадрыхтаванасць знаёмага да правядзення калектывізацыі, яго палітычная блізарукасць, разгубленасць перад складанымі праблемамі жыцця, памылковыя ацэнкі фактаў. Прычына такіх спрошчаных поглядаў на жыццё, як зазначае М. Зарэцкі, у дэгуманізацыі метадаў калектывізацыі, у ігнараванні чалавеказнаўчых аспектаў вясковай рэчаіснасці.

Сяляне, у трактоўцы знаёмага, – “дружная згря” з “раз’юшанымі тварамі” і “шалёнай лютасцю” ў вачах. Зразумела, што ад чалавека з такім светабачаннем і з такімі дэфармаванымі поглядамі на сялянства нельга чакаць гуманістычных адносін да вясковага гаспадара, працаўніка. У апошніх лістах знаёмы выступае нават у ролі крытыка літаратурнай творчасці М. Зарэцкага. Вядома, што гэта была вымушаная форма самаабароны ў 30-я гады.

Для ацэнкі твора “Лісты ад знаёмага” важна не атаясамліваць казённа-аптымістычныя погляды на калектывізацыю знаёмага з поглядамі М. Зарэцкага. Аб гэтым сведчыць і той факт, што на дзевяць лістоў быў зроблены толькі адзін адказ. Даследчык М. Мушыньскі звяртае ўвагу яшчэ на адну немалаважную акалічнасць ва ўзаемаадносінах пісьменніка і яго знаёмага: *Апошні ахвотна называе сябе “добрым таварышам” і нават “другам” М. Зарэцкага. Але ж твор ... названы ўсё ж не “лістамі ад таварыша” і не “лістамі ад сябра”, а “лістамі ад знаёмага”. І гэта азначэнне дакладна перадае сутнасць пісьменніцкай пазіцыі М. Зарэцкага, яго ацэнку таго, што напісана “аўтарам лістоў”³.*

Нарыс “Вясна 1930 года” друкаваўся ўслед за “Лістамі ад знаёмага”, таму многія крытыкі лічаць патрэбным разглядаць абодва творы як адзінае цэлае, але рабіць гэта трэба з пэўнымі агаворкамі. Адною з іх павінна стаць тое, што ў “Вясне...” М. Зарэцкі зрабіў вымушаную ўступку тагачаснай ідэалогіі, бо ад пісьменніка патрабавалі не проста ўхвалення калектывізацыі, а выкрыцця кулацтва як лютага ворага савецкага ладу. Вось і абавязаны быў М. Зарэцкі ў непрывабным святле маляваць тую частку сялянства, якая не хацела ісці ў калгас, што ў сваю чаргу зніжала мастацкія вартасці твора. Але тут трэба з разуменнем паставіцца да той сітуацыі, у якой апынуўся аўтар у 30-я гады ХХ стагоддзя.

³ Міхась Мушыньскі, *Нескароны талент: праўдзівая гісторыя жыцця і творчасці Міхася Зарэцкага*, Мінск 1991, с. 203.

Прываблівае ў творы пільная ўвага беларускага мастака да канкрэтнага лёсу “маленькага” чалавека, пафас абароны яго годнасці. Ва ўяўленні М. Зарэцкага кулак – гэта не той заможны селянін, які багацее на вачах аднасяльчан, а той – хто атрымаў багатую спадчыну, а потым прымножыў яе ці нажыў багацце на дзяржаўнай службе, а заможных сялян пісьменнік не лічыў кулакамі. Такія погляды мастака не былі скіраваны на распальванне класавай варожасці на вёсцы. У становішчы М. Зарэцкага патрэбна была вялікая мужнасць, каб так глядзець на працэсы ў сялянскім асяроддзі.

У “Вясне 1930 года” няма бадзёра-ўрачыстага ўслаўлення калгаснай працы, а ёсць праўдзівы паказ рэальных цяжкасцей арганізацыі калгаса, якія адбіваліся на лёсе канкрэтных людзей. Працэсы на вёсцы, на думку М. Зарэцкага, мелі не толькі матэрыяльна-гаспадарчыя цяжкасці, а насілі яшчэ і псіхалагічны, светапоглядны характар. Паспешлівая арганізацыя калгасаў (менавіта яе не падтрымліваў мастак) не магла імгненна памяняць псіхалогію селяніна (а сучаснае жыццё паказвае, наколькі гэта было згубным для вёскі наогул). Нарысы сведчылі аб сур’ёзным роздуме пісьменніка над лёсам працоўнай вёскі. Гэты трывожны роздум будзе працягнуты і ў рамане “Вязьмо” (1932).

Для твора “Вясна 1930 года” характэрна блізкасць да імпрэсіяністычнай паэтыкі, якая візуалізуе малюнак вясны. Шматлікія дэталі-адчуванні, з дапамогай якіх ствараюцца гукавыя, колеравыя адценні, фіксуюць зменлівасць суб’ектыўных уражанняў і “рухомасць” свету. Паэтычная стылістыка твора аб’ядноўвае фрагменты канкрэтна-гістарычнага часу ў вобраз часу вечнага.

Тэма калектывізацыі (на больш глыбінным узроўні – тэма зямлі як асяродку існавання чалавека) у творчасці мастака актуалізавала цэлы спектр праблем у грамадстве, выяўляла сэнсавую перспектыву аўтарскага светабачання. Па-мастацку ўвасобленыя погляды на калектывізацыю розных груп насельніцтва праўдзіва ўзнаўляюць атмасферу палітычнай сітуацыі 20–30-х гадоў ХХ стагоддзя, якая завастрыла філасофскую ідэю “бясконцага ў абмежаваным”⁴.

Асэнсаванне праблем калектывізацыі ў беларускай прозе (“Адшчапенец” Якуба Коласа; “Саўка-агіцірнік” Міхася Лынькова; “Чорная Вірня” Барыса Мікуліча; “Лявон Бушмар” Кузьмы Чорнага і інш.) агаліла жорсткія контуры ўнутрана несвабоднай асобы, калі чалавек

⁴ Э. Н. Шевякова, *Поэтика современной французской прозы*, Москва 2002, с. 69.

павінен быў дзейнічаць, зыходзячы не з патрэб сваёй душы, а адпаведна з ускладзенай на яго роляй. Сымон Карызна М. Зарэцкага дзейнічае так пад уплывам тых абставін, у якіх герой апынуўся. Лёс Башлыкова з “Палескай хронікі” Івана Мележа абумоўлены імкненнем партыйнага кіраўніка рухацца па службовай лесвіцы. Героі-калектывізатары вымушаны падаўляць у сабе прыродныя якасці і дзейнічаць у адпаведнасці з якасцямі, адштампаванымі новай уладай. Таму рэчаіснасць, якую яны ствараюць, пазбаўлена рэальнай жыццёвай сілы, бо згублены самыя простыя паняцці “добра” і “дрэнна”. Невыпадкова Хведар Роўба з аповесці “Аблава” Васіля Быкава, вярнуўшыся дадому, знаходзіць у вёсцы запушчаны і галечу. Закасянелая, нерухома рэчаіснасць (“Адшчапенец” Якуба Коласа) пазбаўляе чалавека магчымасці самарэалізавацца, і, нягледзячы на вонкавую аптымістычную канцоўку аповесці, Пракоп Дубяга прадчувае трагічную неадпаведнасць свайго лёсу новай рэчаіснасці. Герой Коласа – асоба, але гэта асоба, якая не спяшаецца рэалізавацца ў новым жыцці: аналітычны розум селяніна, яго стойкая пазіцыя недалучанасці даюць герою права сумнявацца і вагацца. Селянін-працаўнік інтуітыўна адчуваў, што нешта падрывае гэтае жыццё знутры, што стабільнасці не будзе і супакойвацца рана. Тэндэнцыі літаратуры 1930-х гадоў пра калектывізацыю будуць працягнуты новым пакаленнем пісьменнікаў.

Трагізмам напоўнены лёсы мележаўскіх сялян з вёскі Курані. Прастора Куранёў – прастора анталагічная, невыпадкова людзі супраціўляюцца будаўніцтву грэблі; яны самадастатковыя, экзістэнцыяльна паўнаватарасныя. Многія беды прыйдуць у вёску менавіта пасля пабудовы грэблі з вялікага свету і разбураць гэтую першааснову. Адарванасць Куранёў вадой, балотам ад свету стварае эфект быць “па-за часам, па-за прасторай”. Нягледзячы на пэўную прывязанасць падзей да канкрэтнай гістарычнай эпохі, канкрэтных бытавых рэалій, героі І. Мележа пасля рэвалюцыі знаходзяцца ў нявызначаным стане: іх вырвалі са звыклай прасторы, а ў новую яны не ўвайшлі; няма звароту назад, а рух уперад страшны. Фактычна людзі апынуліся паміж эпохамі і пазбаўлены ўсялякай жыццёвай апоры. Не маюць яе і сяляне, і кіраўнікі (напрыклад, Апейка таксама разгублены, яго лёс трагічны). Сёння правамерна гаварыць пра агульны трагізм “Палескай хронікі” І. Мележа: вялікія ідэі не прымаюць пад увагу жыцця радавога чалавека. Ідэя большавікоў пабудаваць грамадства суцэльнай роўнасці і дастатку загадзя была асуджана на правал, бо першапачаткова ігнаравалася экзістэнцыя чалавека.

Мележаўскі чалавек адначасова жыве і ў бытавой, і ў анталагічнай прасторы. Магутны бытавы пласт выяўляе экзістэнцыяльную сутнасць чалавека на канкрэтным гістарычным адрэзку часу. Сацыяльныя інстытуты гэтай эпохі толькі ўскладняюць жыццё (але гэта і ёсць гістарычная наканаванасць). Сіла таленту І. Мележа заключаецца ў тым, што пісьменнік канкрэтна-гістарычнае жыццё чалавека далучыў да філасофскай праблемы жыцця наогул, яго анталагічнай сутнасці. І ў маштабах філасофскіх ураўнаваны і сяляне, і кіраўнікі, і заможныя, і бедныя. Краіна, паводле думкі І. Мележа, якая ў аснове дзяржбудаўніцтва паклала ідэю перарабіць чалавека, трансфармаваць яго экзістэнцыяльную сутнасць, асуджана на катастрофу. Праз утапічную сацыялістычную перспектыву перабудовы вёскі праглядаецца трывалая ўвага пісьменніка да чалавека і жыцця наогул як адзінай экзістэнцыяльнай праўды быцця.

І. Мележ убачыў у рамане “Вязьмо” М. Зарэцкага *суровы рэалізм і мужнюю глыбіню* і назваў твор *самым глыбокім творам тых часоў пра калектывізацыю*⁵. Якім жа чынам дасягаецца гэтая глыбіня?

У аснове рамантычнага бачання свету аўтара рамана “Вязьмо” ляжаць бінарны характар сувязі альбо, паводле слоў Юрыя Лотмана, *эстэтыка супрацьпастаўлення* (Карызна – Пацяроб, Вера Засуліч – Марына Паўлаўна, Віктар – Зелянюк і г.д.). Антытэзы “дух – матэрыя”, “космас – хаос”, “жыццё – смерць”, “бачнасць – рэальнасць”, “чалавек – прырода” становяцца ўніверсальнымі рамантычнымі апазіцыямі твора. Рамантычнай пячаткай пазначаны вобраз трагедычнага ў сваёй аснове Сымона Карызны, загадкавыя паводзіны спрытнага на дзівацтвы Галілея, летуценнасць Веры Засуліч.

Заўважым, што вёска Сівец складаецца з дзвюх палавінак. Матыў парнасці, дваінікоў утварае ўнутраны драматызм твора і нагадвае пра адзінства супрацьлегласцей, калі адна рэч знаходзіць сябе ў іншай, калі межы размыты і адначасова ўзаемадзейнічаюць прыцяжэнне і адштурхоўванне. Дваістасць натуры Сымона Карызны праяўляецца ва ўсім: узаемаадносінах з жонкай і Верай Засуліч, адначасовым шкадаванні і злосці на гаспадара, коніка якога павінны аддаць у калгас, і на бацькоў, што апынуліся па падказцы сына ў няпростым становішчы. Карызна сур’ёзна заклапочаны: як сумяшчаць прынцыповасць на рабоце з асабістымі праблемамі бацькоў? *Бязлітасна мардавалі яго*

⁵ Іван Мележ, *На шырокай плыні жыцця: даклад І. Мележа на Пленуме праўлення Саюза Пісьменнікаў БССР, “Літаратура і мастацтва”*, 1969, 21 лістап., с. 1, 3.

крутыя пераходы ад ціхага заспакаення да раптоўнага страху і роспачы. То яму здавалася, што ўсё гэта – глупства, што ўсе турботы яго дарэжныя. (...) А то раптам сляпучай маланкай бліскала перад ім агнявая здань небяспекі, і ў балоуча-яскаравым святле ў пачварнай яснасці выступалі яго даўнейшыя ўчынкi...⁶.

Бінарная апазіцыя ўвесь час прысутнічае і ў каханні герояў: яно нясе не толькі радасць яднання, але і немагчымасць сумеснага жыцця (Вера Засулiч – Сымон Карызна, Аўгiнька – Віктар, дачка Карызны Стася – Зелянюк). Слодыч кахання адначасова тоiць у сабе і боль, і пакуты, і выпрабаванні. Педантычны аптэкар Плакс, празваны местачковым флегматыкам-філосафам (*сiвецкі філосаф-мізантроп*), канстатуе: *У кожнага пытання ёсць дзве нагі: правая і левая. (...) У кожнае лажманiны ёсць два бакi: верх і спод* (14). Плакс павучальна тлумачыць: *...Кожнай галаве ўласцiвы два працэсы: думаць і балець, і гэтыя працэсы ўзаемна абумоўлены: хто больш думае, у таго і больш балiць галава* (43).

Бiнарныя апазіцыi (вёска Сiвец – Сiвалопы, Карызна – Пацяроб, Віктар – Зелянюк, Марына Паўлаўна – Вера Засулiч, Якуб Лакота – Андрэй Шыбянкоў, Галiлей – Плакс) – гэта своеасаблiвы прыём іранiчнага расшчаплення жыцця (Н. Паўлава), які выконвае функцыю не столькі сатырычнага паказу рэчаiснасцi; куды больш важнай з'яўляецца іронiя канструктыўная, задача якой заключаецца ў тым, каб пазбегнуць вывадаў адназначных, якія прэтэндуюць на апошнюю ісціну. Менавіта такую пазіцыю займае Галiлей, які імкнецца разгледзець з'яву з розных бакоў і не схiльны атаясамліваць уласныя вывады з “апошнiмі” ведамі. Такі падыход героя дае магчымасць аўтару спалучыць iндывiдуальны светапогляд з *надындывiдуальным, маральным розумам* (Г. Гесэ). Вобраз Галiлея адкрыты ў бясконцасць, у прастору касмiчнага, што сведчыць аб маштабах мастацкага мыслення беларускага пiсьменніка, здольнага не толькі таленавіта арганізаваць знешні сюжэт, але і выявіць унутраны рух рамана, яго сэнсавыя комплексы.

Змястоўна важную ролю ў рамане нясе вобраз млына на рацэ. *Абмiнулі млын – у расчыненых дзверы ўбачылі фантастычныя ў змрожку і мучным тумане фігуры людзей. Перайшлі цераз мост, над якім хлiпала ледзянымі слязьмі гвалтам затрыманая ў сваім вольным бегу рака* (58). Млын нагадвае рухавік часу, няспыннага, размеранага, незваротнага.

⁶ Міхась Зарэцкі, *Збор твораў*: у 4 т., Мiнск 1992, т. 3, с. 80–81. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

Рамантычнае светабачанне М. Зарэцкага стварыла ў “Вязьме” адкрытую сэнсавую перспектыву, пазначыла рух ад канкрэтнага да абстрактнага. Калектывізацыя, напрыклад, вызваліла з-пад кантролю тыя аспекты зла, якія ператвараліся ў метафізічнае зло, агаляла такія схаваныя чорныя глыбіні ў чалавеку, якія правакавалі хаос і катастрофы. Зло ўзнікае ў рамане ў шматлікіх варыянтах: у сям’і, у адносінах паміж закаханымі, у стаўленні кіраўнікоў да аднавяскоўцаў-сялян, да чалавека наогул. Не быў выключэннем тут і Сымон Карызна (*Трэба быць жорсткім. І перш-наперш – да самога сябе* [73]). Найглыбейшую пераробку чалавека, лічыў герой, можна ажыццявіць толькі (...) *рашучым рэвалюцыйным ударам* (73). *Універсальную злосць* перарабіць у *здоровую дзейную сілу* (153.) намераны рабочы Зелянюк.

Праблему злачынства ў рамане М. Зарэцкі звязвае з вобразам Пацяроба. Схаваны імпульс зла дрэмле ў натуры героя; магчымасць яго рэалізацыі ўвесь час нагадвае пра сябе:

Пацяроб быў наскрозь чалавек адміністрацыйны і не любіў малімоніцца. Першая ягоная акцыя, чым ён адгукнуўся на шырокі рух рэканструкцыі, была тая, што ён на раменьчыку цераз левае плячо начапіў на сябе наган. Хадзіў ён скрозь з адчайна зморшчанаю аж да плаксіваці мінаю, якая азначала разам і пагарду да людзей, што яго абкружалі, і горкую муку за іхнюю безнадзейную нягегласць. (...) Пацяроб адчуваў сябе нікавата: яму не давалі разысціся (66).

Тэма зла метафарычна аформлена ў парадах старшыні РВК Рачкоўскага Сымону Карызне: *Дрэжны той майстар, што, зрабіўшы якую няўдалую шкодную рэч – ці ў памылцы, ці праз недасканалае ўмельства сваё, – будзе клапаціцца над ёй, будзе ахаць, охаць, енчыць, стагнаць... Добры майстар возьме і адным махам – без аніякага жалю – разаб’е ці разламае тую рэч і зробіць гэта з большай рашучасцю і нават злосцю менавіта таму, што гэта ягоная рэч, зробленая ягоною рукою...* (192). М. Зарэцкі не прыхільнік такіх метадаў, калі жывыя людзі прыпадабняюцца да рэчаў, над якімі не варта “енчыць”, якім не варта спачуваць. Жаданне (...) *адным ударам перацяць у сабе ўнутры ўсе сувязі з старым і (...) вызваліцца ад яго маральна* (196) досыць небяспечнае для кіраўніка.

Нетрадыцыйна змястоўным для свайго часу аказаўся вобраз дзівака Галілея, які, з аднаго боку, аздоблены мяккай аўтарскай іроніяй, а з другога, – змястоўна ёмісты, па-філасофску глыбінны. Дзядзька Ахрэм (па-местачковаму празваны Галілеем) здольны бачыць двухсэнсоўнасць жыцця: у кожнай з’яве ён прыкмячае два планы –

той, што бачны, і другі, схаваны, нябачны. Які з іх больш важны – адназначна вызначыць цяжка: гэтыя планы ўзаемаперацякальныя.

Кожная падзея для старога – гэта толькі адзінкавы выпадак з вялікай колькасці. *Вальготны цяпер свет для чалавечай душы. Гэткім светам – няма чалавеку ніякага ўёму* (7), – гаворыць Галілей. Ён умее назіраць за людзьмі, бо праз *маленькую шчэлачку чалавечага нутра*, па яго словах, можна ўбачыць, (...) *якая гэта ёсць рэвалюцыя, супроць каго яна ідзе і ў які бок мае павярнуць людское жыццё* (52), (...) *што ж судзіць будзе, а што ж адказ будзе браць? А што і што на ж прысуд накладаць?* (53).

Газет і кніжак Галілей не чытае (122), бо ў кніжках, як лічыць “стары мудрагель”, зафіксаваны чужы вопыт. Старому “шукальніку” важна самому зразумець цяперашні момант: *Ён захапляўся кожнай праблемай, якая траплялася на ягоным жыццёвым шляху, – усё роўна, ці мела яна непасрэднае да яго дачыненне, ці не – і з роўнай стараннасцю біўся над яе развязаннем. Такі ўжо быў Галілееў характар!* (7).

Погляд Галілея на чалавека недагматычны: *Усё ламаецца, дык і чалавек музіць ламацца. Не ў тым, дык у тым...* (8); *Чалавек таго байца, чаго не бачыць ці не разумее* (39). Намаганні героя скіраваны на разгадкаванне таямніц сучаснасці, якая разбурае спрадвечную светабудову: *Рэвалюцыя ідзе... Рэвалюцыя заўсёды шукае чые-небудзь пагібелі. З гэтай пагібелі – іншым шчасце... Так і з вашай пагібелі будзе некаму шчасце... ага... Я не ведаю... не разумею... Нічога не разумею* (40). Неардынарнасць вобраза падкрэслівае і выгляд хаты, у якой ён жыве: *На самым канцы мястэчка кідаецца ў вочы смешная хацёнка Галілея. Яна стаіць адна сярод пустога прагалу – ні двара пры ёй, ні плота, нічым-чагуначка. Стаіць, самотная, нудная, засыпаная сумётамі снегу, і толькі, як дзікі недарэчны ўбор на галаве ў вар’ята, уносяцца над страхой непамерна вялікія, грамаздныя крылы ветрака* (38).

Аўтарская характарыстыка вобраза сведчыць аб канцэптуальнай яго змястоўнасці, філасофскай ёмістасці. Стары адчуў, што *распалася сувязь времен*, распалася духоўна-пачушчэвая цэласнасць светаўспрыняцця. Вядомы філосаф-багаслоў Павел Фларэнскі пісаў: *Научное мировоззрение и качественно и количественно утратило тот основной масштаб, которым определяются все прочие наши масштабы: самого человека*⁷. Абсалютызаванне рацыяналістычнай канцэпцыі свету небяспечна для чалавецтва; яна прыводзіць да распаду сусвету

⁷ П. А. Флоренский, *Сочинения*: в 2 т., Москва 1990, т. 2, ч. 1, с. 348.

на сістэму лагічную (прыярытэтную) і духоўную, якая была аб'яўлена фікцыяй і пазбаўлена пазнавальнай функцыі. Заняпад канцэпцыі асобы адчуў М. Зарэцкі і праз вобраз Галілея выказаў сваю нязгоду з негатыўнымі працэсамі. Духоўнасць, на думку аўтара “Вязьма”, не можа быць атаясамлена толькі з разумнасцю, як і розум не павінен стаць адзінай формай ведаў:

Дзіўны чалавек гэты Галілей! Яму мала таго, што чуе ён дзень у дзень на розных сходах і мітынгах, яму мала таго, што бачыць ён сам на свае ўласныя вочы ў Сіўцы, – ён шукае яшчэ нечага агульнага і глыбокага, адзінага ў сваёй першаістотнай глыбіні. Ад людзей ён чакае не тлумачэнняў, не інструкцый. Не ўгавораў – ён хоча пачуць нейкае мудронае, менавіта мудронае, усеабдымнае слова, якое б яснай маланкай асвятліла яму затуманены кругавід. А такога мудронага слова, як на тое ліха, ніхто яму не хоча ці не ўмее сказаць. І мардуецца стары ў нязбыўных турботах, блудзіць па глухім гушчары сумненняў, калоціцца ад ліхога трывожнага страху (121).

Стары заклапочаны тым, што не ведае, як на свеце дзеецца (*Чаго яны, людзі, замітусіліся? Куды яны пнуцца?* (123); *Ён з'яўляўся і знікаў неўзаметку, нікога не чапаючы, нікому не замінаючы, вядучы ў жыцці нейкую сваю, аднаму яму вядомую лінію* (140).

Галілей з яго цягай да тэхнічных навацый не пазбаўлены і экзістэнцыяльнай пачуццёвасці. Прыгадаем аўтарскае апісанне Галілеевай манеры спяваць: *Галілей п'яе, як певень. І, як у пеўня, заўсёды адзін у яго музыкальны матыў – аднастайны і дзікі, мабыць, падобны да прымітыўнага спеву першабытнага чалавека* (157). Герой Зарэцкага напоўнены моцным інстынктыўным пачаткам, які надае яму сілы для творчых тэхнічных вынаходніцтваў. *Галілей п'яе цяпер таму, што робіць важную і цікавую рэч* (макет Сіўца будучыні. – Т.Т.), *якую трымае ў найвялікшай таямніцы, пра якую не ведае ніводзін чалавек у свеце...* (158), – зазначае аўтар.

Галілей акумулюе ў сабе погляды на калектывізацыю розных людзей. Толькі не сама калектывізацыя цікавіць старога, а тое, як яе ўспрымаюць жывыя людзі, такія, як Плакс, Гвардыян, Зелянюк, Пацяроб, Лакота і інш. “Стары мудрагель” заклапочаны пытаннем: што перашкаджае чалавеку ажыццявіць ружовыя мары аб ідэальнай светабудове, чаму няма ў людзях аднадумства? *Чалавеку дружнасці бракуе, во яно што...* (130), – сцвярджае Галілей. У такім выпадку заўсёды будуць пакрыўджаныя. Невыпадкова ён увесь час дапытваецца: *Перш яно тое... якая гэта ёсць рэвалюцыя?.. Ці скончылася яна тая ці не?.. Можна гэта другая ўжо... ага... (16); (... супроць каго вы ўсе ідзіце,*

га? (131). Відавочна, што спрощаны адказ не задаволіць Галілея; ён не хоча чуць *найпрасцейшых, найзразумельшых слоў* ад Зеленюка, стары шукае (...) *менавіта слова мудронага, якое б захапіла яго не так яснасцю свайго значэння, як спрытнай тэхнічнай дасканаласцю, штукарскай прыточанасцю адмысловай формы да глыбокага зместу* (16). А глыбокі змест для Галілея – гэта змест усебаковы, дыялектычна супярэчлівы і зменлівы. Для Галілея простае слова ёсць статыка; яно не можа выявіць сутнасць найскладанейшай з’явы, асабліва калі яна датычыцца лёсу людзей.

Вобраз Галілея не паддаецца адназначнаму тлумачэнню: то герой прыхільнік тэхнікі, то сэрцу больш давярае, чым розуму: *Сэрцам больш імеш, чымся розумам...* (...) *А без сэрца чалавеку няма можна... ага... зусім няма можна... Без сэрца розум высахне ў чалавека...* (242). Прамалінейны Пацяроб лічыў Галілея (...) *нікчэмным, ні да чаго не прыдатным* (234) чалавекам. Дыялектычнае спалучэнне бінарных апазіцый у адной асобе сведчыць пра гнуткасць мыслення беларускага пісьменніка, яго здольнасць спалучаць у вобразе множнасць ісцін, варыятыўнасць мадэляў нелінейнага мыслення. Так, на пытанне Марыны Паўлаўны аб цяжкасцях калектывізацыі Галілей адказвае: *Тэхнікай трэба браць... ага... тэхнікай... А яны не ўмеюць... хі-хі-хі...не ўмеюць.* (...) *Яны баяцца* (262).

Зразумела, не пра жалезныя машыны вядзе гаворку Галілей з жонкай Карызны, а пра тэхніку размовы з людзьмі, пра чуласць і сардэчнасць. Успомнім просьбу Таццяны да Зеленюка, каб той растлумачыў неабходнасць калектывізацыі: *Скажы неяк так, каб зразумела я... На сходзе я чула, ды нічога не ўцямлю я там, хоць і словы, здаецца, простыя... Ведама, гавораць адразу ўсім, дык па колькі там каму прыйдзеца! А ты так скажы, каб усё мне адной...* (падкрэслена – Т.Т.) (58). Словы Таццяны раскрываюць аўтарскі глыбінны сэнс сутнасці чалавека, яго ўнутраную цягу да адзінкавасці, унікальнасці, да поўнай свабоды самавыяўлення. Перспектыва калектывізацыі гаспадаркі якраз пазбаўляла чалавека такой індывідуальнай адзінкавасці. Сямідзесяцігадовы вопыт савецкай улады, якая ігнаравала экзістэнцыяльную сутнасць быцця чалавека, засведчыў марнасць калектывісцкіх абагульненняў.

Стары Галілей абвяргаў аднамерныя, спрощаныя ўяўленні аб чалавеку, яго памкненнях і пошуках, герой увасабляў магчымасць выбару індывідуальных паводзін. Дзядзька Ахрэм свабодна кантактаваў з усімі; невыпадкова М. Мушынскі (“Нескароны талент”) піша, што стары Галілей з’яўляецца сувязным звяном паміж героямі рамана.

Сімвалічна змястоўную канцоўку мае “Вязьмо” М. Зарэцкага: жыхарам прапаноўваецца паглядзець на зроблены Галілеем макет Сіўца будучыні, у якім мала што нагадвае вёску да калектывізацыі: *Роўныя, чыстыя, асветленыя электрычнасцю вуліцы, новыя вялікія дамы дзіўнай, у свеце нябачанай архітэктуры, старанна дапасаванай да найбольшае выгоды жылля. (...) ...Сярод усяе гэтае раскошы, як барадаўка на чыстым здаровым целе, тырчала ў поўнай сваёй красе мізэрная, убогая Галілеева хацёнка, і над ёй, як дзікі недарэчны ўбор на галаве вар’ята, узнасіліся непамерна-вялікія, грамоздкія крылы ветрака* (296–297). Сэнс гэтага дзівацтва Галілея аўтар не раскрывае, але размова старога Ахрэма з аптэкарам Плаксам пралівае святло на накірунак аўтарскай думкі. Прыгадаем гэты дыялог цалкам:

– Гэта – тэхніка, Галілей? Га?..

Галілей, не сунімаючы свае дробнае лёгкае хады, адказаў:

– Кхе-кхе... Тэхніка, доктар... ага... тэхніка...

– А дзе ж там твой чалавек, Галілей? Я не бачыў там чалавека... Чаму ты, Галілей, якога новага чалавека сабе не прымудраваў, га?

Гэта падступнае запытанне сівецкага мізантропа, відаць, дадзела старому, і ён з навучальнай строгаасцю прабурчаў:

– Няможна, доктар, так казаць пра людзей... ага... няможна... Новых людзей не трэба... Гэтыя людзі будуць новыя... Трэба, доктар, чалавека любіць... ага... трэба любіць... (297–298).

Погляды Галілея і Плакса сведчаць аб універсалізме філасофскіх разважанняў М. Зарэцкага, аб гнуткасці яго думкі наконт чалавека і яго месца ў светабудове. Безумоўна, час не спрыяў адкрытай палеміцы беларускага пісьменніка з вульгарызатарскімі падыходамі да праблем тагачаснага грамадства, але і быць безуважным М. Зарэцкі таксама не мог. Чалавеказнаўчыя аспекты калектывізацыі, як паказаў час, сталі надзвычай сугучнымі фундаментальным філасофскім катэгорыям.

У разважаннях Плакса пераважае ўніверсальнае стаўленне да філасофскіх праблем як упарадкаванай абсалютам (універсальным розумам, Богам) сістэмы, у якой усё прадвызначана. Плакс кажа:

(...) *Усё яно робіцца стыхійна. А ўсё, што людзі робяць стыхійна, заўсёды на добрае пойдзе, бо гэта не яны робяць, а робіць Прырода. Многа чаго яшчэ будзе разбурана, пакрышана, знішчана, але гэта будзе добра, бо гэта трэба. Перш чым сеяць, трэба падрытываць глебу, трэба павыкарчоўваць старое карэнне...* (123–124). Прыродным дэтэрмінізмам Плакс абгрунтоўвае механізм чалавечых паводзін, што

прынцыпова не прымае Ахрэм Пунцік. Для яго чалавек – вяршыня ўсяго, што дзеецца на зямлі: *Не любіш ты, доктар, людзей, калі так гаворыш. Людзі ўсё робяць насур'ёз. І зямля – не камок... ага... не камок...* (123).

Галілей увесь час вядзе палеміку з Плаксам аб прыродзе чалавека:

– А што гэта, доктар, прырода?

Аптэкар Плакс ані не дзівіцца Галілееваму раптоўнаму нападу. Спакойным, нават у значнай меры флегматычным тонам ён тлумачыць яму:

– Прырода – гэта ўсё, што па-за чалавекам. Прырода – гэта аб'ект. Гэта вялікая магутная стыхія, з якой вылузнулася паганенькая казьяўка – чалавек і ў якую яна хаця-нехаця вернецца.

Галілей гарачыцца.

– Ага... Значыць, трэба – як прырода? Значыць, трэба, як ваўкі, га?..

Плакс усміхаецца глыбакадумна і пагардліва.

– Што там ваўкі? Ат, Галілей, Галілей... Няўжо ты – разумны чалавек – не бачыш, што людзі ўсё роўна жывуць ваўчынымі законамі? Яны толькі прыкідваюцца, што лепшыя ад ваўкоў. Яны хочуць пераступіць праз прыроду, а яна трымае іх за полы...

Галілей задумляецца і па хвіліне запытвае троху палахлівым тонам:

– Ну, а тэхніка?..

– Ну, а ваўкі? Яны ж таксама прымудраюцца неяк, каб лацвей злавіць авечку? Ну, а ваўчыная тэхніка? Га? Што ты скажаш, Галілей?

Але на тэхніцы ўжо Галілей не здасца. Ён цвёрда верыць, што тэхніка зможа ўсё: і прыроду, і ваўкоў, і ваўчыныя законы. Праўда, ён не ўмее давесці гэтага, у яго слоў такіх выразных няма, і таму ён на Плаксавы блюзнерскія выказы толькі сумна ўздыхае і з дакорам ківае сваёй барадзёнкай:

– Не любіш ты, доктар, чалавека... Зусім не любіш...(159–160).

Палеміка Галілея з Плаксам ёсць роздумам самога М. Зарэцкага над прыродай чалавека, яго маральнымі прынцыпамі, над ілюзіяй прадвызначанасці. Галілей і Плакс увасабляюць варыятыўнасць сэнсаў і адсутнасць абсалютаў, іх размовы не з'яўляюцца поўным адмаўленнем дэтэрмінізму, яны толькі пазбаўляюць апошні татальнасці. Невыпадкова аптэкар Плакс далучаны да мастацтва (ён кіруе драмгуртком); у гэтым бачыцца жаданне аўтара прымірыць прыродазнаўства і філасофію, прыродную ідэю і разумовую: *Плакс не можа дапусціць у сваёй справе лёгкамыснай паспешнасці; ён перакананы, што жыццё ў чалавека без меры доўгае і яго хопіць на тое, каб рабіць усё спакваля...* (43). Палеміка Плакса з Галілеем сведчыць аб прынцыповай немагчымасці адназначных іспін і паняццяў, аб памылковасці канцэпцыі жыццядзейнасці чалавека як заваёўніка прыроды. Беларускаму пісьменніку бліжэй ідэі плюралізму, адноснасці і шмат-

лікай колькасці ісцін, ідэі дыялогу навукі з іншымі формамі пазнання: рэлігіяй, літаратурай, жывапісам, музыкай.

Такім чынам, тэма калектывізацыі давала штуршок развіццю новага кола праблем: асобных, сямейных, грамадскіх. Кожная новая сістэма сувязяў выяўляла іншы змест адной і той жа ідэі, а дакладней, адных і тых жа чалавечых якасцей і асаблівасцей – трагічнай адчужанасці чалавека ў сучасным свеце. Выкарыстаны М. Зарэцкім прыцып камулятыўнасці (паступовага назапашвання супярэчнасцей) ствараў эфект рухомых межаў паміж унутраным і знешнім, паміж прыцягненнем і адштурхоўваннем. Думка аб непаўторнасці, важнасці кожнага факта, сітуацыі, з’явы спрыяла выяўленню беларускай прозай ідэі самакаштоўнасці чалавека, уздымала на новы ўзровень працэс спасціжэння ўнутранага свету асобы ў анталагічным кантэксце.

Блізкая беларускаму пісьменніку мастацкая сістэма рамантызму давала магчымасць мадэляваць цэласнасць жыцця ў працэсе яго станаўлення. Паслярэвалюцыйная рэчаіснасць даследавалася М. Зарэцкім з розных бакоў і на розных стадыях, выяўляючы пры гэтым няспыненнасць працэсу жыцця наогул, духоўныя канстанты чалавека.

Узаемаадносіны герояў М. Зарэцкага са знешнім светам рухомя, кантрасныя, але заўсёды стабільныя і сведчаць аб матываваным фарміраванні рамантычнай асобы, здольнай успрымаць жыццё ў шматаспектнай цэласнасці і дыялектычных супярэчнасцях. Рамантычны герой М. Зарэцкага – не абавязкова носьбіт духоўнага ідэалу, ён можа быць і аб’ектам выкрыцця (апавесць “Голы звер”), але гэты персанаж заўсёды жывы, яркі, запамінальны.

Трагічныя падзеі ХХ стагоддзя, якія наклалі адбітак на душы герояў М. Зарэцкага, і зваротны працэс – прэсінг схаванага ўнутранага жыцця асобы на гісторычныя зрухі – сталі вызначальнымі ў творчасці пісьменніка і фактычна падрыхтавалі глебу для наступнай хвалі твораў пра калектывізацыю, змененую вёску, пра трансфармаванае “я”-чалавека ў новых эканамічных умовах, у якіх будуць назірацца новыя формы псіхалагічнай апавядальнасці, звязанай найперш з даследаваннем на глыбінным узроўні сацыяльнай ментальнасці чалавека ХХ стагоддзя (яркім прыкладам стануць раманы Рыгора Мурашкі “Таварышы” і “Палеская хроніка” Івана Мележа).

Рамантычны герой М. Зарэцкага пры ўсёй сваёй знешняй актыўнасці засяроджаны найперш на ўнутраным жыцці: на ўласных ваганнях, сумненнях, перажываннях. М. Зарэцкі ў неспрыяльных умовах часу адстойваў права чалавека на самастойнае спасціжэнне сябе і свету, на магчымасць выбару ў складаных, зменлівых абставінах. За ра-

мантычным героем М. Зарэцкі пакідаў права на слабасць, што наогул не ўласціва персанажу-рамантыку, але ў тагачаснай рэчаіснасці, калі ўладарыў культ насілля, апантанай актыўнасці, слабасць рамантычнага персанажа была адзінай яго сілай, здольнай крануць, расчуліць, унутрана абурыцца гвалту.

STRESZCZENIE

PROBLEMY CZŁOWIEKA W TWÓRCZOŚCI MICHASIA ZARECKIEGO

Twórczość Michasia Zareckiego w latach 1920–1930 świadczy o wieloaspektowości problemów, z jakimi musi borykać się człowiek. Artyzm romantyzmu pozwolił autorowi modelować integralność okresu post-rewolucyjnego w trakcie jego rozwoju wskazując na ciągłość życia, duchowe wartości człowieka, który potrafi postrzegać świat jako całość i dialektyczne przeciwieństwa. Obraz człowieka nowych czasów z głębią jego subiektywnych wrażeń, wpływ ukrytego wewnętrznego życia jednostki na historię są decydujące w twórczości mistrza słowa i dały grunt dla nowej fali utworów na temat kolektywizacji wsi, egzystencjalnego „ja” w nowych warunkach ekonomicznych.

Słowa kluczowe: romantyczna percepcja świata, psychologizm, życie wewnętrzne, tragedia chłopów, duchowe wartości.

SUMMARY

THE PROBLEMS OF MAN IN MIKHAS ZARYETZKY'S WORKS

Mikhas Zaryetzky's 1920–1930 works display his multiaspect vision of problems of man. Romantic art gave M. Zaryetzky an opportunity to model the integrity of the post-revolutionary times in the process of its development bringing to light the continuous movement of life, spiritual constants of man who is able to apprehend the world in its cosmic integrity and dialectical contradictions. The image of man of new times with the depth of his subjective experience, the influence of his internal life on historical processes were in the centre of the writer's works and gave way to works devoted to collectivization, country, existential "I" of man in new economic conditions.

Key words: Romantic perception of the world, psychologism, inner life, tragedy of peasantry, spiritual constants of man.

Яўген Гарадніцкі

Мінск

Структурныя асаблівасці наратыву ў аповесці Уладзіміра Дамашэвіча “Кожны чацвёрты”

У традыцыйныя наратыўныя формы беларускай літаратуры другой паловы XX стагоддзя паступова пранікалі прыёмы структурнай арганізацыі тэксту, з дапамогай якіх разнастайліся спосабы мастацкага выражэння, узмацнялася яго экспрэсіўнасць. Традыцыйны наратыў ад трэцяй асобы мог сумяшчацца з іншымі формамі падачы матэрыялу. Адзін з характэрных прыкладаў такога ўзаемадзеяння – аповесць Уладзіміра Дамашэвіча “Кожны чацвёрты” (1977–1978).

У. Дамашэвіч – празаік, які пісаў у традыцыйным ключы. Тым больш цікава паназіраць за тым, якім чынам на яго творы рабіла ўплыў дадзеная тэндэнцыя. Пачынаецца аповесць з абагульненага вобразу, у якім прыкметы канкрэтнай беларускай вёскі суадносяцца з маштабнымі часавымі абсягамі. Дэйктычнае ўказанне на канкрэтыку натуры рэальна ўпісваецца ў шырокі кантэкст: *Над гэтай вёскай, што стаяла тут і стаіць пад беларускім небам нямала стагоддзяў, праляцела, прашумела сваім чорным крыллем не адно ліхалецце...*¹

Пасля невялікай экспазіцыі абагульненага характару пачынаецца апісанне непасрэднага дзеяння. Выява вёскі, якая толькі згадвалася перад гэтым, становіцца выразна бачнай, набывае канкрэтныя формы. Па зімовай, замеценай снегам вуліцы ідуць нямецкія салдаты. Адразу становіцца зразумелым, што згадванне пра ліхалецці ў экспазіцыйнай

¹ У. Дамашэвіч, *Кожны чацвёрты: Аповесць*, Мінск 1991, с. 3. Тут і далей падкрэслена – Я.Г. Пры далейшай спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

частцы было невыпадковым, што такім чынам абазначаецца канкрэтна-гістарычная сітуацыя – месца і час дзеяння.

Апавядальнік, назіраючы за салдатамі акупацыйнага войска са свайго пункту гледжання (з пункту гледжання ўяўнай прысутнасці), звяртае ўвагу на выразы твараў, “расшыфроўваючы” іх для чытача. Пры гэтым дадзена “расшыфроўка”, выяўляемая праз аўтарскі аповед, нясе ў сабе і пэўныя прыкметы “бачання” саміх нямецкіх салдатаў. Сказ, у якім выяўляецца такая разнапланавасць бачання і выяўлення, складаецца як бы з дзвюх частак: спачатку ў ім заяўляе аб сабе пункт гледжання апавядальніка, затым акцэнт пераносіцца на выяўленне пункту гледжання нямецкіх салдатаў. Спачатку (у адным і тым жа сказе) гаворка ідзе пра *немцаў* (знешні погляд), пасля з’яўляецца займеннік *мы*, як форма самапрэзентацыі гэтых *немцаў*. *На тварах у немцаў – бесклапотнасць, мо толькі цікаўнасць, мо пагарда ў вачах: саламяная, забытае богам сяло, мы, каб хацелі, ад цябе засталіся б адны галавешкі...* (3–4). Умоўнай часціцай *мо* падкрэсліваецца, што ўсё ж такі мяжа паміж аб’ектывізаванай пазіцыяй апавядальніка і тым, што перажываецца ў дадзены момант нямецкімі салдатамі, застаецца даволі ўстойлівай. Апавядальнік толькі выказвае здагадку аб тым, што маглі б у гэты момант думаць і адчуваць салдаты захопніцкай арміі, знаходзячыся ў нязвычайным і варажым для іх асяродзі.

Больш блізкі, натуральна, апавядальнік да герояў, якія вядуць змаганне з ворагамі. Больш упэўнена перадаюцца настроі, памкненні такіх герояў. Аўтар актыўна карыстаецца ў гэтых выпадках няўласна прастай мовай. У такім маўленні прысутнічаюць выразы павышанай экспрэсіўнасці, якія могуць ідэнтыфікавацца як праяўленні свядомасці аднаго з герояў (або адразу некалькіх герояў). Вось, напрыклад, як перадаюцца апавядальнікам развагі партызанаў (Сярмяжкі, Сушчэні і Піліповіча), пасланых камандаваннем атрада папярэдзіць магчымы самасуд з боку падрыўніка Ваўчэцкага, у якога карнікі знішчылі ўсю сям’ю. Ім неабходна апярэдзіць Ваўчэцкага і яго напарніка Паланейчыка. Для гэтага трэба спышацца з усіх сіл. Гэта ўстаноўка выяўляецца ў аўтарскім наратыве як роздум саміх герояў, які, аднак, не ідэнтыфікуецца з кім-небудзь з іх персанальна. Гэта як бы выражэнне іх агульнай памкнёнасці, агульнага настрою:

Што ж застаецца? Адзінае выйсце – націснуць на ногі. Але дзе тут ціснуць, калі ўжо і так няма сілы, калі хочацца ўпасці на снег, ляжаць і не варушыцца – хоць з паўгадзіны, каб стома пакінула цела. Адкуль, дзе набрацца сіл? (90). Звяртае на сябе ўвагу драматычная напружанасць, дыялагічнасць дадзенага ўнутранага маналога герояў,

які перадаецца няўласна простаай мовай апавядальнікам. Маналог гэты складаецца з адных пытанняў, якія задаюцца (ці маглі б задавацца) героямі самім сабе.

Ці могуць некалькі герояў думаць аднолькава, задаваць сабе адны і тыя ж пытанні? Тут патрэбна ўлічваць тое, што ўсе яны знаходзяцца ў адной сітуацыі, што не можа не ўплываць пэўным чынам на іх сканцэнтраванасць на агульнай мэце. Да таго ж, варта не забываць пра *ўмоўнасць* перадачы наратыўнымі сродкамі свядомасных установак і ментальных станаў літаратурных герояў. Наратывам абазначаецца перш за ўсё агульнае рэчышча плыні думак і адчуванняў герояў, скіраванай на асэнсаванне пэўнай жыццёвай сітуацыі.

Запытальная інтанацыя медытавання дае магчымасць выявіцца праз наратыў набліжанасці апавядальніка да ўнутранага свету герояў. Разам з тым яна перадае і агульную эмацыянальную танальнасць аповеду, драматычнасць і няпэўнасць той сітуацыі, у якой знаходзяцца героі. Пытанне накладваецца на пытанне па меры прасоўвання партызанаў наперад. І галоўнае з іх – аб тым, *што ж іх чакае сёння?* (92).

Партызаны, пасланыя запабегчы ажыццяўленню Ваўчэцкім безразважлівай помсты над бязвіннымі людзьмі, хітра і падступна агаворанымі паліцаем Стахам, сапраўдным віноўнікам трагедыі, усё-такі не паспяваюць выканаць заданне. Ваўчэцкі забівае Вальковіча і яго сям'ю. У тым ліку і малога хлапчука. Ягоны напарнік Паланейчык не прымае, па сутнасці, удзелу ў расправе, аднак ён дабівае смяротна параненага малога з-за пачуцця міласэрнасці. Ён нясе за гэта маральную адказнасць і, апрача таго, як фактычны саўдзельнік, абвінавачваецца камандаваннем атрада і змяшчаецца пад варту. Пазней, з-за канфлікту са сваім камандзірам, ён гіне ў выніку падстроенага “пабегу”. Ваўчэцкі ж сыходзіць з атрада і яго далейшы лёс застаецца невядомым.

Такім чынам развіваецца асноўная сюжэтная лінія аповесці. Разам з тым, у наратыўны абсяг твора трапляюць і іншыя персанажы і звязаныя з іх увасабленнем сюжэтных калізій. Такое пашырэнне наратыўнай прасторы прыводзіць да ўспрымання аповесці У. Дамашэвіча як складана і своеасабліва структураванага твора.

Апрача персанажаў, непасрэдна і даволі шчыльна звязаных з галоўнымі героямі, такіх як каханая Паланейчыка Юля Казак або камісар атрада, у аповесці прадстаўлены (пры тым, спецыфічным наратыўным спосабам) яшчэ некалькі персанажаў, якія, па сутнасці, не прымаюць непасрэднага ўдзелу ў развіцці сюжэта, хоць пэўным чынам усё-такі аказваюць на яго ўплыў. У тэксце аповесці змешчаны іх своеасаблівыя партрэты, што маюць форму ўнутранага маналогу.

У аповесці дзве такія ўстаўкі, якія надзвычай рэльефна вылучаюцца на агульным, у прынцыпе аднародным, наратыўным фоне. Кантрастнасць успрымання дасягаецца за кошт таго, што адбываецца рэзкая змена формы нарацыі, пераход ад аб'ектывізаванай апавядальнай формы (3-й асобы) да суб'ектывізаванай формы (1-й асобы). Нечаканасць выкарыстання такога прыёму ўзмацняецца тым, што дадзеныя маналогі, якія распаўсюджваюцца на цэлыя раздзелы кнігі не маюць, па сутнасці, нічога агульнага з папярэднім аповедам, г. зн. перад іх пачаткам узнікае пэўны сюжэтны “разрыў”. “Часавы перапад” наогул з'яўляецца характэрнай прыналежнасцю разгорнутага апавядальнага дыскурсу, пэўным чынам храналагічна раздзяляючы і, разам з тым, аб'ядноўваючы, структуруючы тэкст як сукупнасць эпізодаў. Аднак у дадзеным выпадку раздзяляльная рыса прадстае значна больш акрэсленай і прыкметнай, паколькі цалкам змяняецца наратыўная парадыгма.

Адзінаццаты раздзел аповесці пачынаецца своеасаблівым самапрадстаўленнем новага персанажа: *Я – Лёнька Казак, разведчык і такім мяне ведае ўвесь атрад. Спытайце ў любога, і кожны вам скажа, што Лёнька Казак – не проста разведчык, а лепшы разведчык у атрадзе. Я не збіраўся быць такім спецыяльна, а стаў неяк выпадкова, паміма маёй волі і жадання. Проста смех!* (115).

Такім чынам, праз добрую сотню старонак тэксту ў аповесці ўпершыню паяўляецца першаасабовая форма наратыву, якая замяняе сабой традыцыйны аб'ектывізаваны аповед. На змену апавядальніку, які расказвае пра падзеі, прыходзіць нечакана герой, які бярэ на сябе функцыі апавядальніка. Гэтае “я”, з якога пачынаецца раздзел, з тым даволі часта будзе сустракацца ў дадзеным раздзеле, які сваёй наратыўнай формай кантрастна вылучаецца ў кампазіцыйнай будове твора. У такім пачатковым самапрадстаўленні і далейшым расказе героя пра сябе выяўляюцца ў нейкай ступені прыкметы, характэрныя для драматычнага твора, у якім дзеючая асоба звяртаецца з маналагам непасрэдна да публікі.

Маналог Лёнькі Казака, несумненна, надзвычай своеасаблівы, ён змяшчае не толькі па-юначаму наіўную самахарактарыстыку персанажа, але і аповед пра некаторыя эпізоды з яго партызанскай дзейнасці. Такім чынам, унутры агульнага сюжэту паяўляецца яшчэ дадатковы сюжэт, суб'ектам раскрыцця якога становіцца менавіта Лёнька Казак. У аповедзе, які вядзецца ў дадзеным раздзеле ад імя героя, перадаюцца яго развагі і ўспаміны, выяўляецца непасрэднасць пачуццяў юнака, які імкнецца паводзіць сябе, як дарослы. Ён так і заўважае сабе: *Мо я*

разважаю надта па-даросламу, але мне здаецца, што я неяк непрыкметна для сябе стаў дарослым, хоць па гадах я яшчэ дзіця (116).

Вядома, пафасныя і ўзнёслыя развагі героя-апавядальніка выглядаюць у нейкай ступені па-юначаму наіўнымі, хоць нельга ўсумніцца ў іх шчырасці: *І вось такі момант трэба не праяваць, трэба ўзняць дух людзей, каб яны як нарадзіліся нанова, каб яны ўбачылі свет другімі вачыма, – адным словам, як той горкаўскі Данка, трэба часам, у адказную хвілю, выняць з грудзей сваё сэрца і асвяціць шлях, камі навокал цемра і невядома, кудэю ісці, – павясці, і вывесці, і выйграць бой, хоць самому і давядзецца загінуць* (116).

Пра тое, ці так, ці **падобна да гэтага** разважаў і адчуваў у гэты час герой у сваёй звернутасці ва ўласны свет экзістэнцыйных перажыванняў, мы можам у дадзеным выпадку меркаваць з пэўнай доляй умоўнасці і дапушчэння. Таксама як і аб тым, наколькі істотная тут прысутнасць аўтарскай сюжэтна арганізуючай волі. Ва ўсякім разе аповед вядзецца ад першай асобы і ідэнтыфікуецца менавіта з героем. Пры гэтым у вышэй прыведзеным урыўку можна адзначыць такія характэрныя дэталі, як, напрыклад, згадванне пра горкаўскага Данка як адзнаку школьнай начытанасці падлетка і яго рамантычнай скіраванасці. Поруч з гэтым у тэксце фігуруе такі дыялектызм, як “кудэю”. Усё гэта разнастайныя сродкі выражэння індывідуальнага светабачання героя.

Разам з тым у апошніх словах прыведзенага ўрыўка, дзе гаворыцца пра магчымасць смерці ў імя вялікай мэты змагання з ворагам, адчуваецца не толькі праява прадчуванняў героя (якія насамрэч спраўдзяцца), але і прысутнасць усёведання аўтара. Да думкі, што жыццё юнага партызана можа неўзабаве абарвацца, чытача скіроўваюць як непасрэдныя алузіі, так і агульныя як бы **падсумоўвальны** тон аповяду.

Патрэбна заўважыць, што чытач у сваіх меркаваннях пра магчымае заканчэнне існавання героя-апавядальніка заўсёды сутыкаецца ў падобных выпадках з даволі складанай праблемай. Непазбежна паўстае пытанне: якім жа тады чынам **дайшло** да яго тое, аб чым распавядаецца героем, якога ўжо няма? Герой-апавядальнік, які дагэтуль успрымаўся як цэласная з’ява, у нейкім сэнсе **раздвойваецца**, яго аповед пра сябе страчвае прыкметы непасрэднага прамаўлення, становячыся ў большай ступені аб’ектывізаванай нарацыяй, суадноснай з пазіцыяй аўтара як галоўнага ў творы апавядальніка.

Фізічнае існаванне героя, які распавядаў пра сваё жыццё, заканчваецца або падыходзіць да завяршэння, і ў такім выпадку, натуральна,

даводзіцца меркаваць пра тое, што ён быў *не адзіным суб'ектам наратыву*, што яго аповед суправаджаўся яшчэ нейчым удзелам. Несумнеўна, што гэта наратыўны ўдзел самога аўтара, выяўленне яго творчых устаноў на эстэтычнае завяршэнне разгорнутага ў творы праз тэкст мастацкага свету.

М. Бахціным грунтоўна распрацавана тэорыя, паводле якой размяжоўваюцца функцыі аўтара і героя літаратурнага твора і разам з тым выяўляецца іх дыялагічная знітаванасць. На думку вучонага, прысутнасць аўтара ў творы мае канцэптуальна і эстэтычна арганізуючае значэнне. Толькі аўтар можа сабраць у адзінае цэлае ўсе элементы наратыўнай і сюжэтна-кампазіцыйнай структуры твора. *Проза, каб завяршыцца і адліцца ў закончаны твор, павінна выкарыстоўваць эстэтызаваны працэс творчага індывіда – аўтара яе, адлюстраваць у сабе вобраз закончанага падзеі творчасці яго, бо знутры свайго чыстага, адстароненага ад аўтара сэнсу яна не можа знайсці ніякіх завяршальных і архітэктанічна ўпарадкавальных момантаў*², – адзначаў рускі філолаг.

У аповедзе, які вядзе герой аповесці У. Дамашэвіча, пры ўсёй яго звязанасці з сітуацыйным адчуваннем, маркіраванасцю асабовай характэрнасцю, несумнеўна, прысутнічае аўтарская сюжэтанакіравальная і эстэтычна завяршальная воля. У расказ героя ўплятаюцца, пры тым даволі шчыльна, прыёмы, уласцівыя для наратыўнай стратэгіі аўтара. Кругагляд героя дапаўняецца за кошт больш шырокага, усепраніклівага бачання аўтара. Вось як, напрыклад, апавядаецца пра адзін з крытычных момантаў, калі Лёнька даведваецца, што вёска, у якой ён заначаваў з камандзірам, ідучы на заданне, акружана немцамі. Пасля згадкі героя пра свой сон, у якім ён бачыў маці, далей апавядаецца наступным чынам: *Я прачнуўся. Ужо развіднівалася. Цётка Настуля выйшла на вуліцу па ваду. І раптам, кінуўшы вёдры, шыбнула назад, у хату. Я зразумеў, што нешта ёсць, успаіўся і кінуўся на двор* (126). У дадзеным выпадку тое, аб чым апавядае герой, знаходзіцца ў асноўным па-за межамі яго непасрэднага бачання. Можна, вядома, дапусціць, што ён з хаты пачуў бразгат упушчаных жанчынай вёдзер і здагадаўся аб тым, што адбываецца, але так, як гэта прадстаўлена ў наратыве, ён наўрад ці мог уявіць. Тут мы маем справу хутчэй усё-такі з аўтарскім дыскурсам, які прадстаўляе пункт гледжання аб'ектывізаванага назіральніка.

² М. Бахтин, *Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук*, Санкт-Петербург 2000, с. 11.

У сваім маналогу Лёнька Казак няраз згадвае слова *смах*, з чаго можна зрабіць пэўныя вывады адносна яго структурнага і сэнсаўтваральнага значэння ў тэксце. Семантыка гэтага слова ўступае ў супярэчнасць з агульным напружана-драматычным тонам аповеду, прадчуваннем (і героем, і чытачом) набліжэння трагічнай развязкі. А можа якраз змрочныя прадчуванні і выклікаюць патрэбу ў героя супрацьпаставіць ім штосьці светлае, адрознае па светаўспрымальнай танальнасці? Выраз “проста смех”, які часта паўтараецца Лёнькам, з’яўляецца маўленчай прыкметай, праз якую выразна праяўляецца індывідуальнасць персанажа. У гэтым выслоўі, якое, мяркуючы па ўсім, трывала ўвайшло ў маўленчую практыку героя, выяўляюцца яго іранічныя адносіны да самых, здавалася б, сур’ёзных і драматычных рэчаў і абставінаў. Можна разглядаць гэта як своеасаблівую абаронную рэакцыю падлетка, яго спробу засцерагчыся хоць такім чынам ад занадта жорсткай рэчаіснасці. Спрачаючыся ў думках з сястрой, якая на правах старэйшай папярэджвае яго аб неабходнасці берагчыся, ён адказвае так: *Проста смех! Што значыць сябе берагчы на вайне?* (125). Ён і не думае берагчы сябе, нават тады, калі душу запаланяе трывога прадчування. Ён і тут спрабуе аджартавацца, іранічна паставіўшыся да самога паняцця *душа*: *Нейкая трывога жыве ў мяне ў душы. Проста смех – у душы!* (125–126). І калі Лёнька Казак адстрэльваецца ад насядаючых немцаў і імкнецца ўтрымацца за апошнюю надзею, ён зноў жа асаджае сябе звыклым спосабам: *А раптам паявяцца з лесу нашы і змятуць немцаў з мае дарогі? А раптам?.. Не, відаць, цуду ўжо не будзе. Проста смех – цуду не будзе!* (128).

У зацятым змаганні хлапчука з непараўнальна мацнейшым за яго праціўнікам набліжаецца непазбежна трагічная развязка. Яна супадае з заканчэннем раздзела, які ўяўляе сабой унутраны маналог героя-апавядальніка. Наратыў і экзістэнцыя героя, цесна паяднаных на ўсім працягу раздзела, у дадзены кульмінацыйны момант аказваюцца канчаткова раз’яднанымі. Паказальна, што апошнімі словамі апавядальнага дыскурса, якія належаць герою, што памірае, з’яўляюцца якраз словы *Проста смех!*.. Гэта, безумоўна, сведчыць аб тым, што дадзены выраз, які неаднаразова паўтараецца ў тэксце раздзела і змешчаны ў самым вызначальным у кампазіцыйных адносінах месцы ў канцы яго, мае пэўнае значэнне ў арганізацыі аповеду як мастацкага цэлага.

Разглядаемы раздзел наогул заканчваецца незвычайным у наратыўным сэнсе чынам. Апавядальнік апісвае сваю ўласную смерць! Гэта стае магчымым і не ўспрымаецца як штосьці надзвычайнае дзякуючы

раздзяленню функцый наратара і персанажа, якія раней спалучаліся ў адной асобе.

У далейшым разгортванні сюжэту будзе толькі згадвацца пра гібель Лёнькі Казака, аднак жа адчувальнага непасрэднага ўплыву на сюжэт гэта падзея не акажа. Уплыў, як нам уяўляецца, заключаецца ў іншым, а менавіта, у тым, што тым самым у яшчэ большай ступені драматызуецца і ўскладняецца агульная атмасфера апісваемых падзей, уносіцца дадатковая і вельмі шчымлівая нота ў напружаную поліфанію аповеду.

У яшчэ меншай ступені звязаны з асноўнай сюжэтнай лініяй унутраны маналог, прамаўляемы ў сваёй свядомасці паліцаем Стахам-Ляхам. Праўда, у адрозненне ад юнага партызана Казака, гэты персанаж паяўляецца ў полі агляду чытача на першых старонках аповесці. Гэта ён, паліцай Стах-Лях, як яго звыкліся зваць у вёсцы, прыводзіць нямецкіх карнікаў у хату Ваўчэцкіх і сам прымае ўдзел у расправе. Аўтар падае і яго партрэтнае апісанне, у якім выяўляюцца адносіны да гэтага здрадніка: *Стах наперадзе: вялікі гонар ісці спераду ў немцаў. Вінтоўку ён трымае неяк па-асабліваму: почапкай на правае плячо, правую руку ў белай шарсцяной пальчатцы на рулю – і сама вінтоўка павісае ў яго за плячыма гарызантальна, як папярочына ў крыжы. Відзец, што Стах ужо добра вытій у старасты, ён увесь барвовы, вялікія вочы п'яна круцяцца, зубы выскалены...* (5).

Чатырнаццаты раздзел аповесці, які ўяўляе сабой унутраны маналог Стаха-Ляха, пачынаецца аналагічна таму, як і адзінаццаты, у якім прадстаўлены аповед пра сябе партызана Лёнькі Казака. Перш наперш апавядальнік прадстаўляецца, называе сябе: *Я – Стах Ярэмч, нямецкі паліцай, і гавару гэта кожнаму, не баюся і не саромеюся* (150). Падобныя па наратыўнай структуры, гэтыя пачаткі выяўляюць процілегласць закладзенага ў іх сэнсу. Здавалася б, у абодвух выпадках мы маем справу з выяўленнем гранічнай шчырасці і спавядальнасці, аднак гэтыя шчырасць і спавядальнасць кардынальным чынам адрозніваюцца па свайму характару. Шчырасць паліцэйскага-запраданца цынічна самавыкрывальніцкая па сваёй сутнасці. Апавядаючы сваю гісторыю, ён не збіраецца шукаць якія-небудзь самаапраўданні сваёй здрадзе і адданай службе акупантам, хоць і разумее сапраўдную сутнасць свайго становішча: *Ты – паліцай – усяго толькі, і ведай сваё месца. а месца тваё – ля левай нагі твайго гаспадара, як у паляўнічага сабакі* (154).

У сваім шчыраванні Стах-Лях пераўзыходзіць нават у нейкім сэнсе сваіх гаспадароў, паколькі лічыць, што ён змог бы больш рашуча расправіцца з партызанамі: *Каб далі мне ўладу, я хутка з імі пакончыў*

бы. *Прачасай бы кожную вёску, прачысціў бы: усіх падазронах – да сценкі* (155). Стах Ярэміч у сваім некалькі нечаканым для чытача запале шчырасці непахісны ў выбраным ім кірунку, ён, па ўсім відаць, не збіраецца з яго збочваць. *Хай сабе, я згодзен са сваёй доляй...* – заяўляе ён не толькі з пакарай лёсу, але і з пэўнай ганарлівасцю. Аднак ён спрабуе неяк разабрацца ў тых прычынах і абставінах, якія прывялі яго на слізкую сцяжыну здрады, у лагер акупантаў. У адрозненне ад прасякнутага юначай рамантыкай самарэфлексіі Лёнькі Казака, самарэфлексія Стаха Ярэміча падаецца больш аналітычнай, але разам з тым у ёй адчуваецца даволі выразна імкненне аўтара пэўным чынам накіраваць і скарэктаваць ход разважанняў персанажа. Таму развагі Стаха ўспрымаюцца як не зусім арганічныя для яго ў дадзенай канкрэтнай сітуацыі. Яны ўсё ж у большай ступені, мабыць, могуць быць асацыяваны з аўтарскай пазіцыяй, з тым, як узважае жыццёвую сітуацыю персанажа менавіта аўтар як стваральнік усёй сюжэтнай прасторы твора.

Вось, напрыклад, у якім стылі разважае Ярэміч над сваім лёсам: *Часта думаю: хто я, для чаго жыву, чаму маё жыццё пайшло ў такі бок, а не ў другі. А каб немцы сюды не прыйшлі? Я быў бы па-ранейшаму брыгадзірам?* (158). У падобных пытаннях адчуваецца не толькі імкненне персанажа паглядзець на сябе як бы з боку, але і аўтарская наратыўная ўстаноўка на аналітычнае раскрыццё характару. Магчыма, у дадзеным раздзеле аповесці аўтар і залішне “атамізуе” свядомасць персанажа, у значнай ступені выяўляючы пры гэтым у наратыве свае ўласныя адносіны. Аднак патрэбна мець на ўвазе, што маналагічная форма самапрэзентацыі персанажа, уключаная ў сюжэтную структуру эпічнага твора, валодае пэўнай ступенню ўмоўнасці. І гэта ўмоўнасць якраз выразна праяўляецца ва ўскладненай наратыўнай структуры твора У. Дамашэвіча. Унутраныя маналогі другарадных персанажаў аповесці ў кантэксце агульнага аб’ектывізаванага апаведу прадстаюць як украпленні, спецыяльна ўведзеныя аўтарам для ўзмацнення поліфанічнага ўражання.

Па фармальна-структурных прыкметах гэтыя маналогі ў многім падобныя, хоць яны і раскрываюць зусім розныя асабовыя светлы, прадстаўляюць процілеглыя ў сваёй маральнай аснове характары. Так, напрыклад, для маўлення Стаха Ярэміча таксама ўласцівы паўтор некаторых слоў, якім надаецца асаблівае сэнсава-сітуацыйнае значэнне. Гэта перш за ўсё фраза *Вось і ўся песня!*, якой акцэнтуюцца героем-апавядальнікам яго змірэнне з існуючым станам рэчаў, адданне на волю абставін, адмаўленне ад якіх бы там ні было спробаў разабрацца ў сабе і сваіх адносінах да таго, што адбываецца навокал. *Часам,*

праўда, хочацца дакапацца да ісціны, да каранёў, але як пачнеш дакопвацца, дык яшчэ болей заблытаешся. Пайшло яно ўсё да д'ябла – вось і ўся песня (154). Гэты выраз, які стаў для яго моўным выражэннем асабістай безвыходнасці, асабліва актыўна паўтараецца Ярэмічам у канцы яго маналогу, завяршаючы тры апошнія абзацы тэксту раздзела.

Такім чынам, можна канстатаваць, што ў аповесці У. Дамашэвіча “Кожны чацвёрты” наратыўная структура ўяўляе сабой даволі складанае ўтварэнне, канструктыўныя магчымасці якога дазваляюць выявіць поліфанічную шматслойнасць апаведу. Письменнікам у гэтым творы ажыццяўляецца магчымасць спалучэння аб’ектывізаванага тыпу нарацыі з іншымі відамі дыскурсу, у прыватнасці, з аповедам ад першай асобы. Пры гэтым адметнасць аўтарскага падыходу выяўляецца ў дадзеным выпадку ў тым, што першаасабовы наратыў належыць не аўтару-апавядальніку, а аднаму з персанажаў, да таго ж, не з ліку першарадных.

STRESZCZENIE

STRUKTURALNE WŁAŚCIWOŚCI NARRACJI W POWIEŚCI U. DAMASZEWICZA „KAŻDY CZWARTY”

Przedmiotem analizy jest struktura narracyjna powieści „Každy czwarty” białoruskiego prozaika Uładzimira Damaszevicza Oprócz tradycyjnej narracji w trzeciej osobie liczby pojedynczej autor wykorzystuje w utworze inne formy narracyjne. Jedną z nich jest monolog wewnętrzny drugorzędnych postaci powieści. W artykule omówiono kontekstowe znaczenia tych form.

Słowa kluczowe: dyskurs, narracja, przestrzeń narracji, struktura narracyjna, monolog wewnętrzny, paradygmat, tekst.

SUMMARY

STRUCTURAL FEATURES OF THE NARRATION IN THE STORY OF U. DAMASHEVICH “EVERY FOURTH”

The object of the study is the narration structure of the story “Every fourth” written by a Belarusian writer Uładzimir Damashevich In addition to the traditional third-person narration the author uses other narration forms. One of these forms is the inner monologue of the minor characters of the story. In the article the contextual meaning of those episodes is analysed.

Key words: discourse, narrator, narrative, narrative space, narration structure, inner monologue, paradigm, text.

Марцел Черны

Прага

Адольф Черный и белорусская литература

Публицист, поэт, переводчик и учёный Адольф Черный (Adolf Černý; 1864–1952 гг.)¹ был одним из главных представителей чешского полонофильства и последователем дела его близкого друга и наставника Эдварда Елинэка (Edvard Jelínek; 1855–1897 гг.). От романтическо-

¹ Основная литература о Черном: Tichý, F.: *Dílo a osobnost Adolfa Černého* [с библиографией за 1884–1924 гг.]. In: Frinta, A. Tichý, F. [edd.]: *Slovanský přehled 1914–1924. Sborník statí, dopisů a zpráv ze života slovanského k šedesátým narozeninám Adolfa Černého*. Praha 1925, s. 31–58; Grabowski, T. S.: *Adolf Černý – Jan Rokyta (1864–1952)*. In: Сборник в чест на академик Александър Теодоров-Балан по случай 95-та му годишнина. София 1955, с. 213–223; Bartoš, O.: *Adolf Černý jako překladatel*. In: Horálek, K., Kurz, J. [edd.]: *Sborník slavistických prací, věnovaných IV. mezinárodnímu sjezdu slavistů v Moskvě*. Praha 1958, s. 101–109; idem: *Adolf Černý, pěstitel česko-polské vzájemnosti*. Kandidátská disertace, FF UK, Praha 1959; idem: *Adolf Černý a Polsko*. Acta Universitatis Carolinae – Historia Universitatis Carolinae Pragensis 5, 1964, č. 1–2, s. 211–231; Лаптева, Л. П.: *Славянские связи Адольфа Черного (по данным неопубликованных документов)*. Slavia 66, 1997, č. 2, s. 203–210; статья включена в её книгу *История западных и южных славян в освещении русской историографии*. Санкт-Петербург 2013, с. 188–199; Hnízdová, R.: *Adolf Černý. Bibliografický soupis publikovaných prací*. Praha 1998; Kaleta, P.: *Ukrajinská problematika v díle Adolfa Černého*. Slovanský přehled 89, 2003, č. 2, s. 169–185; Chodějovský, J.: *Sorabika v osobním fondu Adolfa Černého*. In: Kaleta, P., Martínek, F., Novosad, L. [edd.]: Praha a Lužičtí Srbové. Sborník z mezinárodní vědecké konference ke 140. výročí narození Adolfa Černého (Praha 25.–26.11.2004). Praha 2005, s. 53–60; Kaleta, P.: *Češi o Lužických Srbech. Český vědecký, publicistický a umělecký zájem o Lužické Srby v 19. století a sorabistické dílo Adolfa Černého*. Praha 2006; Chodějovský, J.: *Polské dojmy Adolfa Černého*. In: Kaleta, P., Novosad, L. [edd.]: Cestování Čechů a Poláků v 19. a 20. století. Sborník z mezinárodní vědecké konference (Praha 6.–7.9.2007). Praha 2008, s. 100–126; Černý, M.: *Adolf Černý jako první český překladatel novodobé běloruské literatury*. Slavia 82, 2013, č. 1–2, s. 69–111.

го славянофильства и русофильства Черный окончательно вылечился во время первой научно-исследовательской командировки в Польшу и Россию (1889 г.), и для него большим разочарованием была в первую очередь русская инертность по отношению к другим славянам: *Печально, что наш самый сильный брат нисколько не заботится о нас остальных, бедных, его даже можно скорее бояться, чем ожидать от него чего-либо*². Черный был в сущности последователем первого президента Чехословакии Томаша Гаррига Масарика (Tomáš Garrigue Masaryk; 1850–1937 гг.). Политическое мышление и славянизм Масарика пересекаются с концепцией славянства Черного более, чем в одной точке и перекрывают друг друга. Молодому адепту науки была близка духовная атмосфера журнала «Athenaeum». Он научился у Масарика чтить правду и осмысливать изучаемые явления реально, без ненужных прикрас и идеологической деформации. К различиям же относится в первую очередь понимание ими славянского вопроса: А. Черный не видит в нём религиозного момента в качестве центрального (как Масарик), однако его решение, с точки зрения Черного, заключается в демократизации и освобождении подъяремных народов – поэтому Черный и борется за национальные права украинцев и белорусов, которых Масарик не считал самостоятельными народами³. Но наиболее ясно Черный осветил будущую роль России в международной политике в работе «О славянской взаимосвязи в настоящее время» (1906 г.): только демократизированная Россия может решить длящийся более века русско-польский конфликт и найти качественно новые и сбаланси-

² Отрывок из письма А. Черного (13 сентября 1889 г.) чешскому украинисту Франтишеку Гржегоржу (František Rehoř; 1857–1899): «Já jsem se vrátil teprv před třemi dny, když jsem již musil, i žiji dosud pod svěžími dojmy zajímavé pro mne cesty. Poznal jsem mnoho lidí, navázal nové styky, viděl jsem nové, různé poměry, doplnil i opravil jsem své pojmy o vzájemném postavení Rusů k jiným Slovanům, zvláště Polákům atd. Poslední jest nevelmi potěšitelné. Je to smutné, že nejsilnější náš bratr pranic nedbá o nás ostatní ubohé, ba že jest se ho spíše obávati než od něho něco očekávati.» Цит. по Bartoš, O.: *Vztah českých polonofilů k Rusku*. Bulletin Ústavu ruského jazyka a literatury 7, 1963, s. 56–57.

³ Срв. Bartoš, O.: *Adolf Černý, pěstitel česko-polské vzájemnosti* [op. cit., сноска 1], s. 39–43; Д. Коленовска (*Běloruská emigrace v Československu (1918–1938)*). Soudobé dějiny 14, 2007, č. 1, s. 83) цитирует интересный документ-инструкцию для Эдварда Бенеша (Edvard Beneš; 1884–1948) с 30 апреля 1919 г. (по мнению автора, возможно, написанную Масариком), где можно прочесть: «[...] byl u mne včera minister[ský] předseda Běloruské republiky, ucházející se o naši mravní a pokud možno i politickou pomoc. Přijdou k Vám, vyloží Vám věc a dají memoranda. Ta Běloruská republika je ovocem ruského rozkladu; měli by zůstat Rusy a basta! Jak Ukrajinci [т. е. они также как украинцы должны остаться русскими; М. Ч.]».

рованные отношения со всеми славянами в целом⁴. Для публицистики Черного, как этого периода, так и вообще всей его жизни, характерно выражение сопереживания национальным меньшинствам, более слабым народам, отданным на милость государственной гегемонии. Это привело его к тому, что Черный сосредоточился сначала на славянской Лужице в Германии, а в последующие годы также – на словаках в Венгрии, македонцах (македонских болгарях) под властью Османской империи, на восточно-галичских украинцах под австрийским игом, словенцах в Италии (в долине реки Резьи), на кашубах в польской Померании или как раз на белорусах, которые жили, разбросанные в четырёх регионах на своих исторических территориях, отошедших к Польше, Литве, Латвии и России.

Черный оказал неопределимую услугу всей славянской литературе, основав и долгие годы издавая единый культурно-политический журнал «Slovanský přehled» (он тоже известен под названием в переводе на русский язык как «Славянский обзор»; 1898–1914 гг.), который объединял ряд выдающихся экспертов славянского мира. Основной принцип нового журнала (сформулированный Адольфом Черным в предисловии «Slovo úvodní» к первому номеру издания, октябрь 1898 г.) состоял в том, чтобы брать во внимание все насущные проблемы славянской современности, не переступать через них, но преодолевать посредством вдумчивого анализа и переговоров в духе слов «*vzájemnost slovanská, postavená na základě pravdivého vzájemného poznání, bude pevnější stavbou, než kdyby se opírala o pouhé mlhovité horování beze všeho základu*».

С точки зрения всего послевоенного развития славянства стоит отметить тот факт, что для большевистской Октябрьской революции 1917 года Черный – в отличие от чешского левого движения – не нашёл восторженных эпитетов похвалы и восхищения. Большевиков он, например, называет (в статье «Русская загадка»⁵) *догматиками, не заботящимися о будущем народа*, который является для них только человеческим материалом для социальных экспериментов. Великий октябрь является для Черного прямым результатом ненавистного царского культа и диктаторского угнетения. В предисловии к польскому переводу эссе Масарика «О большевизме» (1921 г., на польском языке

⁴ Срв. Černý, A.: *O slovanské vzájemnosti v době přítomné*. Naše doba 13, 1906, s. 650–658, 735–740, 807–813.

⁵ Срв. Černý, A.: *Ruská záhada*. Česká stráž 1, 1918, č. 15, 21. 6.; тоже в его книге *Slovanstvo za světové války. Studie, úvahy a črty z doby válečného převratu*. Plzeň 1919, s. 136–141.

ке 1922 г.) Черный (в поддержку мнения Масарика) пишет, что коммунистическая программа Ленина не является реальным марксизмом, но *революционным анархизмом, возможно синдикализмом*. Ленин и его последователи представляют собой экономический и культурный примитивизм русского неграмотного мужика, а классовая борьба Ленина напоминает тактику Ивана Грозного:

Komunistyczny program Lenina, według Masaryka, nie jest właściwym marksizmem, za jaki go Lenin niewłaściwie uważa; program ten jest raczej anarchizmem rewolucyjnym, ewentualnie syndykalizmem, niż socjalizmem. Lenin i jego zwolennicy reprezentują ekonomiczny i kulturalny prymitywizm rosyjskiego, niepiśmiennego chłopca (mużyka). Taktyka Lenina zanadto przypomina taktykę Iwana Groźnego. Bolszewizm rosyjski nie pokonał caratu rosyjskiego. Wśród bolszewików są idealiści, są też teoretycy, lecz nie stanęli oni na wysokości zadania, które podjęli. Wśród Czechów bolszewizm określano nieraz jako objaw niesłowiański, nierosyjski [...]. Rosja przechodzi ciężkie przesilenie, które jest spowodowane nie samym bolszewizmem, lecz odwiecznym rozwojem dziejowym. Bolszewizm Lenina jest skutkiem caryzmu Romanowów. Bariera mniejszych sąsiednich państw nie ocali Europy od bolszewizmu – bolszewizm powinien być wszędzie pokonany drogą moralną, drogą reform socjalnych, oraz drogą wykształcenia politycznego⁶.

В перспективе современной Европы, приговор «Великой» октябрьской социалистической революции, вынесенный Масариком, а с ним и Черным, звучит не только привлекательно, но и воспринимается как предвидение.

Для переводов Черный, как поэт, выбирал главным образом авторов, близких его сердцу, и это относится в первую очередь к поэзии Юлиуша Словацкого (Juliusz Słowacki; 1809–1849 гг.), Гандрия Зейлера (Handrij Zejler; 1804–1872 гг.), Якуба Барта-Чишинского (Jakub Bart-Ćišinski; 1856–1909 гг.), Юлиана Тувима (Julian Tuwim; 1894–1953 гг.), Казимежа Пшервы-Тетмайера (Kazimierz Przerwa-Tetmajer; 1865–1940 гг.), Йосипа Милаковича (Josip Milaković; 1861–1923 гг.), Сильвия Страхимира Краньчевича (Silvije Strahimir Kranjčević; 1865–1908 гг.), Ивана Франко (1856–1916 гг.), Антона Ашкерца (Anton Aškerc; 1856–1912 гг.), Отона Жупанчича (Oton Župančič; 1878–1949 гг.), Александра Блока (1880–1921 гг.) и др. Несмотря на то, что Черный не выдвинул собственной теории перевода и его стихотворные переводы вливаются в могучий поток многочисленных перевод-

⁶ Masaryk, T. G.: *O bolszewizmie*. Tłum. A. B. Dostal. *Słowo wstępne* [s. 5–12] napisał A. Czerny. Warszawa 1922, s. 9–10.

чиков так называемого «лумировецкого»⁷ типа, у него были свои методы перевода, о которых он написал в предисловии к первому тому чешского издания «Стихотворений» С. С. Краньчевича. Доминантой для Черного является стремление точно донести оригинальный размер, т. е. переводить так, чтобы не терять в иноязычных формах ни одного качества – ни просодического, ни содержательного. Переводы сложных иносказаний Черный считает временными, так как они точно не передают смысл оригинальных текстов: *Přiznám se také, že mnohdy jsem narážel na obtíže, které se mi zdály nepřekonatelné. Přesto jsem se od originálu neuchýlil nikde ani rozměrem, kromě básně Kristus dítěti v chrámu. Překlad její v rozměru odchylném nepovažuji za definitivní, ale že je báseň pro Kranjčeviče tak příznačná, dávám ji do českého výboru zatím v této formě*⁸. Применение принципа быть параллельно оригиналу принесло ему относительный успех, особенно в краткой песенной лирике. Однако в больших эпических композициях, например в «Короле Духе» (польский оригинал «Król-Duch», 1845–1849; перевод Черного «Kráľ Duch», 1939) Ю. Словацкого, написанного в трудно рифмуемых одиннадцатистопных октавах, он был вынужден использовать весь объемный арсенал лумировецких неологизмов, поэтизм или буквального перевода, которые вместе с запутанным и сложным синтаксисом мешают ясности, плавности и естественности поэтической речи. Это не умаляет прогрессивных и инновационных моментов как в его собственном поступательном движении, так и при оценке работы других переводчиков. Черный последовательно регистрировал и комментировал чешские переводы из славянской литературы и требовал профессионального подхода к переводческой работе на основе сравнения с оригиналом:

Vím [...], jaké překlady vycházejí i z per uznávaných překladatelů, – a vím, jak se u nás stejně odbývá překlad dobrý i špatný. Jednou, roztrpčen nedbalými překlady, chtěl jsem podle sil svých ukázati, jak bych si překládání představoval, i vydal jsem s tímto úmyslem *Tré povídek* El. Orzeszkové. Nikdo si vůbec ani nevšiml, jsou-li mé překlady lepší, nebo špatnější než jiných. [...] jest nutno vůbec jiné stanovisko zaujímati k překladům [...] jest nutno opravdu

⁷ Этот термин наименован по названию журнала «Лумир» (Lumír), который в промежутке 1877–1898 гг. – когда его главредом был писатель и переводчик Йозеф Вацлав Сладэк (Josef Václav Sládek; 1845–1912) – являлся трибуной «лумировцев», т. е. представителей чешского литературного космополитизма.

⁸ Kranjčevič, S. S.: *Básně* [I.]. Přel. a Předmluvu [s. 5–6] napsal A. Černý. Praha 1911, s. 6.

je srovnávati kriticky s originálem. Zavládne-li v posudcích takováto kritičtější metoda, zavládne také jiný poměr překladatelů k překladatelské práci⁹.

Фактически это требование начало систематически применяться в профессиональной практике перевода только после 1945 года, когда качество переводов обеспечивали преподаватели и редакторы в национализированных издательствах. По крайней мере, в этом предвидение Черного сбылось.

Адольф Черный преуспел как ярый сторонник **белорусского** национального движения и первый современный представитель чешско-белорусских литературных связей¹⁰. Для понимания современной культурно-политической эмансипации и литературных усилий белорусского народа в чешской среде он, несомненно, сделал более всего на пике этого процесса, то есть после 1906 года. Беларусь он лично посетил в 1889 году (потом снова в 1897 г.) и опубликовал свои впечатления через пять лет в виде серии «Воспоминаний из Литвы и Беларуси»¹¹. К современному белорусскому движению он присоединился, написав эссе в журнале «Zlatá Praha»¹², в котором с энтузиазмом приветствовал новый белорусский еженедельник «Наша доля», издаваемый в Вильно в двух вариантах (кириллицей и латинским шрифтом). В этой статье есть примат: Черный украсил её вообще первым чешским переводом белорусского авторского поэтического текста – первыми двумя строфами знаменитой «грустной думки» «Наш родны край» Якуба Коласа (1882–1956 гг.; собственное имя Канстанцін /Кастусь/

⁹ Č. [= Černý, A.]: [rec. O. Kolman: *Srbsko-chorvatsko-český slovník D. Dajčičiće a F. Šobry*. Zvl. ot. Prilozi za književnost, jezik, istoriju, knj. 7, Beograd 1927. – *Dva české překlady Njegošova „Horského věnce“*. Zvl. ot. Slavia 6, 1927–1928, 394–454]. Slovanský přehled 20, 1928, s. 145.

¹⁰ Срв. Мажэйка, А., Фактаровіч, Д.: *З гісторыі чэшска-беларускіх літаратурных сувязей*, «Польмя» 1957, № 1, с. 178–179; Židlický, V.: *Příspěvky k dějinám česko-běloruské vzájemnosti*. «Slavia 29» 1960, s. 225–228; Krhoun, M.: *Češi a počátky běloruského národního a literárního hnutí v prvním desetiletí 20. století*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D (Řada literárněvědná) 13, 1964, č. 11, s. 50, 56; Мажэйка, А.: *Беларуская літаратура ў чэшкіх перакладах*. In: Перкін, Н. С. [ed.]: *Садружнасьць літаратур*. Мінск 1968, с. 105–108; Luptovcová, J., Kuncová, R.: *Běloruská kultura a literatura 19. a začátku 20. století v českých zemích*. In: Kšicová, D. [ved. kol.]: *Východoslovenské literatury v českém prostředí do vzniku ČSR*. Brno 1997, s. 164–166; Саламевіч, І. У.: *Чэрны (Černý) Адольф*, (в:) Пашкоў, Г. П. [et al.]: *Беларуская энцыклапедыя: у 18 тамах XVII*. Хвінявічы – Шчытні. Мінск 2003, с. 333.

¹¹ Černý, A.: *Vzpomínky z Litvy a Bělorusi*. Světozor 28, 1893–1894, s. 534–535, 550–552, 558, 570–571.

¹² Černý, A.: *Feuilleton*. Zlatá Praha 24, 1906–1907, č. 3, s. 38, 26.10.1906.

Міхайлавіч Міцкевіч). Более подробную версию своего эссе вскоре после этого он отправил в журнал «Čas», который опубликовал его в ноябре 1906 года¹³. Здесь Черный представил прозаический пересказ стихотворения «Наш палетак» близко ему не известного Мацея Крапиуки, за личностью которого скрывалась первая белорусская поэтесса Цётка (1876–1916 гг.; собственное имя Алаіза Сцяпанаўна Пашкевіч):

Глеба чорна, ў руках сіла,
Толькі нашых гаратаяў
Некась мара ўсё звадзіла
Гэн за межы да выраяў...
Наш сявец ня раз там кідаў
Залатое зерне з жмені;
Ён не раз там плёны выдаў,
А у нас раслі каменні.
Наш палетак не араты,
Пальнамі цвіце ніва.
Ну-ка, братцы, кумы, сваты,
Да работы станьма жыва!
Хто араці добра зможа,
Хто разоры скоро ладзіць,
Хто шчасліва сее збожжа,
Хто гароды добра садзіць, –
Жыва, жыва за работу!
Без аглядкі, хто што можа,
Усе роўны без расчоту,
Усіх праца будзе гожа!¹⁴

Půda jest černá, úrodná,
ruce naše jsou zdravé, silné –
ale jakási příšera zaváděla nás na mez
a nutila orati cizí roli,
náš rozsévač často tam házel
zlaté zrní,
jež tam neslo hojný užitek,
co u nás rostlo kamení.
Naše poličko nezoráno,
peluňkou kvete niva –
hola, bratří,
vzhůru k práci!
Kdo umí orati,
půdu urovnávatí,
kdo dovede dobře síti,
štěpy sázeti –
chutě, chutě do práce!
Bez ohledu, kdo co dovede,
všichni jsme si rovni bez rozdílů,
všech práce bude vítána!¹⁵

В конце своего очерка он обнародовал почти полный поэтический и рифмованный перевод стихотворения «Наш родны край». Отсутствуют только четвертая и седьмая строфа, но эти части он перевёл немного позднее и опубликовал в своём ревью «Slovanský přehled». Как пример метода переводческой работы Черного и также из-за факта, что

¹³ Černý, A.: *Běloruský časopis* [I–II]. Čas 20, 1906, č. 327, s. 2, 27. 11; č. 328, s. 2, 28. 11. Александр Мажейка (*Беларуская літаратура ў чэшкіх перакладах* [ор. cit., сноска 10], с. 107, утверждая: «Фрагменты перекладу верша Я. Коласа былі змешчаны А. Чэрным пазней і ў часопісе «Zlatá Praha»»), не прав, когда эссе из журнала «Zlatá Praha» (с 26 октября 1906 г.) характеризует как более позднюю выборку из статьи в журнале «Čas» (с 27 и 28 ноября 1906 г.) и не ссылается на источник этой ошибки – статью чешского украиниста и белоруссисста Мечислава Кргоуна; срв. Křhoun, M.: *Češi a počátky běloruského národního a literárního hnutí v prvním desetiletí 20. století* [ор. cit., сноска 10], с. 52.

¹⁴ Цётка, *Творы*, Мінск 1976, с. 83.

¹⁵ А. Černý, *Běloruský časopis* [I.]. Čas 20, 1906, č. 327, s. 2, 27. 11.

на существенное различие этих двух переводов до сих пор не обратили внимания ни чешская белорусистика, ни белорусская богемистика, позволим привести эти тексты параллельно с подлинником:

Наш родны край

Край наш бедны, край наш родны!
Лес, балоты і пясок...
Чудь дзе крыху дуг прыгодны...
Хвойнік, мох ды верасок.

А туманы, як пялёнка,
Засцілаюць лес і гай.
Ой ты, бедная старонка!
Ой, забыты Богам край!

Наша поле кепска родзіць,
Бедна тут жыве народ,
У гразі жыве ён, ходзіць,
А працуе – льецца пот.

Пазіраюць сумна вёскі,
Глянеш – сэрца забаліць.
На дварэ – паленне, пёскі,
Куча сметніку ляжыць.

Крыж збуцвелы пры дарозе,
Кучка топаляў сухіх...
Сцішна, нудна, бы ў астрозе
Ці на могілках якіх.

А як песня панясецца –
Колькі ў песні той нуды!
Уцякаў бы, бег, здаецца,
Сам не ведаеш куды.

Край наш родны, бедна поле!
Ты глядзіш, як сірата,
Сумны ты, як наша доля,
Як ты, наша цёмната.

(подлинник¹⁶)

Náš rodný kraj

Kraji bědný, kraji rodný!
Písek, močály a les;
sotva záhon uzříš plodný –
zase chvoj a mech a vřes.

Bílé mlhy zastírají
les i háj i oblohu...
Oj, ty bědný, smutný kraji,
zapomněný od bohů!

Naše pole špatně rodí,
lid náš ubohý a chud
v blátě, prachu, v bídě chodí,
úděl jeho pot a trud...

[4-ая строфа отсутствует]

Kříže trčí nad cestami,
topol nade štíty střech –
ticho, jako pustinami
chodil bys či po hrobech.

A když píseň nad kraj vzletí,
co v ní smutku slyšíš lkát!
Že bys měl – tak při tom je ti –
na kraj světa utíkat...

[7-ая строфа отсутствует]

(1-ая версия¹⁷)

Náš rodný kraj

Kraji bědný, kraji rodný!
Bahna, písek, suchopár...
Zřídka luh se kmitne vhodný...
Mech a vřes, to náš je dar.

Husté mlhy zakrývají
plnou háje, lesy nám.
Oj, ty bědný, rodný kraji,
na něj zapomněl Bůh sám!

Naše pole level rodí,
chudobný zde žije rád;
v blátě ubohý se brodí,
pracuje, že v tváři pot.

Smutně stojí naše vísky,
hledíš – srdce zabolí.
Na dvorečku dříví, třísky,
na smetišti sláma tlí.

U cesty kříž vypíná se,
dva, tři suché topoly...
Ticho, smutno – chodci zdá se,
že je mrtvých na poli.

A když píseň zahlaholí,
jaký se v ní chvěje žal!
Smutek, že až srdce bolí,
že bys před ní prchl v dál.

Kraji rodný! Bědná's posud,
opuštěná sirota.
Zoufalý jsi jak náš osud –
jako naše temnota...

(2-ая версия¹⁸)

В первой версии Черный переводил неточно (стилистически неловко звучит напр. «záhon plodný» или «Kříže trčí»; во второй строфе творительный падеж единственного числа «Богам» он ошибочно перевёл множественным числом «od bohů»), ради рифмического эффекта он использовал архаическую лексику («chud – trud») и порядок слов у него временами весьма неестественный («ticho, jako pustinami / chodil bys či po hrobech.»). Вторая версия гораздо лучше и ввиду художественной реализации удачнее, чем первая: вместо «чистой» рифмы он использует фольклорные ассонансы («suchopár – dar», «nám – sám», «žal –

¹⁶ Я. Колас, *Вершы 1898–1917*. Збор твораў: у 14 тамах, Мінск 1972, т. 1, с. 22.

¹⁷ A. Černý, *Běloruský časopis* [II.]. Čas 20, 1906, č. 328, s. 2, 28. 11.

¹⁸ A. Černý, *Běloruské snahy národní a literární v [letech] 1909–[19]10*, «Slovanský přehled» 13, 1910–1911, s. 414–415.

dál»); исправляет даже недосмотр с переводом формы «Богам» («zapomněl Bůh sám!»).

Факт перевода белорусского стихотворения «Наш родны край» на чешский язык следует понимать как знаменательный жест, исполненный символического значения, который свидетельствовал о возможности равноправия белорусского языка и белорусской литературы как во всероссийском, так и в общеевропейском контексте, что с удовлетворением констатировала белорусская литературная наука: [...] *у часы, калі адмаўляліся правы беларускай мовы і літаратуры, калі некаторыя «тэарэтыкі» імкнуліся давесці, што беларуская літаратура ў лепшым выпадку можа існаваць толькі як рэгіянальная, этнаграфічная, чэшскія пераклады ўзьялі яе ў ранг не толькі агульнарасійскай, але і еўрапейскай з'явы*¹⁹.

В январе 1909 года журнал «Čas» опубликовал в двух частях эссе Черного о юбилейном номере белорусского еженедельника «Наша Нива»²⁰. Важен факт, что в этот текст Черный включил одну оригинальную и три переведённые строфы из финала стихотворения «Ужо днее» Янки Купалы (1882–1942 гг.; собственное имя Иван Дамінікавіч Луцэвіч), благодаря чему он в первый раз представил позднейшего белорусского классика чешской читающей публике:

Здушылі мне голас на родных на нівах;
Крыж цяжкі упадку з народам нясла,
И думаў чужынец, што ўжо я няжыва.
Не верце! Жыву, як ад векаў жыла!

Я ўсё, колькі сілы, змагала, ўставала!
Я жыва! Народ мой са мною, пры мне!
Я ўсё перанесла і выйшла я з хвалай,
Я сільна, я вечно ў сваёй старане!

Прайшло засляпенне, мінае трывога;
На небе ўжо новая відна зара.
Шырок прада мною гасцінец-дарога.
Ужо днее! ўжо днее! – к сваім мне пара!²¹

Můj zdušili hlas, lán rodný kde, niva,
já s lidem nesla jsem úpadku kříž.
I řekl si cizinec: není už živa.
Ó nevěřte! Žiju, jak před věky již!

Vždy vstát jsem se snažila, co bylo síly!
Já žiju! A se mnou můj národ, můj lid!
Já všechno jsem snesla a blížím se cíli,
jsem silna, jsem věčna, zde vždy budu žít!

Už minula slepota, úzkost též mine,
už na nebi východním Jitřenku zřím.
Hle, přede mnou široká cesta se vine.
Už svítá! Už dní se! – čas domů jít, k svým!²²

Предметом рефлексии Черного является в особенности ренегатство (собственно, добровольная русификация), в которое впал ряд белорусских интеллектуалов. Ни в коем случае речь не идёт о какой-либо

¹⁹ А. Мажэйка, *Беларуская літаратура ў чэшскіх перакладах* [ор. cit., сноска 10], с. 106.

²⁰ А. Černý, *Z Bělorusi I–II*. Čas 23, 1909, č. 16, s. 2–3, 16. 1.; č. 20, s. 2–3, 20. 1.

²¹ Я. Купала, *Вершы. Пераклады 1908–1910*. Поўны збор твораў: у 9 тамах, Мінск 1996, т. 2, с. 30.

²² А. Černý, *Z Bělorusi I*. Čas 23, 1909, č. 16, s. 2, 16. 1.

фанатичной русофобии, потому что Черный считает, что белорусское движение чтит *великую русскую культуру и её великих представителей – но оно не любит обрусения, исходящего от белорусов*. Гуманистическая идея заставляет чешского последователя Масарика защищать *новый славянский вопрос – вопрос белорусский* и против *истинных славян*, которые будут ущемлены этим отвратительным *отступничеством* (имеется в виду от *великой русской нации*), как законное требование на полноценное существование пробудившегося народа:

К свабодзе, роўнасці і знанню
Мы працярэбім сабе след!
І будзе ўнукаў панаванне
Там, дзе сягоння плача дзед!²³

K svobodě, rovnosti a osvětě prorazíme si cestu, i budou vnukové vládnouti tam, kde dnes pláče děd!» Uvědomění politické a osvěta jest heslem běloruských buditelů, stojících na výši ducha současné doby. A nové hnutí právě svými snahami osvětovými získává si lid, právě tím, že mu podává světlo vědění jazykem jeho rodným, jemu srozumitelným, dobývá si půdy v lidu. [...] Nepochybujeme ovšem, že ruská vláda nepůjde za hlasem osvícených Rusů, nýbrž za hlasem «pravých» Rusů [...]. Bude nové nutí pronásledovati a potlačovati – ale tím ho nezadrží, nýbrž jen ještě podnítí. Bělorusové sami jsou odhodláni vytrvati při svém díle, které především směřuje k lidskému probuzení národa a k jeho osvícení – a jsou pevně přesvědčeni, že cíle svého dosáhnou, že lid se probudí a nedá se od svých práv odstrkovati. [...] «Máme tedy novou otázku slovanskou – otázku běloruskou,» sprásknou ruce «praví» Slované. Jakáž pomoc – život jde svou cestou. Bylo by dojistá lépe, kdyby se naše nářečí tak nerozcházel a kdybychom měli jediný společný jazyk literární. Ale skutečnost je jiná. Ukazuje to fakt, že ani železná moc ruského absolutismu nedovedla potlačití rozdělení ruského jazyka na tři řeči literární: velkoruskou, maloruskou a nyní běloruskou. [...] stavěním násilných překážek novému hnutí se věci slovanské neposlouží. Násilím a kaceřováním [...] budou i z Bělorusů nepřátelé slovanské myšlenky²⁴.

Всеобъемлющее исследование, посвящённое белорусам, Черный опубликовал в своём «Славянском обзоре» 1911 г. под названием «Национальные и литературные белорусские устремления в 1909–1910 го-

²³ Черны в свой текст включил тоже финал знаменитого поэтического воззвания Я. Купалы «Ворагам Беларужчыны».

²⁴ А. Černý, *Z Bělorusi I–II*. [op. cit., сноска 20].

дах»²⁵. Без колебаний этот труд можно считать началом чешской литературоведческой белорусистики (белорусоведения)²⁶.

Основные наблюдения и выводы данной работы могут быть сведены к нескольким постулатам: главной особенностью белорусской литературы является её демократический характер (белорусское национальное движение «*vyšlo přímo z lidu, vyvolali je do života synové selských rodů běloruských, kteří také své dílo opřeli přímo o lid*»; с. 218); культура элит или культура, взятая у других народов, похожа на парниковое растение: единственно жизнеспособная культура – широко национальная, родная, домашняя; ни подражание польской культуре, ни обрусение не в состоянии дать белорусам то, что рождено в народе, что они могут черпать из белорусского национального культурного процесса; сильную позицию русской культуры должна уравнивать взаимность белорусско-украинской культуры²⁷, белорусское возрождение должно брать творческие импульсы и стимулы из зрелой, типологически и генетически близкой (*národnostně, zeměpisně, historicky i stejně nepřiznivými poměry politickými*; с. 220) украинской культуры; белорусы не должны быть оружием в руках русских против поляков или поляков против русских (*My Bělorusové chceme, aby nám bylo přáno slobodně rozvíjeti svoji lidskou duši, svoji národní kulturu; a již pro tuto věc nemůžeme domáhati se útisku jiných národův. My stejně ctíme Poláka, Rusa i Žida, neboť všichni jsou lidé, všichni chtějí žítí a rozvíjeti se. Naše budoucnost není založena na nenávisti proti jiným národnostem ani na touze po přemožení a pokřivdění jich [...]. Bělorusové nechtějí býti zbraní v ru-*

²⁵ А. Черный, *Běloruské snahy národní a literární v [letech] 1909–[19]10*. «Slovanský přehled» 13, 1910–1911, s. 217–223, 401–416. Первую часть этой статьи (с. 217–223) Черны перепечатывает под названием *Běloruské snahy národní a literární I–II*. Čas 25, 1911, č. 48, s. 2–3, 17. 2.; č. 49, s. 2–3, 18. 2.; и продолжение (с. 401–409) под тем же самым названием как в «Славянском обзоре»: *Běloruské snahy národní a literární v letech 1909–[19]10*. Čas 25, 1911, č. 203, s. 2–3, 25. 7.; č. 204, s. 2–3, 26. 7.; č. 205, s. 2–3, 27. 7.; все ссылки на полную версию в журнале «Slovanský přehled».

²⁶ Срв. Krhoun, M.: *Češi a počátky běloruského národního a literárního hnutí v prvním desetiletí 20. století* [op. cit., сноска 10], s. 54; idem: *Náčrt vývoje běloruské literární vědy*. Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity D (Rada literárněvědná) 19–20, 1971, č. 17–18, s. 178.

²⁷ Но одновременно он ощущал тоже отрицательную сторону этого родства: «Українстві jest jen výsledkem přirozené diferenciacie ruské větve. Diferenciacie ta bude asi ještě postupovati: biologickou její silou odloučí se snad [!] ještě Bělorusové – počátkové národního uvědomění a národní literatury už se na Bělorusi ukazují. Stane-li se to, nebudeme ani to považovati za neštěstí pro Slovanstvo, poněvadž to jest děj přirozený. Ale neblahou věcí by bylo, kdyby měl v zápětí násilí a kdyby měla proto vzniknouti palčivá otázka běloruská, tak jako vznikla otevřená otázka maloruská.» А. Черный, *Slovanské sjezdy r. 1908. Poznámky a úvahy*. «Slovanský přehled» 11, 1908–1909, s. 69.

kou Rusů proti Polákům ani v rukou Poláků proti Rusům – a nebudou.; с. 223²⁸); наибольшая слабость белорусского движения – вопрос образования, будущее принадлежит прогрессивному студенчеству²⁹. В разъяснение Черный снова органически вводит образцы белорусской поэзии. Основное внимание уделено Я. Купале и его ключевому тексту «А хто там ідзе?», который *chmurnou, ale vážnou a rozhodnou prostotou otrásá a přesvědčuje do hlubin – a zároveň nanejvýš přiléhavě charakterizuje celý probuzenský ruch běloruský* (с. 410–411) и уже на момент создания считался квинтэссенцией белорусского национального движения, поэтическим манифестом с гуманистической идеей («Людзьмі звацца») и неофициальным национальным гимном³⁰. Это стихотворение до сих пор существует в общей сложности в трёх вариантах чешского перевода: после Черного его в 1935 году перевёл великий пропагандист украинской и белорусской литературы, славист и ученик Черного в практике перевода Франтишек Рут Тихий (František Rut Tichý; 1886–1968 гг.; он писал и под псевдонимом Зденек Броман /Zdeněk Broman/) ³¹, а третий перевод был опубликован в антологии «Básníci Bílé Rusi» («Поэты Белой Руси», 1955 г.) в варианте известного поэта и опытного переводчика Камилы Беднаржа (Kamil Bednář; 1912–1972 гг.):

A хто там ідзе?

А хто там ідзе, а хто там ідзе
У агромністай такой грамадзе?
– Беларусы.

Kdo tam jde?

Kdo jde to tam? hoj, kdo se blíží sem
ohromným, nepřehledným zástupem?
– Bělorusi.

²⁸ Эту показательную цитату Черны заимствовал из критической реакции «Нашей Нивы» (1910, с. 757) на статью «Поляки и белоруссы-католики», натравливающую белорусов на поляков и напечатанную в консервативной газете «Россия» (1910, № 1548).

²⁹ Известно участие Черного в пражском съезде студентов в 1908 г. и его личные сношения с представителями белорусского студенческого движения братьями Луцкевич: Антоном Ивановичем, в Чехии известным как журналист Антон Новина (1884–1942 гг.), и Иваном Ивановичем (1881–1919 гг.).

³⁰ Максим Горький, автор русского перевода этого стихотворения, предвещал, что оно *možná časem stane [se] národní hymnou Bělorusů* (цит. по послесловию Йосефа Румлера в антологии «Básníci Bílé Rusi. Výbor z běloruské sovětské poesie». Praha 1955, s. 320); тоже срв. анонимное сообщение *Maxim Gorkij a Janko Kupala*. «Literární povíčky» 3, 1929, č. 21 (61), s. 6, 28, 11.; как о реальном факте о «гимне» пишет Тихий в заглавии своего перевода «Kdo to kráčí sem? (Běloruská hymna)».

³¹ Ф. Тихий перевёл ещё несколько стихотворений Я. Купалы: *Prý zpívám*. Čin 1, 1929–1930, s. 1193; *Prý zpívám. – Tu stojím, ruce křížem. – Jubilejní nálada*. Země 14, 1934, s. 78–80; *Z jubilejních nálad*. In: Пјаšевич, М.: *Bělorus a Bělorusové*. Český čtenář 21, sv. 6–7, Praha 1930, s. 101–103; о Купале также публиковал подробный медальон *Pěvec socialistické Bílé Rusi*. Sovětská literatura 3, 1954, s. 752–754.

А што яны нясуць на худых плячах,
На руках ў крыві, на нагах у лапцях?
– Сваю крывіду.

А куды ж нясуць гэту крывіду ўсю,
А куды ж нясуць на паказ сваю?
– На свет цэлы.

А хто гэта іх, не адзін мільён,
Крывіду несць наўчыў, разбудзіў іх сон?
– Бяда, гора.

А чаго ж, чаго захацелась ім,
Пагарджаным век, ім, сляпым, глухім?
– Людзьмі звацца.³²

Kdo to kráčí sem? (Běloruská hymna)

А kdo to kráčí sem? Kdo to kráčí sem,
nepřehledným tím, strašným zástupem?
Bělorusi.

А co nesou to na svých plecích mdlých,
laptě na nohách, v rukách krvavých?
Svoji křivdu.

Kam to hodlají tu svou křivdu dát?
Komu oni ji nesou ukázat?
Všemu světu.

А kdo tento lid – miliony to –
učil křivdu nést, co je vzkřísilo?
Bída, hoře.

Čeho, čeho jen zachtělo se jim,
slepčům, hluchčům těm, věky deptaným?
Býti lidmi!³⁴

Co nese lid ten plecí hubených,
jen v laptích nohy, rukou zchromených?
– Svoji křivdu.

А komu nesou tuto křivdu svou,
kam ukázat ji zástupy ty jdou?
– Všemu světu.

Kdo kázal jim, by v širý světa díl
svou křivdu nesli? Kdo je probudil?
– Bída, hoře.

А po čem touží, čeho může chtít
ten pohrdaný, slepý, hluchý lid?
– Býti lidmi.³³

A kdo to tam kráčí?

А kdo to tam kráčí v bažinách a lesích
v tak nespočetných zástupech?
Bělorusi.

А co to na zhublých bedrech nesou s mukou,
co třímají to v hubených svých rukou?
Křivdu svoji.

А kam tu křivdu donést zamýšlejí
a komu ukázat tu křivdu chtějí?
Všemu světu.

А kdo je – ne pouhý milion – křivdu nésti
naučil, kdo ze sna probudil je pěstí?
Nouze, hoře.

А co že nyní chtějí z hloubi duší,
po věky utištěni, slepí, hluší?
Lidmi zvat se!³⁵

Черный, хотя и пытается быть лексически близким – глаголы «*ідзе*» («*jde*»), «*разбудзіў*» («*probudil*»); фраза «*худых плячах*» («*plecí hubených*»); реалия «*у лапцях*» («*v laptích*»); прилагательные «*пагарджаным*», «*сляпым*», «*глухім*» («*pohrdaný*», «*slepý*», «*hluchý*» [lid]) –, вместо числового определения «*не адзін мільён*», которое ему, видимо, не показалось достаточно поэтичным, привёл иносказание о неправде

³² Я. Купала, *Вершы. Пераклады 1904–1907*. Поўны збор твораў у 9 тамах. Том I. Мінск 1995, с. 196.

³³ А. Černý, *Běloruské snahy národní a literární v [etech] 1909–[19]10* [op. cit., сноска 23], с. 411.

³⁴ J. Kupala, *Kdo to kráčí sem? (Běloruská hymna)*. Přel. František Tichý. Národní osvobození 12, 1935, č. 192, příl. Hodina nedělního čtení, č. 27, 18. 8.

³⁵ *Básníci Bílé Rusi. Výbor z běloruské sovětské poesie* [op. cit., сноска 28], с. 11.

(«А хто гэта іх [...] Крыўду несць найчыў?») с пространственным обозначением, которое, в связи с большим числом несущих неправду (не только «один миллион», как это проявилось в русской публицистике), выразил как «*v širý světa díl*», т. е. «в обширный мир»; определённым сдвигом была и замена глагола «*найчыўць*» несколько книжным «*kázat*», т. е. «проповедовать»: идиоматическое сочетание «страдание/бедствие научило кого-то что-то делать», имеющее эквивалент в белорусском языке, дало у Черного некоторое семантическое отклонение от их собственного значения; заключительное «*Людзьмі звацца*» он заменил на сочетание «*Býti lidmi*», т. е. «быть людьми». Несмотря на эти незначительные недостатки, в целом Черный сделал очень хороший перевод, по крайней мере, примерно на два десятилетия раньше попытки Тихого, и повторно публикует его в 1927 году (вместе с «Моей верой») в «*Rudé právo*» по случаю пребывания Я. Купалы на лечении в санатории Карловых Вар³⁶ и в третий раз (опять вместе с «Моей верой» и тематически аналогичным стихотворением «Цару неба й зямлі») в хрестоматийной части книги «*Bělogus a Bělogusové*» (подготовленной в Праге Миколой Ильяшевичем); перевод Черного был даже включен в антологию стихов «А хто там ідзе?» в переводе на 82 языка в 1983 году³⁷, что означает, что его редакторы Вячаслаў Рагойша и Ядвига Раманоўская отдали ему приоритет перед другими чешскими переводами. Этот жест свидетельствует о высокой его репутации и уважении, которые были живы в белорусских литературных кругах в течение многих лет после смерти Черного.

³⁶ J. Kupala, *Z předválečné poezie [Moje víra. – Kdo tam jde?]*. Přel. ? [= A. Černý]. *Rudé právo* 8, 1927, č. 240, příl. Dělnická besídka, s. 1, 9. 10. – Купала посетил Чехословакию несколько раз: в 1925 г. вместе с белорусским поэтом Михасем Чаротом побывал в Праге (об этом срв. *Národní politika* 43, 1925, č. 203, s. 8, 26. 7.; *Venkov* 20, 1925, č. 245, s. 7, 21. 10.; *Národní osvobození* 2, 1925, č. 288, s. 5, 21. 10.; «*Slovanský přehled*» 17, 1925, s. 666); после в 1927 г. посетил Карловы Вары и опять Прагу вместе с Чаротом, Цишкой Гартным и Михасем Зарецким (срв. *Maják* 4, 1927–1928, č. 7, s. 85; «*Rudé právo*» 8, 1927, č. 190, s. 6, 11. 8.; *Právo lidu* 36, 1927, č. 218, s. 6, 14. 9.; *Lidové listy* 6, 1927, č. 217, s. 6, 20. 9.; «*Národní osvobození*» 4, 1927, č. 260, s. 3, 20. 9.; *Literární noviny* 1, 1927, č. 10, s. 4, 15. 9.; č. 11, s. 4–5, 29. 9.; *Národní osvobození* 4, 1927, č. 275, s. 5, 5. 10.; Č. [= Černý, A.]: *Janka Kupala v Praze*. «*Slovanský přehled*» 19, 1927, s. 639); в третий раз он приезжал в 1935 г. с делегацией советских писателей («*České slovo*» 27, 1935, č. 231, s. 10, 5. 10.; «*Haló noviny*» 3, 1935, č. 272, s. 4, 6. 10.). – О нем в межвоенной Чехословакии писали напр. Cháb, V.: *Velké literární jubileum Bílé Rusi*. *Národní osvobození* 7, 1930, č. 287, s. 2, 18. 10.; Fr. Hr. [= Hryškevič, F.]: *25 let literární činnosti Janka Kupaly...* «*Slovanský přehled*» 22, 1930, s. 780–781; [an.]: *Svobodný národ slaví svého básníka*. «*Rudé právo*» 16, 1935, č. 292, s. 6, 15. 12. Melniková - Papoušková, N.: *Z rozhovorů se sovětskými spisovateli*. *Prítomnost* 12, 1935, s. 665–667.

³⁷ Я. Купала, *А хто там ідзе? на мовах свету*. Укладанне В. Рагойшы, Я. Раманоўскай, Мінск 1983, с. 132.

Некоторые данные свидетельствуют о том, что это исследование должно было быть подготовкой к запланированной обширной статье (или монографии) об историческом развитии белорусской литературы (в белорусском журнале «Полымя» ещё спустя 17 лет можно прочесть сообщение: “Знаўца беларускай літаратуры, чэскі-грамадзкі дзеяч Адольф Чорны, рыхтуе да друку агляд сучаснай беларускай літаратуры”³⁸), но этот план, по неизвестным причинам, не был окончательно реализован, и, к сожалению, никаких следов подобных проектов мы не находим даже в наследии Черного³⁹.

К белорусской поэзии Черный как переводчик вернулся в 1926 году, когда в качестве поклонника Я. Купалы под псевдонимом Иржи Рубин представил в чешском контексте вообще первый обширный пример его творчества, исключительно из сборника «Спадчына» (1922)⁴⁰.

Рубин-Черный как предисловие к своему переводу написал краткий очерк о Купале. Он виделся ему поэтом *классов, тяжело трудящихся, из которых вышел и он [Купала] сам* – поэтому его стихи отличаются глубоким социальным чувством и романтическим пафосом:

Kupala má přímo bolestně rozžhavený národní a sociální cit, stupňující se až k prudké nenávisti proti utlačovatelům a ke vzpouře proti Bohu. Některé jeho básně prozrazují, že se mnoho učil u velkých polských romantiků a jich epigonů. Prudkost citu arcí nedovoluje, aby se věnoval vybroušení formy, aby dbal správnosti rýmů a rytmu, třebaže jeho básnická forma vesměs drží se ještě vzorů, které těchto pravidelností dbaly; ale není to jeho veršovaným pracím na závadu, naopak dodává jim to zvláštního drsného přízvuku, souhlasného s ponurostí, prudkostí a drsností obsahu⁴¹.

Сборник стихов «Спадчына» представляет собой поэтический урожай Купалы с относительно длительного периода – 1905–1919 гг., а Черный выбрал для перевода четыре стихотворения: «Брату-беларусу» («Bratru Bělorusu», датированную 1913 г.) с самого начала и «Цару неба й зямлі» («Králi nebes a země», дат. 24 декабря 1912 г.) из окончания первой части, «Мая вера» («Moje víra», дат. 1918 г.) из середины третьего раздела и «*Не глядзі...*» («Ó nehled'...», дат. 1906 г.) из

³⁸ «Полымя», 1928, № 4, с. 208.

³⁹ Оно хранится в Праге, Masarykův ústav a Archiv Akademie věd české republiky, v. v. i., фонд *Adolf Černý*; этот фонд обработан только частично, без внутриархивного справочного аппарата и других пособий.

⁴⁰ J. Kupała, *Z knihy „Spadčyna“*. Přel. a biografickou poznámku napsal Jiří Rubín [= A. Černý]. Slovanský přehled 18, 1926, s. 247–252.

⁴¹ *Ibidem*, с. 247–248.

конца четвёртого раздела. С точки зрения общей композиции сборника и представления его главных мотивов это был взвешенный выбор, однако был ли выбранный метод интерпретации приемлем в десятых годах – констатировать без оговорок в 1926 году нельзя – снова (как и в случае монументального эпического эпоса Словацкого) повторился (хотя и в меньшей степени) нежелательный эффект «лумирования» средств выражения, теперь в поэтическом переводе Купалы, чьё поэтическое творчество мы подробно анализируем в другой своей статье⁴².

Адольфа Черного без преувеличения можно назвать основателем чешской белорусистики, прежде всего с точки зрения литературоведческой, и первым переводчиком белорусской художественной литературы – особенно поэтических произведений Янки Купалы и Якуба Коласа – на чешский язык⁴³. В европейском контексте он относится к одним из первых иностранцев, сочувствующих молодому белорусскому национальному движению, продолжая возникшую в XIX-ом веке чешскую традицию смотреть на белорусов как на самостоятельную нацию, имеющую самостоятельный литературный язык и свою оригинальную историю, письменность и культуру.

Хотя Черный и не создал всеобъемлющей философской славянской концепции, его учредительные положения можно проследить в богатом, многогранном творчестве: основную миссию славянства Черный видит в высоком христианском идеале истины и справедливости в противовес моральному разложению, разрушению и социальному упадку, считая высшим проявлением славянского гения – Яна Гуса, учение чешских братьев и философско-литературное наследие Льва Николаевича Толстого. Нельзя не согласиться с синтетическими выводами исследования *славизма* Черного, вышедшими из-под пера его биографа Отакара Бартоша, согласно которых главное значение наследия Черного заключается в честной информативно-аналитической публицистике, помогающей *сломать туманные романтические представления о славянстве во имя неопровержимой действительности и некритические русофильские, самодержавные тенденции во имя равенства, демократи-*

⁴² M. Černý, *Adolf Černý jako první český překladatel novodobé běloruské literatury* [ор. cit., сноска 1], s. 99–103.

⁴³ Черны является также первым чешским переводчиком *jediného běloruského básníka vzešlého z průmyslového proletariátu* Цишки Гарного (1887–1937 гг.), именно фрагмента его «песни» «*Без работы*» («*Bez práce*») из второго сборника стихов автора «*Песні працы і змаганя*» (Бэрлін 1922; «*Песни труда и усилия*»), но этот перевод имеет для чешской рецепции белорусской литературы только маргинальное значение; срв. Č. [= Černý, A.]: *Ciška Hartny*, „Slovanský přehled” 21, 1929, s. 75–76.

ческого права на свободу всех славянских народов⁴⁴. Глядя на его реалистичную, гуманистическую масариковскую концепцию славянства через призму современного состояния белорусского образования, языка, литературы, культуры и вообще в целом нездорового состояния общества, не только управляемого местным пост-коммунистическим режимом, но и зажатого имперскими клещами соседнего гегемона – России, чьё расположение стараются снискать представители белорусского государства, – видно, что центральные требования этой программы, как и многие годы назад, несут печать актуальности и в наше время.

STRESZCZENIE

ADOLF CZERNY I BIAŁORUSKA LITERATURA

Adolf Czerny (1864–1952) jest pierwszym tłumaczem białoruskiego utworu literackiego – wiersza Jakuba Kołasa (1882–1956) „Kraju rodzinny sercu miły” – na język czeski. Głównym celem pracy tłumacza było przybliżenie czeskiemu odbiorcy współczesnej literatury białoruskiej, w tym utworów Jakuba Kołasa i Janka Kupały.

W artykule omówiono metodę tłumaczeniową Czernego, jego zainteresowanie literaturą białoruską w szerszym kontekście slawistycznej działalności autora.

Słowa kluczowe: słowiańskie studia literaturoznawcze, czesko-białoruskie związki literackie, translatoologia, recepcja literatury, literatura białoruska, Adolf Czerny (1864–1952), Janka Kupała (1882–1942), Tomasz Ganigue Masaryk (1850–1937).

SUMMARY

ADOLF ČERNÝ AND THE BELARUSIAN LITERATURE

The author analyses translations of Belarusian literature and texts on Belarusian issues prepared by the Czech journalist, poet, slavist and interpreter Adolf Černý (1864–1952). Although we can call him a pioneer in the Belarusian studies in Czech Republic, his name is associated rather with his work for the magazine “Slovanský přehled” (“Slavonic Review”, founded in 1898) and with his translation activities and the Sorabian studies. He knew Belarus from his own experience (he visited it in 1889 and 1897).

⁴⁴ O. Bartoš, *Adolf Černý, pěstitel česko-polské vzájemnosti* [op. cit., сноска 1], s. 50.

He published articles about Belarus in the magazines “Světazor”, “Čas” and “Slovanský přehled”. He was the first to translate into the Czech language a poetry of the Belarusian classics Jakub Kolas and particularly Janka Kupala. The study focuses on Černý’s translation method and directs its interest at the Belarusian studies in the broader aspect of the author’s activities related to the Slavonic studies.

Key words: Slavonic literary studies, Czech-Belarusian literary relations, translatology, literary reception, Belarusian literature, Adolf Černý (1864–1952), Janka Kupala (1882–1942), Tomáš Garrigue Masaryk (1850–1937).

Ванда Бароўка

Віцебск

Раман “Роджаныя пад Сатурнам” Віктара Вальтара як жанрава-стылёвы феномен

Раман Віктара Вальтара “Роджаныя пад Сатурнам” стаў паўна-вартаснай часткай беларускага літаратурнага працэсу 1990-х гадоў, хаця быў напісаны на тэрыторыі Латгаліі ў канцы 1920-х. На новай гістарычнай хвалі адраджэнскага руху твор успрымаўся актуальным і сучасным найперш з-за праблематыкі, героя і арганізацыі апо-веду.

“Роджаныя пад Сатурнам” – адзіны буйны твор В.Вальтара, над якім пісьменнік працаваў у канцы свайго кароткага жыцця (1902–1931) і які ўпершыню пабачыў свет на старонках газеты “Голас Радзімы” толькі на пачатку 1990-х гадоў. Раман не часта становіўся прадметам навуковага асэнсавання (свае меркаванні пра яго выказалі Ц. Б. Ліякумовіч, Л. С. Савік, А. А. Пашкевіч, С. С. Панізнік). Пры характарыстыцы жанравых асаблівасцей “Роджаных пад Сатурнам” даследчыкі найперш звярталі ўвагу на момант аўтабіяграфічнасці. І ён прысутнічае там, аднак не зусім карэктна называць “Роджаных пад Сатурнам” цалкам аўтабіяграфічным раманам. Адзіным прататыпам галоўнага героя твора Пётры Тугоўскага наўрад ці быў толькі сам Віктар Вальтар. Праўда, некаторыя моманты жыццявага шляху аўтара і героя супадаюць: абодва нарадзіліся ў бедных сем’ях, абодва месцічы, а не вяскоўцы. Як і В. Вальтар, Пётра Тугоўскі ў час першай светнай вайны знаходзіўся ў Харкаве, потым вярнуўся дадому, калі *Беларускі рух пачынаў ужо свой поступ. Ён падхапіў Тугоўскага, падняў яго на свае хвалі і кінуў у абоймы беларускае гімназіі. Беларускае гімназія выбіла з яго меланхолію, натхніла жыццём і ра-*

дасцей¹, а пасля апынуўся ў Празе. Фактычна пісьменнік у жыццёвым лёсе Тугоўскага ўвасобіў лёс многіх маладых людзей першай трэці XX стагоддзя, якія адчулі ўплыў нацыянальна-адраджэнскага беларускага руху і прагнулі быць карыснымі сваёй Радзіме. В. Вальтар нарадзіўся і жыў пераважна ў Латгаліі, малая радзіма Тугоўскага не канкрэтызуецца, аднак вядома, што гэта Заходняя Беларусь. Пасля Прагі Вальтар настаўнічаў у родных мясцінах, пісаў літаратурныя творы, памёр ад сухотаў, а Тугоўскі вырашыў звязаць свой лёс з тымі, хто праводзіў дыверсіі супраць улады на тэрыторыі Заходняй Беларусі, і замёрз у Карпатах.

Вобраз Пётры Тугоўскага ў значнай ступені аўтапсіхалагічны, у ім занатаваны грамадскія спадзяванні, настроі і сумненні многіх маладых беларусаў 1920-х гадоў, блізкія і пісьменніку. Пётра – бунтар па духу, яго не вабяць матэрыяльнае ўзбагачэнне і самазаспакоенасць: *Яму брыдкае гэтае людское імкненне разбагацець – накупіць паболей зямлі, пабудаваць больш дамоў, на вокнах паставіць герані, павесіць клеткі з канарэйкамі і, шчасліваму, сытаму, хадзіць па пакоі і слушаць прыбой людскога гора, можа быць, паплакаць, можа, кагосьці пашкадаваць, камусьці працягнуць руку дапамогі* (247). Ён іранічна ацэньвае пануючы грамадскі ідэал паспяховага жыцця: *У наш капіталістычны век сапраўды так: трэба мець капітал або займаць высокае палажэнне на грамадскай драбінне* (194).

“Роджаныя пад Сатурнам” у пэўным сэнсе можна ўспрымаць як гістарычную крыніцу, бо там згадваецца першая сусветная вайна, падзеі 1917 года і часткова грамадзянская вайна, нацыянальна-вызваленчы рух на ўсходніх ускраінах Польшчы пасля Рыжскага мірнага дагавора. Першым па часе з беларускіх пісьменнікаў Вальтар расказаў пра бежанцаў першай сусветнай вайны, з пазіцыяй шараговага чалавека падаў адносіны з боку звычайных людзей да “чырвоных” і “белых” у перыяд грамадзянскай вайны, напісаў пра суровае стаўленне савецкай улады да так званых былых толькі на падставе іх сацыяльнага паходжання. Дастаткова глыбока ён паказаў свет беларускай эміграцыі і беларускага студэнцтва 1920-х гадоў у Празе, важным цэнтрам беларускага культурна-грамадскага руху. Там, як вядома, знаходзіўся ўрад БНР у выгнанні, ствараліся беларускія культурна-асветніцкія арганізацыі, жылі маладыя літаратары, вучоныя, грамадскія дзеячы

¹ В. Вальтар, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 118. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

(Тамаш Грыб, Уладзімір Жылка, Янка Станкевіч і многія іншыя). Вальтар эскізна апісаў быт пражскіх беларусаў, частка якіх з прычыны безграшоўя месцілася ў спецыяльным інтэрнаце, дзе ўмовы жыцця нагадвалі тыя, у якіх існавалі героі “Запісак з Мёртвага дома” Ф. Дастаеўскага. Палітычныя эмігранты ў творы пададзены або іранічна (міністра Случаніна пісьменнік за знешняе падабенства называў братам гогалеўскага Сабакевіча, як бы паміж іншым згадваў былога міністра Зайца з *маленькай казлінай бародкай* (231)), або з гумарам (прэзідэнт БНР у выгнанні Пётра Крэчаўскі знешне падаваўся падобным да дабрадушнага Афанасія Іванавіча Таўстагуба са “Старасвецкіх памешчыкаў” Гоголя), або з павагай, як Тамаш Грыб, выведзены пад прозвішчам “Тамашэвіч”. Пісьменнік не ідэалізаваў беларускае студэнцтва ў Празе, падкрэсліваў яго інтэлектуальную, сацыяльную і маральную неаднароднасць. Бясплатнае навучанне ў Чэхіі для двараніна Яна Загорскага – магчымасць адпачынку ад жыццёвых клопатаў і паспяховага ўладкавання асабістага лёсу, для Малевіча – ступенька для кар’ернага росту, для недалёкага ў разумовых адносінах Бурака – пошук лягчэйшага за сялянскі кавалка хлеба, а для Кірылы Бурачэўскага, Галены Вярхоўскай – узлётная пляцоўка для служэння ў будучым роднаму краю. Несамавіты з выгляду, падобны да дзячка захалуснай царквы Кірыла – прыхільнік тэорыі разумнага эгаізму. З дапамогай адукацыі ён марыць аб бязбедным існаванні для сябе і для маці-ўдавы, аб паляпшэнні матэрыяльнага становішча суайчыннікаў. Разумная і прыгожая Галена Вярхоўская вывучае гісторыю і філасофію. Яна прызнаецца старшыні “Беларускай грамады ў Празе”: *на Бацькаўшчыне патрэбны грамадскія працаўнікі, знаёмыя з гісторыяй. Я думаю аддаць усе сілы барацьбе за вызваленне беларускага народу* (107).

В. Вальтар іншасказальна выказаўся пра сітуацыю ў Заходняй Беларусі і занатаваў спецыфіку палітычнага жыцця ў пражскім асяроддзі: *Гінулі ластаўкі, захопленыя зімой на Бацькаўшчыне, а ў той самы час у Празе ішла ўнутраная барацьба. Людзі падзяліліся на розныя гурткі і партыі: марксісцкі гурток, заграничны гурток партыі эсэраў, з’явіліся клерыкалы і нават манархісты. Справа даходзіла часам да таго, што спрэчкі канчаліся фізічнай бойкай і судамі гонару* (235). Верны гістарычнай праўдзе, аўтар твора расказаў пра дзве процілеглыя групы ў асяроддзі беларусаў: правых або нацыяналістаў на чале з Янам Станкевічам і левых, якія лічылі сябе сацыялістамі і марксістамі, на чале з Тамашом Грыбам. Ян Станкевіч у Вальтара – *лысы і паважны*, сталы па сваіх паводзінах чалавек, які з гу-

марам падкрэслівае сваю занятасць у размове са студэнтамі-землякамі: *Няма мне часу з вамі цадзіць вадку рэшатам*. Тамашэвіч, прататыпам якога быў Тамаш Грыб, пададзены неблагім арганізатарам і прапагандыстам, шчырым патрыётам Беларусі. Ён заклікаў маладых суайчыннікаў вучыцца, каб пасля працаваць на карысць Бацькаўшчыны. Адмаўленне Тугоўскага ад стыпендыі глыбока абурыла Тамашэвіча, які лічыў, што здольны малады чалавек, калі прыехаў у Прагу, то павінен кіравацца не толькі асабістымі, але і агульнаграмадскімі інтарэсамі, а таму папракнуў Пётру, з-за сумневу і хістанняў якога *беларусы згубілі для сябе цэлую стыпендыю* (185). З тэксту твора відаць, што адносіны Вальтара да кіраўнікоў абедзвюх груп відавочна адрозніваліся ад адносін, выказаных стыпендыятам чэшскага ўрада беларускім паэтам Уладзімірам Жылкам у лісце да Антона Луцкевіча: *Між іншым, ведаеце, што самыя неппулярныя сярод студэнцтва? Безумоўна – не! Але камі скажаце Станкеўчык і Грыб, то вы не памыліліся. Сваеі дэмагогіяй, нетактычнасцю, а галоўнае пустагаловасцю (факт!) яны выклікалі проціў сябе страшэннае незадавальненне ўсіх правых і левых, і сваіх прыхільнікаў, і nepřыхільнікаў і пашаны да іх ні на грош. Ёсць нахіл судзіць аб праскім студэнцтве па гэтых паноз. А гэта найгоршая памылка. Уплывы іх на студэнцкае жыццё зводзяцца да зэро²*. Нягледзячы на дастаткова шырокі гістарычны план, “Роджаныя пад Сатурнам” не гістарычны раман, гісторыя ў ім толькі фон, а не аб’ект мастацкага пазнання, прычым, сучасная гісторыя.

Твор Вальтара напоўнены філасофскай праблематыкай, дзе дамінуюць такія пытанні, як сэнс жыцця, магчымасці чалавека, ступень чалавечай свабоды, аснова светабудовы і грамадства, суадносіны волі чалавека і лёсу, прадвызначанасць лёсу, вечнае і імгненнае, абавязак і пачуццё. Героі твора спрачаюцца пра месца чалавека ў свеце, пра шчасце, пра сэнс жыцця. Для Тамашэвіча, Вярхоўскай, Бурачэўскага ён у служэнні Бацькаўшчыне, для Загорскага, Малевіча, Бурака – у дасягненні высокага дастатку, для Пётры – у здзяйсненні нейкай вялікай мэты: *Ён усё ж ткі хоча мець асабістага шчасця толькі ў такой меры, каб мець цвёрды грунт для змагання за шчасце ўсіх, за шчасце цэлага народу* (175). Пётра з дзяцінства ненавідзеў светабудову, заснаваную на сацыяльнай несправядлівасці, глыбокую nepřыязь у яго выклікала сям’я дваран Загорскіх, у якой маці Тугоўскага

² *Лісты Уладзіміра Жылкі да Антона Луцкевіча, (у:) Шляхам гадоў: гіст.-літ. зб., Мінск 1994, с. 26.*

служыла прачкай. Падчас першай сусветнай вайны сем’і Тугоўскіх і Загорскіх як бежанцы апынуліся ў Харкаве, Пётра з грэблівасцю назіраў за палітычным хамеляюствам маладога Яна Загорскага і народнага камісара Украіны Ракоўскага, які на словах абараняў інтарэсы працоўных, а ў побытавых узаемадачыненьнях паводзіў сябе па-панску. Падлеткавыя назіранні прывялі да песімістычнага вываду пра марнасць, па вялікім рахунку, змены свету і чалавечай прыроды рэвалюцыйным шляхам: *Рабства на свеце не знікае. Мяняюцца толькі яго формы*. Тугоўскі імкнуўся зблізіцца з простымі людзьмі ў Празе, пайшоў працаваць рабочым на цагельню, але пабачыў непераадольную сцяну паміж сабой і чэшскімі рабочымі: *Бадзяга з закончанай сярэдняй адукацыяй! Ён радзіўся пралетарыем, а стаў горш за пралетарыя. Хіба ён можа параўнаць сябе з чэшскім пралетарыем? У таго – чыстыя прыгожыя пакоі з добрай мэбляй, з каберцамі, з белымі пышнымі пярынамі, што красуюцца на пасцелі, з кветкамі на вокнах і птушкамі ў клетках* (118). Трагізм становішча Пётры ў тым, што высокія памкненні ў яго не падмацоўваюцца справай, бо ён загадзя перакананы ў бесперспектыўнасці сваіх дзеянняў. Адчуванне адзіночаты прымусіла пісаць “Сповідзь самагубцы. Кніга для ўсіх і ні для кога”. Пётра Тугоўскі сцвярджаў, што *ёсць пэўны закон жыцця, які кіруе людзьмі, і што гэты закон у адношанні да яго – закон няшчасця* (88). Дзеля праверкі сваёй тэорыі Тугоўскі зайшоў у будынак “Беларускай грамады ў Празе”, каб даведацца, ці дадуць яму стыпендыю, і атрымаў адмоўны адказ. Пры гэтым ён быў цвёрда перакананы менавіта ў такім вырашэнні жыццёва важнага для яго пытання. Пётру пасля далі стыпендыю, але ўпэўненасць ў фатальнай асуджанасці яго планаў на правал не давала спакою і стала, па словах апавядальніка, асновай тэорыі ідэйнага самагубства: *Калі ён, паглядзеўшы жыццё ад пачатку да канца, пабачыў нейкую заканамернасць ува ўсім, пабачыў, што ўсё жыццё не выпадкова, што ад самага маленства да старасці чалавека вядзе нейкая сіла акрэсленымі дарогамі – аднаго да шчасця, а другога да няшчасця, калі, нарэшце, сабраўшы ўсе жыццёвыя факты, ён стварае тэорыю шчасця і няшчасця ў жыцці і бачыць, што тэорыя няшчасця пацвярджаецца – нашто яму жыць?* (96). Добры знаёмы Тугоўскага, так званы астральны чалавек, хворы на сухоты, даводзіў, што шлях кожнага прадвызначаны планетай, пад якой чалавек з’явіўся на свет: *Радзіўся ён пад Сонцам – жыццё яго будзе светлым, радасным, шчаслівым; радзіўся пад Сатурнам – жыццё яго пойдзе па крывой арбіце, будзе нясталым, поўным непрыемнасці і напоўніць чалавека песімізмам і меланхоліяй* (100). Пётра, павод-

ле *астральнага чалавека*, нарадзіўся пад знакам Сатурна: *Людзі, якія радзіліся пад Сатурнам, звычайна не выносяць падуладнасці, не пужаюцца думкі аб сабе грамады, але разам з тым баяцца быць смешнымі, недаверлівыя, працавітыя, любяць земляробства і навукі, не любяць войны і жаўнераў...* (172). Планета не дае чалавеку свабоднага выбару і абумоўлівае характар асобы: *Людзі, якія радзіліся пад Сатурнам, цікавыя да ўсяго і разам з тым сумныя. Меланхолія заўсёды кладзе на іх твар сваю пячатку. Гэта вечна ўсім незадаволеныя, усё крытыкуючыя людзі, рэвалюцыянеры па духу!* (173). Абапіраючыся на гэтыя думкі, Пётра прыйшоў да высновы, што Дастаеўскі і Багдановіч былі народжаны пад знакам Сатурна, бо не мелі простага чалавечага шчасця. Непрымірнымым апанентам Тугоўскага і *астральнага чалавека* з'яўляўся Кірыла Бурачэўскі, перакананы, што *Кожны – сам каваль свайго шчасця, і зусім начхаць на Сатурн* (125), што чалавек мае неабмежаваныя магчымасці. Аўтар вельмі тонка праз мастацкія дэталі і сюжэтныя хады расстаўляў акцэнтны ў палеміцы *астральнага чалавека* і Кірылы. Бурачэўскі нечакана памірае ад сухотаў напярэдадні атрымання дыплама, гэту смерць прадказаў апанент Кірылы. Здавалася б, праўда на баку *астральнага чалавека*, аднак тэорыя *астральнага чалавека* з'явілася на грунце безнадзейнасці, выкліканай смяртэльнай хваробай. Пётра, народжаны пад знакам Сатурна, прагне дзейнасці і баіцца яе, што асуджае яго на пасіўнасць. Галена даводзіць Тугоўскаму, што чалавек не цапка ў руках лёсу, ён можа змяніць свет, таму павінен дзейнічаць, яна згадвае вядомыя радкі з твора М. Багдановіча: *Проці цячэння вады можа толькі жывое паплыць*. Тугоўскі ўрэшце прымкнуў да ўзброеных барацьбітоў, але не паспеў паваяваць, бо на шляху ў Заходнюю Беларусь замёрз у Карпатах. Яго апошнія радкі ў “Сповідзі” былі іранічнымі: *Бяда, калі ў чалавека-вераб'я жаданні непамерныя з яго крыламі. Бяда, калі законы жыцця кожны раз ламаюць яго пёры і прымушаюць апускацца ніжэй і ніжэй... Бяда таксама тым, каторыя вельмі рана пазнаюць гэтыя законы жыцця і апускаць крылы. Благаславлены тыя, каторыя нічога не ведаюць, бо яны будуць у царстве сну і здароўя* (260). Важнае пытанне пра судносіны лёсу і волі чалавека ў рамане засталася адкрытым.

Аўтар звярнуўся і да пастаноўкі вострых сацыяльных праблем: беднасць і багацце, узаемадачыненні паміж рознымі сацыяльнымі пластамі людзей, месца чалавека ў соцыуме. Разам з тым галоўным героем твора з'яўляецца інтэлектуальна актыўная, рэфлексійная асоба, за ходам духоўнага жыцця якой уважліва сочыць апаведальнік. Тугоўскі вызначыўся нацыянальна, але ён знаходзіўся ў пошуку асобас-

най ідэнтычнасці. Сістэма персанажаў грунтуецца на іх супастаўленні з галоўным героем (Тугоўскі – Бурачэўскі, Тамашэвіч, Вярхоўская, астральны чалавек) і проціпастаўленні яму (Загорскі, Малевіч, Бурак) па этычных, інтэлектуальных і патрыятычных параметрах.

“Роджаныя пад Сатурнам” – параўнальна невялікі па аб’ёму твор, у ім прысутнічаюць такія адзнакі рамана, як *стылістычная трохмернасць*, звязаная са шматмоўнай свядомасцю ў творы; *карэнная змена часавых каардынат літаратурнага вобраза*; *новая зона пабудовы літаратурнага вобраза (зона максімальнага кантакта з сучаснасцю)*³. У творы Вальтара некалькі сюжэтных ліній (Тугоўскі – эмігранцкае асяроддзе, Тугоўскі – Вярхоўская, Тугоўскі – Ян Загорскі), і ўсе яны звязаны з галоўным героем. У гэтым сэнсе “Роджаныя пад Сатурнам” – цэнтраімклівы раман. Праблематыка твора дастаткова шырокая (філасофская, сацыяльная, нацыянальная, маральна-этычная), падзеі разгортваюцца на працягу некалькіх месяцаў, але межы прасторы і часу рассоўваюцца за кошт успамінаў галоўнага героя пра дзяцінства і юнацтва. Праблематыка, галоўны герой, арганізацыя сістэмы персанажаў указваюць на тое, што “Роджаныя пад Сатурнам” – найперш сацыяльна-псіхалагічны раман. Калі прыняць пад увагу суадносіны падзейнай канвы і адлюстравання ўнутранага свету чалавека, то трэба заўважыць, што ў творы пераважае паказ духоўнага свету героя. Твор Вальтара, падобна да раманаў Ф. Дастаеўскага, гэта раман-канцэпцыя, дзе аўтар спрабуе праверыць на ісцінасць тэорыю свайго героя наконт дзеяння незалежных ад чалавека законаў лёсу, шчасця і няшчасця.

Стыль рамана эксперыментальны. На В. Вальтара, бясспрэчна, уплываў вопыт беларускіх і замежных літаратурных папярэднікаў і сучаснікаў. Раман складаўся з трох частак – *квадраў*. Такога кшталту дэфініцыя верагодна ўзнікла пад уплывам аўтара рамана з чатырох *квадраў* “Сокі цаліны” Цішкі Гартнага, цэнтральным героем якога быў змагар за сацыяльную справядлівасць з гаваркім прозвішчам *Нязвычайны*. Галоўны герой рамана Вальтара таксама мае семантычна значныя імя і прозвішча: *Пётр* у перакладзе з грэчаскай мовы азначае *камень*, а *Тугоўскі* ўказвае на самотны настрой персанажа. Прычым, імя і прозвішча знаходзяцца ў разладзе, і гэта не выпадкова, бо пастаянны стан героя – сумнеў і сум. Як і Я. Колас у апавесці “У палескай глушы”, В. Вальтар праводзіць свайго галоўнага героя праз выпрабаванне адносінамі да простых людзей, да каханай дзяўчыны і да справы.

³ М. М. Бахтин, *Літаратурна-критычныя стат’ы*, Москва 1986, с. 399.

Стылістычна раман поліфанічны. Аўтар сумяшчае аўталагічнае і метафарычнае маўленне. Стылістыка пачатку рамана блізкая да беларускай маладнякоўскай прозы, у якой часта спалучалася метафарычнае апісанне прыроды з рознага роду сентэнцыямі: *Дробны дождж выбіваў на стрэхах дамоў аднатонную музыку барабана. Асфальт блішчэў, як люстра, у якім адбіваліся ногі і фігуры рэдкіх прахожых. Было сумна. Слязлівая чэшская восень запанавала на вуліцах Прагі. У гэты час ніхто не звяртаў увагі, што хлюпаючы па мокрым асфальце дзюравымі ботамі і старонячыся ад усіх, ішоў, наставіўшы каўнер даўгаполага шынля, высокі, худы, нязграбна складзены юнак. Людзі знікаюць, як планеты. Каму якая справа да іншых? Каму цікава запытаць шляхі іншых планетай-людзей?* (87). Персанажы рамана ў размовах і разважаннях сам-насам часта спасылаюцца на навуковы досвед свайго часу. Так, у адным з запісаў са сваёй “Сповідзі” Тугоўскі на падставе фактаў аспрэчваў думку пра праму прапарцыянальную залежнасць розуму і адоранасці чалавека ад вагі яго мозга і спасылаўся на тое, што мозг Дантэ важыў усяго 1,5 кілаграма, нямецкага матэматыка Гаўса – каля 3 кілаграмаў, Тургенева – каля 2,5 кілаграмаў.

“Роджаныя пад Сатурнам” насычаны цытатамі з іншых аўтараў, імёнамі і прозвішчамі навукоўцаў і дзеячаў мастацтва. У якасці эпіграфу В. Вальтар узяў радкі вядомага рускага паэта Срэбнага перыяду:

Все на свете, все на свете знают:
 Счастья нет.
 И каждый раз в руках сжимают
 Пистолет!
 И который раз, смеясь и плача,
 Вновь живут!
 День – как день; ведь решена задача:
Все умрут (87).

На старонках рамана згадваюцца “Старасвецкія памешчыкі”, “Мёртвыя душы”, “Зніклая грамата” М. Гоголя, “Рудзін” І. Тургенева, “Запіскі з Мёртвага дома” Ф. Дастаеўскага, “Браты-разбойнікі” Ф. Шылера, Д. Дэфо, В. Шэкспір, Г. Гейне, А. Пушкін, А. Пшчолка, цытуюцца радкі з песні П. Мядзёлкі “Пад гоман вясёлы”, вершы “Годзе”, “Не пагаснуць зоркі ў небе”, “А яна...” Я. Купалы, “Ноч” А. Гаруна, “Краю мой родны!...” М. Багдановіча і інш. Трэба адзначыць, што цытаванне іншых аўтараў, рэмінісцэнцыі і алузіі – з’ява рэдкая для беларускай літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя. Яе можна было сустрэць хіба што ў паасобных творах М. Гарэцкага. У гэтым сэн-

се раман “Рэвізія” сучаснага беларускага празаіка Андрэя Федарэнкі ўспрымаецца як своеасаблівы працяг пачатай Вальтарам традыцыі. Зварот В. Вальтара да цытавання іншых аўтараў, рэмінісцэнцыі – своеасаблівая дэманстрацыя ўвагі да калег па пяру, сведчанне прызнання іх таленту, але *Прызнаваць іншага зусім не азначае адчуваць на сабе яго ўплыў, бачыць у ім свайго настаўніка*⁴. Цытаванне ў Вальтара – пераважна мастацкі прыём, які прэзентуе літаратурны і інтэлектуальны ўзровень персанажаў-інтэлігентаў ці апавядальніка або тлумачыць падрыхтаванаму чытачу сутнасць пэўнай жыццёвай сітуацыі, вядомай па творах іншага аўтара. Напрыклад, пры апавядзе пра ўзаемаадносінны Тугоўскага і Галены Вярхоўскай успамінаецца верш Я. Купалы “А яна...”. Функцыя гэтага – акцэнтаваць сутнасць узаемаадносін маладых людзей. Купалаў лірычны герой узвёў каханую на высокі п’едэстал, а яна аказалася звычайнай дзяўчынай. Тугоўскі параўноўваў сябе з тургенеўскім Рудзіным, які прагнуў змяніць свет, але нічога не паспеў зрабіць для гэтага. У пісьме да Наталлі Ласунскай Рудзін адзначаў: *Да, прырода мне многа дала; но я умру, не сделав ничего достойного сил моих, не оставив за собой никакого благотворного следа. Все мое богатство пропадет даром: я не увижу плодов от семян своих*⁵. Пётра таксама ведаў, што на многае здольны, і прадчуваў сваю жыццёвую паразу. Дарэчы, як і Рудзін, Тугоўскі загінуў недарэчна. Разам з тым ёсць і істотная розніца паміж героямі Тургенева і Вальтара: калі ў Тургенева Рудзін – гэта так званы лішні чалавек, то ў Вальтара Тугоўскі пададзены як заканамернае параджэнне сацыяльна-грамадскіх умоў жыцця беларусаў першай трэці XX стагоддзя.

Першы і адзіны раман Віктара Вальтара “Роджаныя пад Сатурнам” – арыгінальная ў мастацкіх адносінах з’ява. У ім спалучаюцца рысы філасофскага, аўтабіяграфічнага, сацыяльна-псіхалагічнага рамана з прыкметным дамінаваннем апошніх. Гэта цэнтраімклівы раман-канцэпцыя, дзе асэнсоўваецца ідэя прадвызначанасці лёсу. Пісьменнік улічваў эстэтычны вопыт айчынных і замежных літаратурных папярэднікаў і сучаснікаў, шырока выкарыстоўваў цытаванне.

⁴ А. С. Бушмин, *Наука о литературе: Проблемы. Суждения. Споры*, Москва 1980, с. 179.

⁵ И. С. Тургенев, *Рудин. Дым. Новь*, Москва, 1979, с. 122.

STRESZCZENIE

POWIEŚĆ WIKTORA WALTERA „URODZENI POD SATURNEM”
JAKO FENOMEN GATUNKOWO-STYLISTYCZNY

Powieść W. Waltera „Urodzeni pod Saturnem” to bardzo oryginalny pod względem gatunkowym i stylistycznym swoisty dokument lat 30-ch XX wieku. Utwór łączy w sobie cechy powieści filozoficznej, autobiograficznej i społeczno-psychologicznej z wyraźną dominacją tej ostatniej. To w dużym stopniu powieść eksperymentalna, w której autor rozwija ideę predestynacji losu. W warstwie stylistycznej szeroko wykorzystuje cytowania z innych źródeł literackich.

Słowa kluczowe: proza, powieść, styl, problemy, system obrazów, strategia narracji, odniesienie.

SUMMARY

V. VALTER'S NOVEL "BORN UNDER SATURN"
AS A GENRE-STYLISTIC PHENOMENON

The first and only novel by V. Valter "Born under Saturn" is an original in genre-style relation work. It combines the features of philosophical, biographical, socio-psychological novel, with a marked predominance of the latter. This is an experimental novel in which the idea of predestination has been developed. The writer uses aesthetic experience of literary predecessors and contemporaries. Quotations from other sources are frequent.

Key words: prose, novel, genre, style, problems, system of images, narrative strategy, reference.

Зоя Мельнікава

Брэст

Нацыянальны вобраз свету і філасофскі ўніверсалізм паэзіі Міхася Рудкоўскага

Творчымі вытокамі паэт з Берасцейшчыны Міхась Рудкоўскі (1936–1991 гг.) належыць да літаратурнага пакалення шасцідзсятнікаў, якое канцэптуальна, ідэйна-эстэтычна ўзбагаціла беларускі літаратурны працэс нацыянальна-патрыятычным, антываенным і гуманістычна-філасофскім пафасам. Пра феномен пасляваеннага пакалення творцаў метафарычна і трапна выказаўся вядомы даследчык літаратуры Уладзімір Калеснік: *Без любові народжаны, халодны бог вайны Марс як бы знямогся і адумаўся ў агні сусветнай бойні ці напалохаўся прывіду новай, атамнай, калі пакінуў столькі даравітых, чужых сэрцам дзяцей, прызваннем якіх стала асуджэнне вайны, тварэнне новага свету без войнаў і сябе ў тым свеце, дзе творчасць прызнаецца адзінай мэтай і сутнасцю*¹.

Ідэйна-філасофскія набыткі паэта М. Рудкоўскага вызначаюцца нацыянальнай, рэгіянальна-палескай каларытнасцю, творча-эстэтычнай сталасцю ў паэзіі “сямідзсятнікаў”, прадстаўнікоў “філалагічнага” пакалення, сярод якіх ён быў адметнай, пазнавальнай і чымсьці загадкавай постацю крыху самотнага “думанніка”-палешука. Паэт паходзіў з глыбіннага беларускага Палесся – з Ганцаўшчыны. Ён нарадзіўся ў вёсцы Востраў, недалёка ад якой знаходзіцца Люсіна, дзе працаваў настаўнікам малады Кастусь Міцкевіч – будучы класік нацыянальнай літаратуры Якуб Колас, які ў аповесці “У глы-

¹ У. Калеснік, *Вытокі шчырай думкі*, (у:) М. Рудкоўскі, *Залатазвон*: Выбр. лірыка, Мінск 1986, с. 3.

бі Палесся” з цеплынёй пісаў пра мудрасць і “практычны розум” палешукоў. Не так далёка ад Вострава і вядомая вёска Вялікі Ражон, дзе нарадзіўся і жыў знакаміты казачнік Рэдкі, ад якога фалькларыст А. Сержпутоўскі запісаў многа народных казак і аповедаў. Да сярэдзіны XX стагоддзя, як мяркуе У. Калеснік, усё таленавітае, што нараджалася ў заповітнай палескай Ганцаўшчыне, *ішло ў фальклор*, таму, выказвае далей сваё меркаванне даследчык, М. Рудкоўскі, *бадай, першы па часе прафесійны паэт Ганцаўшчыны*².

У беларускім літаратурным працэсе другой паловы XX стагоддзя М. Рудкоўскі займае адметнае месца як паэт-лірык, таленавіты майстар слова, аўтар дзевяці кніг паэзіі, многіх публікацый у перыядычным друку, які рэалізаваў свой паэтычны дар у многіх жанрах, у тым ліку верлібра, балады, санета, вянка санетаў, элегіі, трыялета, раманса, драматызаванага, медытатыўнага, ліра-эпічнага верша. Акрамя таго, ён быў перакладчыкам з рускай, украінскай, польскай моваў, выступаў у друку і як крытык, рэцэнзент, што давала магчымасць яму выказацца па пытаннях бягучага літаратурнага жыцця. Пакінуў ён прыкметны след і ў тэлежурналістыцы Берасцейшчыны. Вершы М. Рудкоўскага перакладзены на рускую, украінскую, грузінскую, англійскую мовы і некаторыя іншыя, асобныя з іх пакладзены на музыку.

Нарадзіўся М. Рудкоўскі ў сялянскай сям’і Марыі Юльянаўны і Міхася Іванавіча Рудкоўскіх. Акрамя Міхася, у сям’і былі сёстры Ірына і Ліда. Вось як успамінае паэта яго сястра, Ірына Рудкоўская: *З братам Міхасём я заўсёды адчувала роднасць душ. Казалі, што мы з ім падобныя і абое ўдаліся ў бацьку. Можна, у асобных рысах і так. Але ж бацька наш быў мажнага целаскладу, вельмі дужы, а яго рукі, вялікія, з шырокімі далонямі, выдавалі чалавека-працаўніка. Міша ж меў знешнасць інтэлігента: высокі, танклявы, рукі з вузкай далонькай і доўгімі пальцамі. Правільныя рысы твару, вельмі прыгожыя карыя вочы. Пагляд яго разумных і ўважлівых вачэй адлюстроўваў натуру адкрытага, добрага, праўдзівага чалавека. Мець такія вочы, як у брата, я б лічыла шчасцем...*³.

Хата, дзе праходзіла дзяцінства будучага паэта, знаходзілася ў прыгожай мясціне на беразе рэчкі Начы. З маленства ён любіў лес і рэчку, любіў хадзіць на рыбалку і ў грыбы. Несумненна, гэта і фарміравала назіральнасць, чуласць да фарбаў, гукаў прыроды, кранаючую

² Тамсама, с. 3.

³ І. Рудкоўская, *І памяць, і радасць, і боль...*, “Польмя” 2011, № 4, с. 166.

любоў да родных мясцін, што незвычайна пяшчотна і моцна ўвасобіцца ў яго паэзіі. Згадваючы пазней свой радавод, паэт з гонарам успамінаў свайго дзеда Яся, які быў умелым і вядомым у ваколіцы кавалём (верш “Мой дзед быў сельскім кавалём”).

Першы зборнік паэзіі М. Рудкоўскага меў назву “Першыя вёрсты” і з’явіўся ў 1963 годзе. Кнігу з цікавасцю сустрэлі чытачы, прыхільна заўважылі старэйшыя пісьменнікі, між іншым і Піліп Пястрак. Большасць чытачоў і крытыкаў хвалілі паэта за свежасць і арыгінальнасць вобразаў, зычылі будучых творчых здзяйсненняў, а іншыя папракалі паэта за лёгка пазнавальныя літаратурныя ўплывы. Сапраўды, як слухна пісаў праніклівы даследчык творчасці паэта У. Калеснік: *Рудкоўскаму імпанавалі рамантычная парывістасць У. Караткевіча і шырня погляду на свет, арганічная народнасць М. Танка*⁴. Плённыя, арыгінальныя творчыя філасофска-эстэтычныя перазовы з Янкам Купалам, Максімам Багдановічам, Максімам Танкам, Аркадзем Куляшовым, Уладзімірам Караткевічам, іншымі класікамі, а таксама сучаснікамі з “філалагічнага” пакалення сведчылі аб пошуках уласнай індывідуальнасці, адметнасці, аб далучанасці да нацыянальных ідэйна-эстэтычных традыцый, аб сцвярджэнні свайго бачання жыцця, яго сэнсу і прызначэння, сваёй асобнай прысутнасці ў свеце людзей і эстэтычных ідэй.

Гэта з усёй відавочнасцю засведчана ў наступных кнігах паэзіі: “Сінія брады” (1967), “Позвы” (1971), “У краі тым” (1975), “Векавечная Бацькаўшчына” (1976), “Трыгор’е” (1971), “Засцярога” (1984), выбранай лірыкі “Залатазвон” (1986), “Гарынь” (1992). Апошняя кніга паэзіі М. Рудкоўскага выйшла ўжо пасля яго смерці. Яго не стала летам 1991 года. Паэт пахаваны, як ён і хацеў, у роднай вёсцы Востраў.

Міхась Рудкоўскі ляжыць у той зямлі, па якой басанож бегаў маленькім хлапчуком, пад тымі роднымі яму бярозкамі, якія помнілі гэтага хлапчука, якія люлялі яго ў дзяцінстве і раслі разам з ім, пад тымі самымі хвойкамі, пад якім ляжаць яго бацькі, пад якімі ён сядзеў не раз і пад пошум якіх вёў маўклівыя дыялогі з роднымі яму людзьмі; ляжыць на тых кладах, з якіх добра відаць яго Сінія Брады і Высокі Бераг – да скону дзён любімыя і так хораша і цёпла апетыя ім куточкі яго векавечнай Бацькаўшчыны⁵.

Паэзія М. Рудкоўскага даўно прываблівае многіх чытачоў і крытыкаў кранаюча-ўзнёслай беларускасцю, яго паэтычнае слова перака-

⁴ У. Калеснік, *Вытокі шчырай думкі*, с. 4.

⁵ І. Рудкоўская, *І памяць, і радасць, і боль*, с. 170.

наўча сведчыць, што аўтар і яго лірычны герой натхняліся “запаветна-светлай” зямлёй бацькоў, красой родных мясцін – “краю бярозаў і гонкіх соснаў, лугоў і заток азёрных”, красой роднага Палесся, духоўна-этычнай прыгажосцю яго працавітых, мудрых і мужных людзей. Гэта дазваляе сцвярджаць, што паэт глыбока і ёміста ў сваёй творчасці прэзентаваў беларуска-нацыянальны вобраз свету, рабіў гэта тале-навіта, натхнёна, спавядальна. Шчыра і ўзнёсла, без гучнага штучнага пафасу паэт пісаў аб сваёй адданасці вольналюбивай “*зямлі Скарыны*”, “*краю Купалы*”, называў Беларусь “*светлай радасцю і скрухай*”. Скразны лірычны герой М. Рудкоўскага – патрыёт і верны сын Беларусі, пераемнік роду працаўнікоў і сейбітаў. Так, звяртаючыся да Бацькаўшчыны-Беларусі, паэт кажа:

Ў тваіх кузнях мой дзед
гартаваў і сярпы, і нарогі,
У палях тваіх –
бацькі, што крочыў з сяўнёю, сляды;
Я звіваў у сувой
і дарогі твае і трывогі...⁶

Строгі крытык і настаўнік У. Калеснік (М. Рудкоўскі закончыў філалагічны факультэт Брэсцкага педінстытута і быў студэнтам вядомага літаратуразнаўцы), аналізуючы “Першыя вёрсты”, злёгка ўшчуваў паэта, што лірычны герой яго першай кнігі, і перадусім праграма-га верша “Юнацтва”, *ухваляе даброты калектывізму, ён гатовы за кампанію пагадзіцца на звычайнасць свайго жыцця*⁷. Аўтабіяграфічны герой прызнаецца, што юнацтва ў яго такое ж, як у многіх: *Не песціў я яго, / – Бывала, з мазалямі – / Праходзіла яно / Лугамі і палямі. / Ля-тала ў стэп, прывет / Цалінным несла вёснам, / І там ягоны след, / І там яго барозны...*

Але так здавалася, сапраўды, толькі на першы погляд: толькі знешне жыццё паэта і яго лірычнага героя было звычайным “дэмакратычна-савецкім”, з тыповым для паэзіі таго часу багатым і дынамічным ўнутраным светам, у якім дамінавала абагульнена-грамадская ідэйнасць. Лірычнае ж перажыванне вызначалася шчымлівай пяшчотай, пачуццямі далучанасці да гістарычнага лёсу краю і народа. У ранняй паэзіі М. Рудкоўскага ідэя з’яднанасці лірычнага героя з лёсам

⁶ М. Рудкоўскі, *Залатазвон*, Мінск 1986, с. 19. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

⁷ У. Калеснік, *Вытокі шчырай думкі*, с. 4.

Беларусі ўвасабляецца ў балючым і глыбока асобасным пераасэнсаванні мінулай вайны, яе вялікіх страт, ахвяр, незагойных ран, што жывуць у памяці і ў сэрцы кожнага, і нават тых, хто ў вайну былі дзецьмі. У вершы “Памяць”, лірычны герой якога радуецца прыгажосці квецені бэзу (*Бэз ломіцца ў вокны, заліў усе вуліцы, / Мяцеліца сіня кружыцца, кружыцца / І сэрца да сэрца, трапечучы, туліцца...*), ад імя свайго пакалення паэт узгадвае *бэзавы чэрвень*, драматычны пачатак вайны і варожай акупацыі, варожых салдат, калі *Успыхнула наша дзяцінства трывожнае / Любаві і гневу калючымі іскрамі* (23). Этчны і патрыятычны ідэал сучаснікаў малады паэт увасабляе ў вершы “Балада пра мужнасць” праз вобраз партызанскага разведчыка, які, паранены, сцякаючы крывёю, знаходзячы апошнія сілы, дабіраецца да партызанскага лагера, каб выратаваць сяброў, папярэдзіць іх аб здрадзе.

Паэта прывабліваюць лёсы, на першы погляд, звычайных людзей, у якіх ён умее разгледзець і ўзнёсласць, і драматызм. Так, у вершы “Бабіна лета” паэт задумваецца над лёсам салдацкай удавы, якая многа год жыве самотна, бы вярба над ракою. Усе гады жанчына чакае свайго салдата з вайны, не аднаго свата яна адправіла з хаты. Доўгія гады салдатка верыла картам, цыганкам і снам, якія абяцалі, што вернецца любы дадому. Самоту яна заглушала цяжкай і нястомнай працай, *зберагала сябе праз гады / Ціха і горда, бы ў полі сасна*. Верш заканчваецца сэнсава-ёмістай і драматычна абагульненай канстатацыяй, якая сведчыць аб далучанасці паэта і яго лірычнага героя да лёсу роднай зямлі і людзей:

Ў нас на сяле ў кожнай хаце дзесятай
Не прычакала жанчына салдата... (26).

Трагедыі і драматызм вайны жывуць не толькі ў абпаленай дзіцячай памяці, але і ў эстэтыцы спасціжэння паэтам багатай красы беларускай зямлі і мнагастайнасці мірнага жыцця. Лірычны герой верша “Глядзеў, дзівіўся: у стыні белай...”, адкрываючы для сябе пах роднай травы-пракосы, памятае, што яе барвова-сінія кветкі дапамагалі ў партызаных матулі гаіць раны на целе бацькі.

У ранняй лірыцы паэт па-свойму спрабуе эстэтызаваць традыцыйныя для беларускай паэзіі вобразы-сімвалы і архетыпы. Напрыклад, у вершы “У навальніцу” бязлітаснай прыроднай стыхіі супрацьстаіць магутны дуб: *расправіўшы плечы, ён ступіў насустрач навальніцы ў адрозненне ад старога замшэлага вяза, які побач укленчыў пад ветрам і гатовы на зямлю зваліцца*. Такімі вобразамі-сімваламі з’яўляюцца *бярозкі босыя і волаты-дубы* ў вершы “Залаты Бераг”.

У вершы “Коні” згадкі пра падлеткавыя гады, калі хлопчыкі з гонарам і задавальненнем выпасвалі сваіх коней на начлезе, вобраз-сімвал імклівых коней выклікае асацыяцыю з хуткаплыннасцю часу і жыцця і ўзбудняецца да нацыянальнага сімвала пагоні з верша М. Багдановіча “Пагоня”: *Б’юць шлях капыты – нас нясуць у жыцці / Гарачыя нашыя коні*⁸.

Прыкметнай асаблівасцю ранняй лірыкі М. Рудкоўскага стала баладна-рамантычная стылістыка эстэтычнага асваення тэмы радзімы. Ён адным з першых у нацыянальнай паэзіі адкрываў непаўторнае характава і абаяннае Палесся, эстэтызаваў рэгіянальна-адметнае, паляшчукае як прыгожую і каштоўную частку нацыянальнага свету беларусаў. Пра гэтую адметнасць паэзіі М. Рудкоўскага слухна пісала даследчыца В. Зарэцкай: *Рэгіянальны каларыт для паэта не быў самамэтай. Ён натуральны і арганічны ў яго паэзіі як вяртанне да першавытокаў, адчуванне духу народнага вобразнага мыслення, як праяўленне аднаго з бакоў яго мастацкага свету*⁹. Эстэтычнае ўзвышэнне, паэтызацыя родных мясцін назіраецца ў вершах першай кнігі “Над Начанкай-ракою ночы”, “Залаты Бераг”, “Нараўка”, “Сімфонія пчаліная”, “У краі сасновым”, “У ночы борам хадзілі ліўні”. У багатым укладзе народнага быцця, даводзіў паэт, пераважае эстэтычнае характава чалавека-працаўніка:

Гасціну без чаркі, без добрае песні
Не лічаць гасцінай у нас на Палессі.
Не лічаць калінай каліну без цвету,
Без ягад чырвоных на голлі улётку.

На лузе, у полі работу без поту
Мо жартам хіба назаве хто работай.
А без мазаля чалавека спрадвеку
Не лічаць у нас, не завуць чалавекам (28–29).

Ужо ў першай кнізе паэт выразна, пераканана дэкларуе свае творча-эстэтычныя ідэалы і пошукі. Яго вабяць таямнічая бясконцасць і нязведанасць дарог, якія адкрываюцца перад ім і вартыя паэтычнага асэнсавання і яго асабістага жыццёвага выбару. У адным з праграмных вершаў першай кнігі “Шляхі-дарогі” лірычны герой прызнаецца

⁸ У. Калеснік, *Выток і шчырай думкі*, с. 27.

⁹ В. Зарэцкая, *Рэгіянальны адметнасці як спосаб выяўлення індывідуальна-аўтарскага і традыцыяналісцкага ў паэзіі Міхася Рудкоўскага*, “Веснік Брэсцкага ўніверсітэта”, № 2 (8) 2007, с. 64.

Прыхаліўшы томік Танка, / Адпраўляюся шукаць я / Новых песень, свежых ранкаў. Гэты герой, як і сам паэт, рамантычны вандроўнік па родным краі, які імкнецца да нястомнага і дасканалага спазнання жыцця. Ён перакананы, што родныя шляхі-дарогі, сустрэчы, ростані, трылогі, прапушчаныя праз яго сэрца, зрабяць яго і чуйным, і відушчым.

Другая кніга паэзіі “Сінія Брады” красамоўна выявіла творчую сталасць М. Рудкоўскага, які тонка рэагаваў на свой час і яго вызначальныя грамадска-эстэтычныя, філасофскія ідэі, запыты і выклікі. Гэта кніга прадставіла чытачу пераканаўчае аблічча паэта-патрыёта з выразна нацыянальным, краёвым унутраным светам. Герой паэзіі М. Рудкоўскага адначасова прэзентаваў свету ўласную далучанасць да вострых праблем сучаснасці, у прыватнасці, да пагрозы новай вайны, тэхнагенных атамных катастроф, што пагражаюць чалавецтву знішчэннем. Яго свядомасць, абпаленая памяць маленства захоўваюць згадкі пра жахі мінулай вайны, трагедыі спаленых вёсак, адчуванне міжвольнай віны перад пакаленнем аднагодкаў, што згарэла ў ваенным полімі (вершы “Балада пра маіх аднагодкаў”, “Закладзены у кроплі акіяны”, “Яны са мной, яны жывуць ва мне”, “Майданак”, “Балада пра палаючы ліст”, “Каменні цытадэлі”, “Была ў хлапчука свая казка”, “Начны эскіз”, іншыя).

Творчы этап працы над кнігай паэзіі “Сінія Брады” вызначаўся інтэнсіўнымі духоўна-эстэтычнымі і філасофскімі пошукамі паэта. За многімі вершамі паўстае аблічча паэта, сарыентаванага не толькі на нацыянальна-беларускія, але і агульначалавечыя гуманістычныя каштоўнасці, мастака, адказнага за прагрэс чалавецтва, за захаванне гармоніі ў свеце людзей, жывёл, дрэў, кветак і траў, якім пачаў пагражаць спажывецкі прагматызм чалавека і грамадства.

Асэнсаванне тэмы прыроды ў паэзіі М. Рудкоўскага мала нагадвае традыцыйную пейзажную лірыку, бо вобразы і малюнкi навакольнага свету ў яго творах амаль заўсёды падпарадкаваны выяўленню *пейзажа душы* (Т. Чабан), светаадчування паэта. У многіх вершах гэтая тэма набывае філасофскую і быццёвую глабальнасць: прырода – калыска і захавальніца жыцця чалавека, яна ж – крыніца гармоніі і характава, якая робіць чалавечую душу жывой, прыгожай, чулай; прырода выходзіць пачуццё жыццёстойкасці ў чалавека, дае ўзор бясконцага абнаўлення, адраджэння, прагі жыць, расці, красавацца, нястомна пазнаваць неспазнанае. Паэт ідзе шляхам інтэлектуальна-філасофскай эстэтызацыі жыцця чалавека, сваёй сям’і, роду, свету, прыроды роднага краю, Палесся, пра што доказна сведчаць вершы “Сінія Бра-

ды”, “Мой дзед быў сельскім кавалём”, “Лось”, “Кладуся. Засынаю. Сплю...”, “Такі круты, высокі бераг...”, “Рву звычных дзён зачараваны круг”, “Дажджы”, “Трыпціх дрэў”, іншыя). Менавіта такому, эстэтычна-філасофскаму асваенню свету паэтам М. Рудкоўскім спрыяла яго жыццё, вучоба і праца ў Брэсце, берасцейскае літаратурна-творчае асяроддзе, дзе прызнанымі аўтарытэтамі і патрабавальнымі літаратурнымі настаўнікамі былі М. Засім і У. Калеснік.

Праца на Брэсцкай студыі тэлебачання, шматлікія творчыя камандзіроўкі дапамагалі глыбей спасцігаць сучаснасць, грамадскае жыццё з яго дасягненнямі і выдаткамі. Важна, што журналісцкая праца, якая вымагала найперш апэратыўнасці ў рэагаванні на падзеі і людзей, тым не менш, не павярнула паэта ў бок публіцыстычнасці, актуальнай рытарычнасці. Паэт не збіўся на позу “ўсяведа”, не здрадзіў пазіцыі мастака-аналітыка, філосафа, які абраў сумленнае, творчае служэнне жыццю. Яго роздум над светам і чалавекам набываў афарбоўку асабістай адказнасці паэта за ўсё, што адбываецца ў грамадстве, на зямлі, у душы чалавека, яго сучасніка. Паэт умее без публіцыстычнага надрыву, сцішана, каб выклікаць давер у чытача, метафарычна эстэтызаваць патрыятычныя пачуцці, як гэта, напрыклад, адбываецца ў вершы “Сінія Брады”. Вада з родных рэк, крыніц, брадоў дае лірычнаму герою ачышчэнне, гоіць стомленую душу, дае імунітэт ад бруду (*...калі апускай ты далоні ў тую ваду – рукі не могуць зрабіць справы бруднае*). Лірычны герой прагне гармоніі і шчырасці ў грамадскіх і міжлюдскіх стасунках. Пачуццё прыналежнасці да сваёй радзімы і народа дае герою адчуванне паўнаты жыцця, шчасця жыць і быць абароненым гэтым *пачуццём радзімы*, як матулінай малітвай-замовай, ад пошасці, нягод:

У хвіліну трудную,
у часіну шчасную,
бы кулік з навальнічнага выраю,
ты вяртаешся зноўку і зноўку сюды.
Сінія Брады,
родныя Брады,
як замова матулі ад напасці-бяды... (44)

У вершах М. Рудкоўскага другой паловы 60-х гадоў філасафізм паглыбляецца праз узбуджэнне постаці лірычнага героя, паэта-творцы, які не толькі асэнсоўвае сваю прысутнасць у свеце, але імкнецца да актыўнага пазнання быцця. Яго чулая душа здзіўляецца гармоніі і характыву жыцця, усведамляючы сябе часцінай велічнай вечнасці (вер-

шы “Такі круты, высокі бераг”, “Рву звычайных дзён зачараваны круг”, “Дажджы”, “Я рос на плёсах. І не толькі ў сне...”, “Перамагаючы стыхій супраціўленне...”). Герой-філосаф М. Рудкоўскага названых і некаторых іншых вершаў тыпалагічна нагадвае лірычнага героя вядомага паэтычнага цыкла Э. Межэлайціса “Чалавек”, асабліва ўсведамленнем крохкасці, непаўторнасці жыцця на Зямлі, адчуваннем узаемазвязанасці ўсяго жывога:

І ўжо ва мне гамоняць салаўі,
гудуць у несучішшы вечным дрэвы.
Мае слабыя, быццам ніці, нервы
зліваюцца з магутнымі – зямлі.
Я чую, быццам свой, планеты боль,
я чую, як планету ліхаманіць.
Маю душу, бы жаваранка, раніць
далёкі выбух вадародных бомб... (52)

Перамагаючы стыхій супраціўленне,
імкнуся я да квантавай мяжы.
Што там за ёй, нябачнаю, ляжыць –
жыцця віры ці змрочная пустэляня.
... ..
Шукаю, б’юся: к непадкупнай мэце
пакутлівы, ды ёсць жа, знаю, шлях!
...Гарыць акно і сэрца па начах –
і крышачку святлее у Сусвеце (63).

У паэта вельмі рэдка сустракаюцца публіцыстычныя інтанацыі, дзе б нейкім чынам дэклараваліся палітычна-грамадскія ідэалы, як гэта назіраецца ў вершах многіх яго сучаснікаў. Творчасць для М. Рудкоўскага была найперш спосабам выяўлення ўласнага адчування характа, шчасця жыць годна на сваёй зямлі, натхняцца красой, рабіць душы людскія лепшымі, вышэйшымі. Сваё непрыняцце кансерватызму, абмежаванасці некаторых чыноўнікаў-артадоксаў, з чым, несумненна, часта сутыкаўся М. Рудкоўскі як тэлежурналіст, ён выказвае з дастаткова выразнай, хоць і стрыманай іранічнай мерай. Так, напрыклад, у вершы “Шчаслівы той, хто ўсё жыццё сцярог” абаронцаў застарэлых догмаў паэт параўноўвае з непаваротлівымі насарогамі. Ён вітае імкненне чалавека спасцігнуць нязведанае, смела адкінуць *мармур ісцін*, што скампраметавалі сябе, зрабіць смелыя здагадкі, вылучыць новыя гіпотэзы, *залатыя біўні* якіх *пражкнуць і насарога на выліт*.

У паэтычным свеце М. Рудкоўскага трывалае і важнае месца займаюць звароты да каларытных мясцін роднага краю – Прыпяці, Піны, Гарыні, Давыд-Гарадка, Берасця, Ганцавіч, роднай вёскі Востраў, яе ваколіц з рэкамі Нача, Цна, Лань, Нарайка... Паэту радасна вяртацца сюды пасля далёкіх і блізкіх дарог, ён мае духоўную патрэбу ў тым, каб пабыць у родных сценах, убачыць і пачуць дарагіх сямейнікаў і аднавяскоўцаў, працавітых і мудрых землякоў. Сярод іх яму хораша адчуваць сябе паэтам, перажываць з імі шчаслівыя хвіліны прызнання (*просяць людзі на сяле паэта / прачытаць надрукаваны верш*).

У паэзіі М. Рудкоўскі кранальна і шчыра выказваў пяшчотнае шанаванне бацькоўскай хаце, якую пакінуў зусім хлапчуком, паступіўшы пасля сямігодкі ў педвучылішча, сваёй сям’і – дзеду-кавалю, бацьку, сёстрам і асабліва матулі. Сястра Ірына ўспамінала пра вялікую любоў сына-паэта да матулі-сялянкі, пра вельмі цёплыя, кранаюча пяшчотныя адносіны да яе: *Незвычайным для “вясковага этыкету” было тое, што Міша пры сустрэчы цалаваў маці руку: спачатку яна неяк бьтэжылася, як бы саромелася, а потым прывыкла. Такое тады можна было ўбачыць хіба што толькі ў кіно, у вакольным для нас жыцці нічога падобнага не назіралася*¹⁰. Матуля заўсёды перажывала за яго здароўе, бо ў маленстве сын цяжка перахварэў. Мацярынская трывога засталася назаўсёды як прадчуванне цяжкага лёсу сына. Многа кранаючых радкоў М. Рудкоўскага прысвечаны маці, у іх ліку верш баладнага гучання “Неадплатны доўг”. Маці для паэта была ўвасабленнем святасці ў жыцці, перад сілай мацярынскай любові, быў перакананы паэт, адступае нават смерць:

Я перад табой у даўгу
за кожную ноч,
што ты недаспала,
у калысцы мяне люляючы,
за кожны сон,
што ты недасніла,
дзверы мне адчыняць
уставаючы,
за кожны хлеба краец,
што ты не з’ела,
на дарогу мне пакідаючы...
за кожны мазоль
на далонях тваіх пяшчотных,
на далонях самотных... (61–62)

¹⁰ І. Рудкоўская, *І памяць, і радасць, і боль*, с. 168.

З нязменнай узнёсласцю і пяшчотай лірычны герой М. Рудкоўскага ставіцца да каханай, якая ўвасабляе красу і характава жыцця. Жанчына, каханая ў лірыцы паэта нагадвае багдановічаўскую Мадонну, прышэсце якой лірычны герой чакаў *цэлую вечнасць* з верай і надзеяй:

У тысячы воч
пазіраў я з надзеяй,
Тысячы рук
паціскаў я з надзеяй,
дыханне тысяч вуснаў лавіў я
з надзеяй адзінай –
спаткаць твае шэрыя вочы,
спаткаць твае ціхія рукі,
спаткаць твае губы-каліны... (65)

Каханне ў паэтычным свеце М. Рудкоўскага – сінонім чысціні, вернасці, адданасці, ахвярнасці, узнёсласці жыцця. Праз гэта пачуццё, перакананы паэт, раскрываецца чалавек як дзіця красы і гармоніі. Паэт як верны рыцар захапляецца жаночым характавом. Яго лірычны герой упэўнены, што каханне трэба заслужыць, заваяваць, зберагчы. Менавіта такім прадстае закаханы герой у вершах “Балада пра маю каханую”, “Паядынак аленьяў”, “Пакліч мяне”, “Чэрвень – месяц мядовы”, “Бясмерце”, “Як ішла у касцёл паненка”, “Дыханне тваё” і некаторых іншых.

Наступная кніга паэзіі М. Рудкоўскага “Позвы” стала выразным мастацкім увасабленнем асабістых духоўна-эстэтычных пошукаў і ідэйна-грамадскага жыцця таго часу – канца 60-х – пачатку 70-х гадоў. Тут засведчана тая ж непарыўная сувязь паэта і яго лірычнага героя з роднымі вытокамі, з гістарычным мінулым краю і народа, жыцця вобразы і малюнкі якіх спрыяюць нараджэнню новых твораў. Сама назва кнігі паэзіі глыбока сімвалічная: позвы – гэта вечны покліч мінулага, перазовы стагоддзяў, легендарных герояў, з якіх пачыналася айчынная гісторыя, на чым грунтуецца і сучаснасць. Так у вершы “Берасцейская быліна”, які мае падзагаловак “Там, на пачатку...”, уяўленне паэта малюе вобраз даўняга абаронцы Прыбужжа – высокага і дужага Берасцеі. Гэты герой, сапраўдны асілак, паклаў першыя камяні, каб на мяжы Белай Русі паўстаў новы горад, *каб злы дух абмінаў гэта месца, каб не ведаў дарогі сюды!..* Сыны-дубы Берасцея пайшлі ў бацьку, яны ўмелі ўсё – будаваць, сталь каваль, паляваць, баявых коней сядлаць... Так паэт імкнецца па-мастацку актуалізаваць мінулае роднага краю, каб сучасныя пакаленні не адракаліся ад гістарычнай памяці свайго народа, каб бераглі ў душах гонар і годнасць

сваіх продкаў. У многіх вершах і гэтай кнігі паэт звяртаецца да героікі і трагедыі мужных абаронцаў Брэсцкай крэпасці, подзвіг якіх назаўсёды застаецца легендай у гісторыі не толькі беларускага народа (верш “Бугам легенды плывуць”). Побач з рамантызацыяй мінулага, гісторыі і героікі Берасцейшчыны, Прыбужжа ў вершы “У квецені вясновай новай”, своеасаблівым звароце да Брэста, горада, які стаў месцам здзяйснення творчых і прафесійных задум паэта, дзе нарадзіліся яго сыны Алесь і Сяргей, выказваецца гонар, што жыве, існуе гістарычная і патрыятычная пераемнасць: памяць пра герояў перадаецца з пакалення ў пакаленне, іх імёнамі называюцца новыя вуліцы, удзячныя нашчадкі адшукваюць магільныя неведомых герояў. Лірычны герой – патрыёт, які адчувае сябе далучаным да мінулага і будучага берасцейскай і ўсёй беларускай зямлі. Ён шчаслівы адчуваннем у сабе духу годнасці, непакоры мужага і трывушчага беларускага народа.

Але часам лірычны герой кнігі “Позвы” выглядае непераканаўча, занадта афіцыйна-святочна. Часта ў яго светаадчуванні знікае драматызм, менее філасофскай засяроджанасці, а пераважае рыторыка ідэйна-патрыятычнай канстатацыі жыцця (вершы “Прышоў я ў Разліў да Ільча”, “У Горках ленінскіх”, “Рыцары рэвалюцыі”). У кнізе змешчаны вершы-ўражанні, вершы-роздумы з вандровак па розных выдатных мясцінах вялікай савецкай краіны: “Снегапад”, “Мне сняцца маладзья камісары”, “Ліпеньскі роздум”, “Ялта”, некаторы іншыя. Паэт больш пераканаўчы, калі позірк яго лірычнага героя звяртаецца да родных палёў, лясоў, краявідаў Бацькаўшчыны. Выдатнымі паэтычнымі адкрыццямі варта лічыць вершы “Вырай”, “Апошні блакітны алень”, “Балада пра пушчанскі спакой”, дзе жывымі легендамі, сімваламі волатнасці, нерушнай спрадвечнай красы краю паўстаюць зубры, дубы, алені, ласі. Мастацкай арыгінальнасцю, глыбінёй і гарманічнасцю ўвасаблення паэтавай задумы вылучаюцца вершы “Зубр-адзінец”, “Сустрэча ў лесе”, “Чучала арла”, “О, высокага верасня радасць”, “Дзіўлюся, дрэвы, вашай дабраце”, “Ляснік”. Лірычны герой мацуецца сілай і мудрасцю роднай зямлі, на скразняках эпох яго трымаюць трывушчыя родныя карані, што прыкметна вызначае скразную ідэйнасць і эстэтыку творчасці паэта:

Хаця вятры ў няласкавых стагоддзях
зямлю маю астуджваюць-халодзяць,
не прападу я – ўнукам прарасту,
як поле жытам, як застолле песняй, –
ўпаду – устану, згіну – уваскрэсну,
як колас, я жыву начыстату (115).

Жывым сонцам, якое давала сілы паэту ў драматычныя моманты жыцця пераадолець “багну”, расплюшчыць вочы, устаць на ногі, былі матуля, матуліна малітва, родная хата. Матуля вымаліла жыццё сыну ў маленстве, калі ён быў безнадзейна хворы. *І сёння перад дарогай / маўкліва прашу цябе я: / – Травам, дрэвам і сонцу / за мяне памаліся, / мама!* (103).

Адчуваецца, што ідылічнасць светасузірання, публіцыстычная рыторыка, шматлікія патрыятычныя прысягі, зададзеныя эпохай застою 70-х гадоў, стамляюць паэта. Невыпадкова ў творчасці гэтага часу М. Рудкоўскага з’яўляецца ёмісты вобраз-матыў чалавека-карабля, да якога паэт будзе звяртацца і ў вершах пазнейшага часу. У вершы “Я ў тытунёвым дыме, бы ў тумане” паэт знаходзіць трапінае ўвасабленне: ён параўноўвае сябе з караблём, якому надакучыла стаяць ля прычала і бясконца гойдацца ў дыме-тумане. У вершы выразна прачытваецца мара паэта-карабля *аб другім мерыдыяне*:

Прасторы іншай прагне ён, і часам,
калі усходзіцца на моры бура,
рве якарны ланцуг, і, горды, хмурны,
выходзіць у нязнанасць дальніх трасаў.
І доўга у стыхіях ён блукае –
свае ён атлантыды адкрывае... (92)

Несумненна, што застойная грамадска-ідэалагічная атмасфера стрымлівала ўзвышана-філасофскую творчую думку аўтара. Душа паэта, як лірычнага персанажа яго верша – карабля, прагнула *іншай прасторы*, парывалася разарваць *якарныя ланцугі* абавязковай ідэйна-літаратурнай зададзенасці. Бунтарную душу паэта вабілі стыхіі жыцця і быцця, яна імкнулася адкрываць *свае атлантыды*.

У некаторых вершах М. Рудкоўскага адчуваецца напружаны драматызм і духоўны разлад у адносінах з каханай. Лірычнаму герою бракуе даверу, той надзейнай духоўнай блізкасці і ўзаемнасці, якія даюць сілы жыць і тварыць, якія мацуюць веру і надзею. У лірычнага героя бы пахіснулася пад нагамі зямля, драматычныя сумненні, непаразуменні ў адносінах з каханай пазбаўляюць душэўнай раўнавагі, акрыленасці, упэўненасці. Так у вершы “Чытала ты...” лірычны герой зноў параўноўвае сябе з караблём, які разбіўся аб скалы, бо ў шторм *адмовіў яго штурвал*. Верш успрымаецца драматычнай баладай, баладай адчужэння, калі незваротна страчана душэўная чуласць і блізкасць, калі знікла “сонца” ўзаемнасці. Для лірычнага героя – гэта драма, бо ён перакананы, што *без любові чалавек – што*

камень. Толькі напоўненая любоўю і вернасцю кахання душа будзе верным штурвалам, які не дазволіць разбіцца на вострыя падводных скал:

Зямля без сонца – прах, а не зямля,
а без любові чалавек – што камень...
Чытала ты учора на змярканні
легенду пра пагібель карабля.
У шторм адмовіў у яго штурвал,
а акіян бурліў, грымеў шалёна –
і карабель у барацьбе няроўнай
упаў на вострыя падводных скал...

Чытала ты... Я ж думаў, што зямля
без сонца –
прах у халадах сіберных,
што людзям трэба і любоў, і вернасць,
нібы штурвал у шторм для карабля... (92–93)

У вершы “Ганцавічы” паэт не толькі выказвае любоў да родных мясцін, але і ўдзячнасць лёсу за шчасце быць паэтам і выказацца ў родным слове, бо без гэтага *не такой была б Айчына і песня б незакончанай была*. Думка паэта ластаўкай ляцела да родных мясцін, вокнаў бацькоўскай хаты, да дарагіх людзей, сяброў маленства і юнацтва.

Пытанні літаратурнай творчасці, мастацкай эстэтыкі сур’ёзна турбавалі паэта ў застойны савецкі час. Верш “Пра форму” ўяўляецца заклапочаным роздумам М. Рудкоўскага пра класічнае, традыцыйнае і наватарскае, авангарднае ў творчасці. Аўтар выказвае сваё перакананне ў тым, што мастацтва, паэзія не павінны ператварацца ў самаэтнае эксперыментаванне. Самому паэту ўдавалася дэманстраваць гарманічную меру класічнасці і авангарднасці ў творчасці. Часта звяртаючыся да багдановічаўскіх традыцый, эстэтыкі красы і формы, жанравай разнастайнасці верша, М. Рудкоўскі, як і яго старэйшы сучаснік М. Танк, пераканаўча паказваў сваё майстэрства ў жанры беллага верша, дэманструючы яго выяўленчыя магчымасці. М. Рудкоўскаму надзвычай імпанавала творчасць яго сучасніка У. Караткевіча: абодва паэты, кожны па-свойму, таленавіта рамантазавалі і гераізавалі беларускае мінулае, а тыпалагічна падобныя лірычныя героі іх паэзіі ўзнёсла прысягалі “векавечнай Бацькаўшчыне” у ахвярнай любові і адданасці (у абодвух паэтаў ёсць узаемныя вершы-прысвячэнні), абодва эксперыментавалі ў паэзіі з густам, разумна, смела, эстэтызавана.

У ідэалагічна рэгламентаваных 70-я гады берасцейскі паэт зноў “пераклікаецца” з М. Танкам: варта параўнаць вершы М. Танка “Трактат аб паэзіі” і М. Рудкоўскага “Пра форму”. У гэты час, звяртаючыся да кожнага, але найперш да творцаў, М. Танк папярэджаў: *Не забывайцеся ж, якія / Вы пакідаеце сляды*. Раздумваючы над сутнасцю творчасці, М. Рудкоўскі не прымаў манернай прафанацыі, якая часам выдавалася за наватарства. Спробы псеўданаватарства ён іранічна параўноўваў са слядамі *з-над лап гусіных, гумавых*. І паэтаў Пегас не здраджаў, рвучы ланцугі рэгламентаванасці ў мастацтве, у спосабах самавыяўлення творцы і, вядома ж, у грамадскім жыцці:

Няхай сёй-той і на руках ўжо ходзіць
І пробую хадзіць на галаве, –
мой конь б’е капытамі берагі!
І ўсё ж прагаласую за рэформу
І буду я крышыць і нішчыць форму,
што закуе мяне ў ланцугі (98).

У наступнай кнізе паэзіі “Векавечная Бацькаўшчына” (1976) развіваюцца і паглыбляюцца патрыятычныя матывы, шматаспектна перадаецца шчаслівае адчуванне паўнаты жыцця паэта і яго лірычнага героя на сваёй зямлі. Самаўсведамленне лірычнага героя вызначаецца па-ранейшаму патрыятызмам і гістарызмам, мацуецца памяццю правольналюбівых продкаў. Ён чуе *мячы і ржанне коней / Ў прадонні цёмным курганой*. Памяць абпаленага вайной маленства часта вызначае характар паэтычнай лексікі: дубы ў пушчы паэт параўноўвае з крэпасцю-змагаркай, вепраў у лясных нетрах – з танкамі. Родныя дубровы, бары, травы, жыццядайнасць векавечнай Бацькаўшчыны – тое, без чаго паэт і яго лірычны герой не могуць паўнацэнна і шчасліва жыць. Гэта шчыра і ўзнёсла дэкларуецца ў першым вершы гэтай кнігі “Шчаслівы той, хто у дарозе”.

У творчасці гэтага перыяду М. Рудкоўскага набывае новую адметнасць тэма вяртання да родных вытокаў: яна драматычна ўзбудняецца біблейскімі матывамі вяртання блуднага сына. Паэт знаходзіцца на новым жыццёвым крузе вяртання дадому, да родных палёў, сосен, бяроз, у родную хату. Ён стомлены пылам жыццёвых дарог, клопатам і цяжарам пражытых гадоў. Лірычны герой доўга не быў *у краі сваім дарагім*. У вершы “Вяртаюся я ў край свой дарагі” невыпадкова дзень вяртання, як падкрэслівае паэт, супаў з *днём сонцавароту* – парой, калі калі сонца пакідае зеніт і ўсё на зямлі пачынае паволі рыхтавацца да адцвітання, завядання. Вяртанне ўжо не маладога, здарожанага

сына праз многа год у родную хату ўспрымаецца пакаяннем лірычнага героя за жыццёвыя памылкі і пралікі, духоўным ачышчэннем: для яго адчынены вароты, для яго вымыты парог. Гэтымі важнымі вобразамі-дэталямі падкрэсліваецца, што блуднага сына тут заўсёды чакаюць, прымуць, зразумеюць, даруюць усе грахі. У гэтым вершы з вялікай мастацкай выяўленчай сілай рэалізуюцца два сэнсава ёмістыя цэнтры, два вобразы-архетыпы: блудны, са стомленай душой сын і усе-даравальная, цяплявая матуля:

Я доўга-доўга выціраю ногі,
А можа выціраю і душу.
Што маме добрай я сваёй скажу?
... ..
Калі я і навекі анямею,
Мяне ва ўсім матуля зразумее (121).

Тэма вяртання блуднага сына знаходзіць далейшае паэтычнае ўвасабленне і біблейска-архетыпнае ўзбуйненне і ў вершы “Дома”. Родны дом, Бацькаўшчына для паэта і яго лірычнага героя – рай, эдэм, дзе спаталяюцца ўсе згрызоты і спіхае душэўны боль. Дома ўсё дыхае мацярынскай пяшчотай: нават таполя з мацярынскай пяшчотай “кладзе свой ліст на лоб гарачы мой”.

У вершы «Дома» паэт зноў звяртаецца да вобраза каня, увасаблення творчасці, творчага натхнення, Пегаса (*мой добры, мой рахмань белы конь*), які ідзе напіцца да родных крыніц. Так метафарычна паэт гаворыць аб празе і шчасці творчасці, якія дае яму родная зямля – невычэрпная крыніца духоўнасці і хараства. Толькі тут *срэбрагрывы* Пегас зноў набывае крылы. У вершы “Глядзі, махае з-за акна рукою” М. Рудкоўскі называе родныя мясціны *эдэмам – адвечным райскім краем* (144).

Сапраўдным і найлепшым эдэмам паэт называе родную вёску Востраў у вершы “Мой родны Востраў”. Эпіграфам да гэтага верша паэт узяў радкі Э. Межэлайціса “Ёсць ліра ў мяне!”, тым самым падкрэсліўшы, што родныя мясціны – яго ліра, яго натхненне, дзякуючы ім паэт пазнаў шчасце жыцця і творчасці:

Ёсць Востраў у мяне. З нягод і скрук
Я да яго лячу, як да святыні:
Ён даў дыханне мне, і зрок, і імя
І, разамкнуўшы небасхілу круг,
“Ідзі, – сказаў і вывеў на разлог, –
Перад табой адкрытая дарога.

Ідзі і звездай дух жыцця зямнога
І мудрым стань, нібы мужыцкі бог...”

Я не мудрэц. Але адрозню ўсё ж
Здалёк і сталь нарага і рапіры...
Ёсць Востраў у мяне – ў мяне ёсць ліра... (125–126)

У вершах М. Рудкоўскага асабіста перажытае, паэтавы думкі, расчараванні, спадзяванні выказваюцца па-мастацку дасканала, эстэтычна ўзважана, з вялікай мерай густу, этычнасці, што сведчыць аб таленце і творчай сталасці творцы. Так, напрыклад, верш “Апошняя дарога”, які напісаны з трагічнай нагоды – смерці бацькі, перадае не толькі асабістыя боль і самоту. Лірычнае перажыванне ўзбуйняецца ў філасофска-эстэтычным накірунку, і верш пачынае гучаць сапраўдным рэквіемам чалавеку-працаўніку, які любіў сваю зямлю і аддаў ёй усе свае сілы. І яго любілі і будуць помніць зямля, сонца, жытнёвыя гоні, лугі, якія зараз аплакваюць апошняю дарогу земляроба. Верш гучыць баладай развітання роднай зямлі са сваім сейбітам і аратым:

Калі бацьку за вёску няслі мы,
Усцілаў луг дарогу кілімам,
Каб, як ён, быў ласкава спакойны
Шлях апошні ягоны.

Як труну мы ў зямлю апускалі,
Хвоі рэквіем ў пушчы ігралі.
І плыла над абшарам жалоба
Па табе, бацька мой, земляробе,
Што ўвесь век на зямлі гэтай весняй
Сеяў жыта, а з жытам і песні (123).

Пачуццё радзімы, ментальнае адчуванне векавечнай Бацькаўшчыны як самай вялікай святыні, нястомна сцвярджаючы і перадусім узвышаючы, паэт імкнуўся перадаць нашчадкам. Пры гэтым важна падкрэсліць, што М. Рудкоўскага не хвалявала праблема ўласнага бясмерця. Ён турбаваўся, каб сыны сталі годнымі людзьмі і перадалі памяць пра бацьку ў будучыню (верш “Калі я падаю руку”). Запаветам нашчадкам у вершы “Трыпціх жаданняў” успрымаюцца радкі:

Свайго не вырачыся роду,
Сябе у родзе не згубіць (152).

Для паэта важна было мець пэўнасць, што яго жыццёвая дарога знойдзе працяг у будучыні дзяцей: *Сцяжынай той пойдзе сын мой, / За ім – унук і ўнукаў сын.*

Дасканала ўслаўляючы неруш і велічную красу роднага краю, паэт, паводле назіранняў даследчыцы В. Зарэцкай, *раскрывае свае маральныя і эстэтычныя ідэалы... Дрэвы – сябры і настаўнікі лірычнага героя. Яны скіроўваюць яго памжненні да высокага, ... светлага, добрага і прыгожага..., засцерагаюць ад зайздрасці і зла* (58).

Сціпла і ўзнёсла апаэтызаваў свой род: дзядулю, які не проста *быў сельскім кавалём*, але *кавальскай справы каралём* у вершы “Мой дзед быў сельскім кавалём”, прысвечаным У. Калесніку: *Стары, а сіла у руках: / рукі узмах – душы размах... / ... Яшчэ і сёння на сяле / Нас Кавалёвымі завуць* (40–41).

Кранаючыся ў творчасці лёсаў бацькі і маці, М. Рудкоўскі сцвердзіў вечную этыку і прыгажосць чалавека і яго працы на зямлі. У душы, у геннай памяці паэт бярог покліч продкаў, якія былі ўзгадаваны велічнай прыродай, беларускай зямлёй. У вершы “У лясках”, прысвечаным сястры Ірыне, паэт з цеплынёй называе яе *дзіцём прыроды... у кажухку нягодным*.

У творчасці апошняга перыяду М. Рудкоўскага зноў сустракаецца вобраз зубра-адзінца. Але адбываецца эстэтычна-выяўленчая перакадзіроўка гэтага вобраза. Калі ў ранейшых творах гэты вобраз быў пераважна ўвасабленнем велічнасці роднага пушчанскага краю, вернасці ў парах зубрыных, то ў апошнія дзесяцігоддзі вобраз зубра-адзінца паэт, несумненна, праецыруе і на сябе. Абвастраюцца матывы адзіноты, прагі ўзаемнасці, паразумення: *Цябе няма. І адзінцом-зубром / Блукаю я у тлуме шматгалосым*.

У вершы «Бясмерце» М. Рудкоўскі разважае аб вялікай таямніцы жыцця: *О таямніца таямніц – зачацце / Травінкі кволай, звера, чалавека!*

Інтымная лірыка М. Рудкоўскага перадае розныя іпастасі кахання – драматычнага, трывожнага і светлага, новага, народжанага пацуццём глыбокай узаемнасці, калі ў *адно-адзінае зліліся / Казанне, і жаданне, і давер*:

Пераплялося ўсё: галіны рук,
Агонь і холад вуснаў, міг і вечнасць... (130)

Ліра паэта гэтага творчага перыяду, па прызнанні лірычнага героя, мае *крануты светлым смуткам твар*. У важным творча-эстэтычным прызнанні, якім з’яўляецца верш “Я не любіў і не люблю фанфар”, паэт тлумачыць, што яму больш да спадабы ціхі, са светлым смуткам голас флейты. У вершах паэта часам гучыць стрыманая, але трапная іранічнасць, асабліва, калі паэт піша аб дэфіцыце дабрны і між-

людскіх адносінах, аб усемагутнасці і хамстве *бюракратаў экстра-класа*. Бодем душы напоўнена іранічнае выказванне свайго расчаравання ў сябрах, для якіх у паэта *былі адчынены ўсе дзверы / Ў кішэню і ў душу, нібыта ў храм* (верш “Урок”).

Уласным біяграфізмам напоўнены верш М. Рудкоўскага “Здымак”. Рэнтгенздымак паказаў, як многа на паэтавым сэрцы рубцоў, калючак, драпін, балючых кропак-уколаў, якімі жыццё і людзі, хто груба, а хто цішком, “тактоўна”, ранілі яго ў розныя часы. Знакі-адмеціны пакінулі на сэрцы паэта словы паганых людзей, слёзы матулі (...*ахвярнай слязы след. / Яе мая маці ўраніла, / калі я ляжаў пры смерці*):

Драпінкі ж (іх умеюць рабіць і кацяняты)
 Выносіў я з розных пасяджэнняў, сходаў, лятучак:
 Сёй-той памагаў мне
 “Уразумець”
 Тэмпы-рытмы і звышзадачы
 Маіх артыкулаў, вершаў і тэлеперадач,
 Хоць сам быў дубіна дубінай.

 А тыя вось гарачыя шрамы
 Засталіся таксама мне ў напамінак
 Пра кроўных маіх, пра блізкіх,
 Людзей ужо незваротных...(150)

У кнігах паэзіі “Трыгор’е” (1981), “Засцярога” (1984) і апошняй “Гарынь” (1992), якой паэт не дачакаўся, усё часцей гучыць спроба падсумавання жыццёвых і творчых набыткаў. Паэт услаўляе стан творчага натхнення, які прыносіць ні з чым не параўнанае пгчасце (вершы “Звярыны след. І гон. І голас снегу”, “Ля вытоку”, “Яно непазбежна, растанне”, іншыя). Прыходзіць усведамленне высокага прызначэння жыцця, у тым ліку жыцця творцы, які павінен жыць “шыракакрыла”, а калі надыдзе час – таксама “шыракрыла ўзняцца ў неба жураўлём... Ад сонца ўзяць глыток і ўпасці / На курганы дзядоў свайх (153).

Аднак неабходна падкрэсліць, што ў творчасці апошняга перыяду побач з матывамі “непазбежнага расстання” вызначальна гучаць вітальныя матывы. Духоўнае аблічча паэта і яго лірычнага героя характарызуецца жыццесцвярджэннем, неўтаймоўным вітаннем жыцця ва ўсіх яго праявах, бунтоўнай воляй да жыцця ўсяго існага (вершы “Вясна прыносіць дух неўтаймавання”, “Балада вясновай ночы”, “Рака ідзе”, іншыя). Душа лірычнага героя перапаўняецца прагай жыць,

сузіраць і радавацца мнагастайнасці жыцця, што ўплывае на стылістыку паэтычнага выказвання, узмацняючы камунікатыўнасць, дыялагічнасць паэзіі М. Рудкоўскага. Паэт у такіх выпадках часта ўжывае словы-звароты “глянь”, “зірні”, пабуджаючы чытача суперажываць і радавацца жыццю разам з ім:

Глянь: быццам бы цыклоп, дыхнуў цыклон.
 Глянь: стрэлаў дождж з гары пусціў Ярыла –
 І загуло, і грывнуў крыгалом,
 І завірыла ўсё, і заярыла!
 І зноў я ў захапленні.
 Гляджу на свет, які бурліць, бруіцца
 Акордамі, калёрамі вясны.
 Трывожуся адно, каб не спазніцца,
 Як грак, на свята першай баразны (155).

Побач з вітальнасцю і “флейтавасцю” тэмбру паэтычны дыяпазон творчасці М. Рудкоўскага апошняга перыяду дапаўняўся нязменнай элегічнасцю: матывамі хуткаплыннасці жыцця, “*былых міражоў*”, “*засмужанай памяці*”, вяртаннем душой у “*малодасці белы сад*”, успамінамі пра каханую, якую паэт пяшчотна называе *яблынька мая ў першацвеце*. Паэт са шчымлівым шкадаваннем, але мудра і стрымана выказвае сваё дараванне няўмольнаму часу:

Адляцелі лепшыя гады,
 І шкада дзён, што пусціў на вецер.
 Ды ўсё заканамерна ў свеце:
 Зацвілі ўжо новыя сады,
 У якіх блукаюць нашы дзеці (157).

Творчасць М. Рудкоўскага вызначаецца высокай паэтычнай культурай і не страціла сваёй прывабнасці, прыцягальнасці і ў нашы дні, узрушаючы людзей новага тысячагоддзя кранаючай чысцінёй і шчырасцю патрыятычных інтанацый, ахвярнай любоўю да Бацькаўшчыны, непадробнай даверлівасцю да ўнутранага, духоўнага аблічча паэта і яго лірычнага героя. Захапанне вернасці чалавека свайму роду, сваёй зямлі, перадача духоўнай годнасці, гістарычнай памяці нашчадкам, лічыў паэт, з’яўляецца ўмовай непарыўнасці, вечнасці жыцця.

STRESZCZENIE

NARODOWY OBRAZ ŚWIATA I UNIWERSALIZM FILOZOFICZNY
W POEZJI MICHASIA RUDKOWSKIEGO

W artykule omówiono twórczość znanego białoruskiego poety Michasia Rudkowskiego. Pokazano, że bohater liryczny poety przedstawia otaczającą go rzeczywistość na wielu płaszczyznach. Poeta rysuje narodowy obraz świata przez pryzmat domu rodzinnego, piękna Polesia, przodków, którzy są najważniejszym autorytetem moralnym. Podkreślono również etyczno-filozoficzny uniwersalizm poety.

Słowa kluczowe: pokolenie sześćdziesięciolatek, poeta liryczny, biografizm, poszukiwania duchowo-estetyczne, ojczyzna, piękno, miłość.

SUMMARY

THE NATIONAL IMAGE OF WORLD AND PHILOSOPHICAL UNIVERSALISM
IN MIKHAS RUDKOVSKY'S POETRY

In the article literary creation of Belarusian poet Mikhas Rudkovsky is discussed. His lyrical hero perceives the world from various perspectives. The poet presents the national image of the world using the idea of family home, the beauty of Polesye, parents and ancestors who are the most important moral imperatives. Ethic-philosophical universalism of the poet's approach to his homeland is emphasized.

Key words: sexagenarians, lyrical poet, biographism, spiritual-esthetic pursuit, homeland, beauty, love.

Лія Кісялёва

Мінск

**“Кананізацыя” Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча:
пачатковыя этапы**

Перш за ўсё ў гэтым артыкуле трэба акрэсліць межы паняцця “літаратурны канон”. Для беларускага літаратуразнаўства пакуль што больш звыклым з’яўляецца наступнае азначэнне гэтага тэрміна: (...) *Сукупнасць устаноўленых норм і правіл, якія вызначаюць змест і структуру асобных метадаў, кірункаў і жанраў мастацтва, мадэлі выяўлення рэчаіснасці ў дыяпазоне асноўных эстэтычных катэгорый*¹.

У замежным жа літаратуразнаўстве (і ў асобных працах сучасных беларускіх даследчыкаў) апошнім часам на першы план выйшла іншае разуменне паняцця “літаратурны канон”. Гэтым тэрмінам акрэсліваецца сукупнасць эталонных аўтараў і тэкстаў нацыянальнай і сусветнай літаратуры.

У такім значэнні паняцце “літаратурны канон” блізкае да звыклага тэрміна “класіка”. Некаторыя даследчыкі выкарыстоўваюць абодва азначэнні як сінонімы. Але паняцце “класіка” як больш традыцыйнае, даўняе цягне за сабою шлейф уяўленняў пра вечныя, непадушныя эстэтычныя каштоўнасці, аб’ектыўныя крытэрыі мастацкай вартасці і асацыюецца з сакралізацыяй пэўных імёнаў і тэкстаў. Тэрмін “літаратурны канон” у сваім новым – прынамсі, для беларускага літаратуразнаўства – значэнні пакуль не набыў падобнай асяляльнай аўры. Слова “класіка” ўсё яшчэ прынята прамаўляць з прыдыханнем, паняцце “канон” мае на ўвазе больш дзелавіты, нават цынічны

¹ У. Конан, *Канон*, [у:] *Беларуская энцыклапедыя*: у 18 т., Мінск 1998, т. 7, с. 588–589.

падыход і лепей камбінуецца з такімі словамі і словазлучэннямі, як “інстытуцыялізацыя”, “механізмы канструявання” і інш.

Такім чынам, абодва паняцці – “класіка” і “канон” – абазначаюць фактычна адно і тое ж: пэўную іерархію літаратурных аўтарытэтаў. Новы тэрмін, аднак, дазваляе больш выразна выявіць змену парадыгмы вытлумачэння гэтай іерархіі і шляхоў яе фармавання. Паняцце “класіка” і ўвесь корпус звязаных з ім уяўленняў выклікаюць асацыяцыі з чымсьці неаспрэчна і аб’ектыўна дадзеным, з нейкім “натуральным літаратурным адборам”, у выніку якога найбольш выбітныя аўтары са сваімі найдасканалейшымі творамі займаюць раз і назаўсёды вызначаныя месцы ў культурным пантэоне. Прыблізна так, як гэта адбываецца ў паэме Канстанціна Вераніцына “Тарас на Парнасе”: *хоць кожны морду ўперад суець, каб першым на гару узлезць, хоць усе друг другу выціскаюць кішкі, але заўсёды знойдуцца чатыры добрых малайцы*, якія без усялякай мітусні і штурханіны, апярэдзіўшы ўсіх, апынуцца на самай вяршыні.

Тэрмін “канон” быццам бы дазволіў дыстанцыявацца ад гэтых ідылічных уяўленняў і пільна прыгледзецца да альтэрнатыўных версій, змест большасці з якіх вельмі спрошчана можна апісаць так: месцы ў іерархіі размяркоўваюцца ўсярэдзіне самога літаратурнага поля пэўнымі “групамі ўплыву”, што прызначаюць “меру вартасці” імёнам і тэкстам, і/альбо дзяржавай праз адмысловыя інстытуцыі. Адпаведна, “геніі” і “шэдэўры” – гэта не нейкая аб’ектыўная і безумоўная дадзенасць, а пэўныя канструкты, сфабрыкаваныя з тых ці іншых меркаванняў (часам вельмі далёкіх ад уласна эстэтычных) і шляхам больш ці менш патаемных маніпуляцый навізаных шырокай грамадскасці.

З гэтага пераказу – яшчэ раз паўтаруся, вельмі схематычнага і прыблізнага – асобных сучасных канцэпцый можа скласціся ўражанне, што літаратурны канон – “абсалютнае зло”. Насамрэч – не абсалютнае. Літаратурны канон выконвае шэраг найважнейшых задач. Сёння многім можа падацца неістотнай і нават абуральнай гэткае функцыя канона, як замацаванне ўсеагульнай, універсальнай нормы. Між тым пратэст супраць нормаў, іх парушэнне, руйнаванне, якія і складаюць сутнасць руху ў культуры, магчымыя толькі ў свеце, дзе гэтыя нормы вызначаныя вельмі жорстка і непахісна. Акрамя таго, канон – важны чынік трансляцыі культурных здабыткаў у часе і прасторы. Праз “часавы партал” ці дзяржаўныя межы не пераправіш усё напісанае без разбору. Іншае пытанне – хто, як і чаму гэты разбор ажыццяўляе...

У кожнай краіне ўяўленні пра “разумнае, добрае і вечнае” крыху – а часам і досыць істотна – адрозніваюцца. У кожнай краіне свая іерархія шэдэўраў і геніяў сусветнага пісьменства. Але, бадай, для кожнай краіны найбольш актуальнай з’яўляецца праблема канона ва ўласнай нацыянальнай літаратуры.

Цікава прасачыць стратэгіі канструявання беларускага літаратурнага пантэона на прыкладзе кананізацыі аднаго аўтара – я спыніла свой выбар на В. Дуніне-Марцінкевічы.

Адразу варта зазначыць, што яго шлях у нацыянальны канон быў не гладкі, а досыць пакручасты (у параўнанні, напрыклад, з Францішкам Багушэвічам).

З аднаго боку – нават проста з прычыны беспрэцэдэнтнага для XIX стагоддзя аб’ёму напісанага і, галоўнае, апублікаванага В. Дуніным-Марцінкевічам па-беларуску – гэтага аўтара ніяк немагчыма было ігнараваць. З другога боку – у той сістэме ідэалагічных каардынат, якой прытрымліваліся беларускія адраджэнцы першых дзесяцігоддзяў XX стагоддзя, асоба і літаратурная спадчына В. Дуніна-Марцінкевіча не выглядалі беззаганнымі, абсалютна “зручнымі” для кананізацыі.

І, нарэшце, з трэцяга боку – далёка не ўсім здаваўся пераканаўчым уласна мастацкі ўзровень твораў гэтага аўтара. У першыя дзесяцігоддзі XX стагоддзя ў друку нярэдка можна было сустрэць, мякка кажучы, не дужа захопленыя (у спектры ад паблажлівага скепсісу да рэзкай крытыкі) ацэнкі літаратарскага майстэрства В. Дуніна-Марцінкевіча. Напрыклад, у 1910 годзе А. Бульба (псеўданім В. Чыжа) зазначаў: (...) *Марцінкевіч ня пішэ с паэтычнаго натхнення, але с павіннасці*². Добра вядомая ацэнка Максіма Багдановіча ў нарысе “Беларускае адраджэнне”: *Пісьменнік грузны і цяжкаважкі, які засяродзіўся выключна на эпасе, Марцінкевіч пісаў вершам нязграбным і непаваротлівым, што скрозь адступае ад патрабаванняў беларускай прасодыі (уплыў польскіх узораў). Можна нават сумнявацца, ці быў ён увозуле паэтам. Характэрна, напрыклад, што, прабавіўшы значную частку свайго жыцця ў вёсцы, ён зусім не адчуваў прыроды і не даў ніводнай карцінкі яе, хаця апісваў выключна сельскі побыт*³. А. Луцкевіч у 1918 годзе пісаў: (...) *Багаты ўклад у беларускую літаратуру ўнёс Вінцук Дунін-Марцінкевіч, даўшы цэлы рад вялікіх паэтыцкіх*

² А. Бульба, *Грамадзянскае становішчэ В. Дунін-Марцінкевіча*, “Наша Ніва” 1910, № 48, с. 13.

³ М. Багдановіч, *Поўны збор твораў*: у 3 т., Мінск 1993, т. 2, с. 269.

твораў, пісаных добрай беларускай мовай, але больш цікавых з бытавога пагляду, чым з артыстычнага...⁴. У тым жа 1918 годзе З. Жылуновіч у сваіх пазней апублікаваных лекцыях у Беларускам народным універсітэце гэтак характарызаваў творчасць В. Дуніна-Марцінкевіча: *Струны задрэнчалі і выпусцілі сабою гарачыя шчырыя зыкі. Але, вядома, ля шчырасці іх ня хапала другога дужа важнага – гэта поўнае ўмеласці валаданьня імі, мастацтва – што даецца знаньням, поўным і ўсебаковым, мовы народнае... Ды ля гэтаго патрэбна багата таленту і мастацтва. В. Марцінкевіч гэтаго ня меў, па крайняй меры, у датычнасці творчасці на глебя беларускай – іон ня паказаў⁵.*

Тым не менш нават тыя, хто не лічыў В. Дунін-Марцінкевіча геніяльным пісьменнікам, не адважваліся аспрэчваць таго імпульсу, які ён надаў беларускай літаратуры. Таму, калі нацыянальная культура, імкнучыся самасцвердзіцца, шукала апірышча ў мінулым, калі з’явілася патрэба “вынайсці традыцыю”, “грузная і цяжкаважкая” фігура В. Дуніна-Марцінкевіча аказалася вельмі дарэчы. І нам застаецца толькі прасачыць, як яна заняла належнае месца ў беларускім літаратурным каноне...

Надзвычай важным этапам канструявання нацыянальнага літаратурнага канона з’яўляецца ўзнікненне “інстытуцый”, якія маюць паўнамоцтвы або папросту бяруць на сябе смеласць, падмацаваную адпаведнымі магчымасцямі, “раскручваць” пэўных, абраных аўтараў, прапагандаваць іх творчасць у якасці “класічнай спадчыны”, укараняць іх імёны ў грамадскай свядомасці – адным словам, “кананізаваць” пісьменнікаў. Натуральна, амаль неабмежаванымі мажлівасцямі ў гэтай галіне валодае дзяржава (прынамсі, на некаторых гістарычных этапах). Але ўжо на пачатку ХХ стагоддзя, калі да стварэння беларускай дзяржавы было яшчэ далекавата, сталі вылучацца інтэлектуальныя асяродкі з выразнымі нацыянальнымі арыенцірамі, больш ці менш далёкасяжнымі амбіцыямі і ў той або іншай ступені сфармуляванымі праграмамі. Многія ўсведамлялі, што найпершай задачай ёсць пастуляванне культурнай адрознасці, інакшасці беларусаў (у тым ліку і свержданне самастойнасці літаратурнай традыцыі), – а там, як карта ляжа.

⁴ А. Луцкевіч, *Выбраныя творы: праблемы культуры, літаратуры і мастацтва*, Мінск 2006, с. 61.

⁵ З. Жылуновіч, *Беларуская літэратура: нарысы і агляды*, [у:] *Курс белоруссо-ведения: лекции, читанные в Белорусском народном университете в Москве летом 1918 года*, Москва, 1918–1920, с. 262.

Менавіта гэтакія інтэлектуальныя асяродкі можна назваць першымі “канонастваральнымі інстытуцыямі”. Абодва словы тут бяруцца ў двукоссе, бо, з аднаго боку, чыннасць гэтых арганізацый не абмяжоўвалася выключна канструяваннем літаратурнага канона, а з другога – тэрмін “інстытуцыя” мае на ўвазе больш спрыяльныя ўмовы (істотнейшую ступень упарадкаванасці і нават фармалізацыі, шырэішае поле для беспакараных манеўраў і інш.), чым тыя, у якія былі пастаўленыя беларускія суполкі на пачатку ХХ стагоддзя.

У гэты перыяд, ва ўмовах адсутнасці ўласнай дзяржаўнасці і ўпарадкаванай сістэмы нацыянальнай адукацыі, галоўнай канонастваральнай “інстанцыяй” стаўся беларускі друк. Найвялікшая роля тут належала выдавецкай суполцы “Загляне сонца і ў наша ваконца” і газеце “Наша Ніва”.

Праграма працы выдавецтва “Загляне сонца...” была крыштальна лагічнай і прадуманай. Як вядома, суполка пачала сваю дзейнасць з выпуску падручнікаў: “Беларускага лемантара, або Першай навукі чытання” і складзенага Цёткай “Першага чытання для дзетак беларусаў”. Абедзве кнігі выйшлі ў 1906 годзе асобнымі выданнямі лацінкай і кірыліцай. А ўжо ў наступным годзе суполка распачала адмысловы выдавецкі праект “Беларускія песняры”, які мусіў выконваць другую па значнасці пасля элементарнага навучання чытання функцыю. Засвоіўшы літары роднай мовы, шырокая аўдыторыя павінна была авалодаць і класічнымі тэкстамі роднай літаратуры ХІХ стагоддзя – творами, якія ўжо прайшлі праверку часам, хай сабе пакуль зусім непрацяглым, і маглі ўвасабляць сабою Нацыянальную Традыцыю. У серыі “Беларускія песняры” былі выпушчаны два зборнікі Ф. Багушэвіча: “Дудка беларуская” (1907, перавыдадзена ў 1914) і “Смык беларускі” (1908), – і чатыры кнігі В. Дуніна-Марцінкевіча: пераклад дзвюх першых “быліц” паэмы Адама Міцкевіча “Пан Тадэвуш” (1907, на вокладцы – 1908), “Гапон” (1907, на вокладцы – 1908), “Вечарніцы” (1909) і “Шчароўскія дажынкi. Купала” (1910).

Кнігі В. Дуніна-Марцінкевіча, выдадзеныя ў серыі “Беларускія песняры”, я ўжо падрабязна аналізавала ў шэрагу публікацый⁶. А ў дадзенай працы трэба больш пільна прыгледзецца да артыку-

⁶ Гл., напр.: Л. Кісялёва, *Гісторыя чытання: новыя падыходы*, Працы кафедры гісторыі беларускае літаратуры Белдзяржуніверсітэта 2009, вып. 10, с. 51–69; Л. Кісялёва, *Міждысцыплінарныя аспекты даследавання рэцэпцыі літаратурнага тэксту*, [у:] *Міждысцыплінарныя даследаванні актуальных праблем тэорыі літаратуры*, Мінск 2011, с. 245–300.

ла В. Тройцы (псеўданім В. Іваноўскага) “Вінцук Дунін-Марцінкевіч і яго жыццё” – гэты тэкст быў апублікаваны ў якасці прадмовы да кнігі “Шчароўскія дажынкi. Купала”, выпушчанай у згаданай серыі. Артыкул варты ўвагі, бо гэта была, бадай, першая публікацыя, з якой самая шырокая, дэмакратычная аўдыторыя магла атрымаць звесткі пра пісьменніка, што меўся стаць усенародна прызнаным класікам. Такім чынам, трэба прызнаць, што В. Іваноўскі адным з першых спрычыніўся да канструявання актуальнага міфа пра В. Дуніна-Марцінкевіча – стварэння такога іміджу, які быў абсалютна неабходны для надання гэтаму літаратару кананічнага статусу.

Адной з найважнейшых працэдур кананізацыі таго ці іншага пісьменніка з’яўляецца фармаванне яго кананічнага вобраза (можна нават сказаць – “абразá”). Жывы (часцей за ўсё на момант кананізацыі ўжо не ў літаральным сэнсе) чалавек мусіць быць ператвораны ў больш-менш уцямноую, агульнаразумелую формулу, схему. Зазвычай яна можа ўключыць “ярлык” (напрыклад, “пісьменнік-дэмакрат”, “пісьменнік-дысідэнт”, “бацька” або “пачынальнік” таго ці іншага, альбо, наадварот, таго ці іншага “разбуральнік” або “парушальнік” і г. д.), часам да гэтага дадаюцца два-тры найбольш эфектныя, запамінальныя факты з біяграфіі (цікава адсочваць, як у розных сацыякультурных кантэкстах тут перастаўляюцца акцэнтны і на першы план выходзяць то гераічныя, рамантычныя, то пікантныя, нават скандальныя акалічнасці жыцця і смерці пэўных літаратараў, якую прастору для разнастайных, часам палярных, інтэрпрэтацый даюць адны і тыя ж падзеі).

Фармуючы імідж В. Дуніна-Марцінкевіча, В. Іваноўскі ў згаданым артыкуле-прадмове намацаў гэтакія стратэгіі канструявання вобраза “народнага песняра”, якія актыўна эксплуатаваліся і ў многіх пазнейшых публікацыях іншых даследчыкаў і папулярызатараў. Аналізуючы гэты артыкул, мы мусім усведамляць, што перад аўтарам стаяла надзвычай складаная задача. Кнігі серыі “Беларускія песняры” былі адрасаваны вельмі неаднароднай аўдыторыі: адначасова і простаму, маладасведчанаму, маласпрактыкаванаму чытачу, і падрыхтаванай, больш ці менш адукаванай публіцы (нагадаю, што гэтыя кнігі нават выпускаліся ў дзвюх паліграфічных версіях: “эканом-клас” для першага сегмента пакупнікоў і палешчанае выданне-“люкс” – для другога). Таму няма чаго здзіўляцца, што тэкст В. Іваноўскага стылістычна вельмі неаднастайны. Месцамі артыкул напісаны ў праставатай манеры, разлічанай на “нізавую” аўдыторыю. Гэтак выкладаецца, напрыклад, біяграфія В. Дуніна-Марцінкевіча: (...) *Аднак не спанараўна*

была яму гэта навучка, ён кіннуў яе і вярнуўся ў край родны, у Меншчыну. Вярнуўшыся з Пецярбурга, Марцінкевіч пасядзеў у хаці і ў гаду 1827-ым паступіў на службу пры менскім каталіцкім кансысторы⁷. Месцамі ж аўтар схіляецца да “акадэмічнага фармату”, напрыклад, калі пералічвае творы В. Дуніна-Марцінкевіча – строга, сухавата, са спасылкамі на крыніцы.

У цэлым акцэнты ў артыкуле расстаўлены наступным чынам. Хаця В. Дуніну-Марцінкевічу вельмі не пашанцавала з сацыяльным паходжаннем, але *вырас ён не панскім-шляхоцкім сынкам, а сынам усей зямлі роднай*⁸. Ён дужа любіў народ, і таму то ўсе думкі аб лепшай долі краю лётаюць, трапечуцца каля паляпшэння долі беларуса-мужыка⁹. Дамагчыся гэткага паляпшэння можна двума спосабамі: альбо паўплываць на паноў, даказаўшы ім, што і мужык – чалавек і заслугоўвае жыцця не скаціннага между ядою, работаю і спаннем¹⁰, – альбо паўздзейнічаць на саміх мужыкоў, даўшы ім асвету. З гэтых двух дарог пясняр не збіваецца ўсё сваё працавітае жыццё¹¹. За ўсё гэта народ наўзаем любіў свайго песняра. Зусім не выпадкова В. Іваноўскі акцэнтует увагу на сцэне пахавання В. Дуніна-Марцінкевіча: *Заняслі яго суседзі-мужыкі на могількі пры капліцы ў Ту-пальшчыні. Не часта так па бацьку плачуць дзеці, як плакалі па ім суседзі*¹². А калі ўжо мужыкі-сучаснікі так любілі В. Дуніна-Марцінкевіча, то і пазнейшым пакаленням мужыкоў няма прычыны цурацца. І напрыканцы свайго артыкула В. Іваноўскі нават прызнаецца пісьменніку ў любові ад імя ўсяго народа, перайшоўшы амаль на вершаваную прозу: *Сьпі жэ спакойна, наш пясняру, сьпі і ведай, што Твая праца не прапала дарма, што будзіцца народ, што ты так гарачо любіў, будзіцца і не забудзецца ўжо ніколі аб сабе і аб Табе*¹³.

Варта звярнуць увагу і на тое, што ў сваім артыкуле В. Іваноўскі прыводзіць поўны тэкст верша “Вясна гола перапала”. У той (і ў крыху пазнейшы) час многія былі схільныя прыпісваць гэты твор менавіта В. Дуніну-Марцінкевічу – і верш бліскуча кампенсаваў занадта відавочны недахоп у спадчыне народнага песняра ўцямнага, выразна

⁷ W. Trojsa, *Wincuk Dunin-Marcinkiewicz i jaho żyćcio*, [w:] W. Dunin-Marcinkiewicz, *Ščeroŭskije dažynki; Kupatla: apowieści, Pieciarburh 1910*, s. 3.

⁸ Тамсама, с. 6.

⁹ Тамсама.

¹⁰ Тамсама, с. 7.

¹¹ Тамсама, с. 6.

¹² Тамсама.

¹³ Тамсама, с. 11.

артыкуляванага антыпрыгонніцкага выказвання¹⁴. У сваім артыкуле В. Іваноўскі ў двух словах тлумачыў чытачу, што азначае гэты верш і як яго трэба інтэрпрэтаваць: *Аднак усё гэта (усё, што пісьменнік рабіў дзеля народнай асветы. – Л. К.) не здаволіла Марцінкевіча; ён разумеў, што ўсяго гэтага мала, каб направіць долю мужыка. Лякарства на нядолю, на бяду ён відзеў адно: свабоду, скасаванне паншчыны¹⁵; З гэтых вершаў відаць, як наш пясняр зжыўся з простым народам. Рысуючы нам простымі словамі хапаючы за сэрца абраз, ён рысаваў яго не так, як відзела яго разумнае вока, а так, як відзела вока цёмнага мужыка, загнанага, забітага, каторы ў свабодзі бачыў сама найперш канец здзеку і магчымасць гуляць да волі¹⁶.*

Такім чынам, суполка “Загляне сонца і ў наша ваконца” не толькі перавыдала, зрабіла шырока даступным шэраг тэкстаў В. Дунін-Марцінкевіча, але і апублікавала адзін з першых папулярных нарысаў яго жыцця і творчасці. Гэтым, аднак, унёсак суполкі ў кананізацыю пісьменніка не абмежаваўся. “Загляне сонца...” зрабіла яшчэ адну каласальна важную справу – пусціла ў шырокія масы партрэт В. Дуніна-Марцінкевіча. Гэта не дробязь: народ павінен ведаць сваіх класікаў не толькі па творах, але і па тварах. “Загляне сонца...” паклапацілася і пра гэта, выпусціўшы ў 1906 годзе серыю з трох паштовак (“паштовых пісулек”, як яны называліся ў тагачасных рэкламных абвестках) з партрэтамі беларускіх літаратараў XIX стагоддзя: Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Францішка Багушэвіча і Янкі Лучыны¹⁷.

¹⁴ Так раз-пораз здаралася з творамі няпэўнага, спрэчнага аўтарства – яны былі вымушаныя запаўняць некаторыя “прабелы” ў нацыянальным літаратурным каноне. Адзін з самых цікавых прыкладаў такога кшталту – верш “Заграі, заграі, хлопча малы”. На этапе свайго фармавання беларускі літаратурны канон меў патрэбу ў прыгожым міфе пра геніяльнага сялянскага хлопчыка, чый прыродны талент быў у зародку расціснуты, задушаны “крывавым рэжымам”. І на працягу доўгіх гадоў у тым, што шэдэўр беларускай лірыкі XIX стагоддзя быў створаны Паўлюком Багрымам, не прынята было сумнявацца. Некалькі ж дзесяцігоддзяў таму, у сувязі са зменаю ідэалагічнага клімату ў краіне, адбылося тое, што можна назваць апошнім па часе тэктанічным зрухам у нацыянальным каноне. Была легітымізавана канцэпцыя шматмоўнасці айчыннага пісьменства пэўных перыядаў; беларуская літаратура захацела быць не толькі (а можа, і не столькі) сялянскай, народнай, а і шляхецкай, высакароднай, і, адпаведна, у культурны канон хлынула плынь “навабранцаў”. Некаторыя ж ранейшыя “ідэалы”, наадварот, перасталі быць патрэбнымі канону. І менавіта тады сталіся магчымымі – і нават папулярнымі – дыскусіі пра аўтарства верша “Заграі, заграі, хлопча малы”.

¹⁵ В. Гроўса, *Wincuk Dunin-Marcinkiewicz...*, s. 9.

¹⁶ Тамсама, с. 10.

¹⁷ Тут, вядома, можа ўзнікнуць пытанне, чаму ж суполка не выдала ў серыі “Беларускія пясняры” кнігу апошняга з пералічаных аўтараў. Магчыма, галоўная прычы-

На ўсіх паштоўках пад партрэтам змяшчалася спіслая дадатковая інфармацыя: паведамлялася, што перад намі “пясняр Беларускі”, і пералічваліся яго асноўныя творы (на Лучынаўскай “паштовай пісультцы” быў яшчэ і надрукаваны поўны тэкст яго верша “Роднай старонцы”). Такім чынам, гэтыя паштоўкі былі дадатковым інструментам папулярызацыі класікаў.

Не менш важная ініцыятыва, якая спрыяла кананізацыі В. Дуніна-Марцінкевіча, належала іншай выдавецкай структуры – рэдакцыі “Нашай Нівы”. У 1910 годзе газета прысвяціла спецыяльны выпуск 25-м угодкам смерці пісьменніка. Натуральна, толькі самым буйным літаратурным фігурам, класікам аддаецца такая даніна, як усенароднае святкаванне іх “круглых дат”. І, выдаўшы адмысловы прысвечаны памяці В. Дуніна-Марцінкевіча нумар, “Наша Ніва” нібыта замацоўвала выключны, надзвычайны статус гэтага пісьменніка. Больш за тое, гэта, відаць, быў першы ў гісторыі беларускай культуры “літаратурны юбілей”¹⁸, што стаўся здабыткам, так бы мовіць, шырокай грамадскасці і быў адзначаны ў фармаце, які ўвасабляў максімальна магчымы ў тагачасных умовах размах. Час помнікаў, юбілейных манет і медалёў, паштовых марак і ўсяго іншага, чым можа адзначаць гадавіны сваіх класікаў нацыянальная дзяржава (калі яна ўжо ці яшчэ ёсць), пакуль не надышоў. Таму, як з належнай сціпласцю азначалася ў гэтым выпуску, *рэдакцыя “Нашай Нівы” у 25-летнюю гадаўшчыну сьмерці Марцінкевіча ахвяравала памяці яго тое, што ёй пад сілу: гэты нумэр*¹⁹.

Цікава, што жалобная гадавіна В. Дуніна-Марцінкевіча была “прызначана” нашаніўцамі на 1910 год. Прынятая на сённяшні дзень дата смерці пісьменніка – 17 снежня 1884 года. Вядома, што М. Доўнар-Запольскі, зазначыўшы ў 1889 годзе ў адным са сваіх артыкулаў,

на ў тым, што ў 1903 годзе “Вязанку” Я. Лучыны выпусціў “Круг беларускай народнай прасветы і культуры”. Пяцітысячны наклад гэтай кнігі на момант распрацоўкі серыі “Беларускія песняры” яшчэ не быў рэалізаваны. “Загляне сонца...” проста прыняла “Вязанку” на свой склад і прадавала разам з іншымі – сваімі і чужымі – выданнямі.

¹⁸ Зразумела, што дагэтуль не раз больш-менш усенародна адзначаліся юбілеі многіх пісьменнікаў, якіх мы сёння справядліва ўважаем за беларускіх. Гэтак жа зразумела, што рабілася гэта ў кантэксце іншай – не беларускай – нацыянальнай культуры. У выпадку ж з угодкамі смерці В. Дуніна-Марцінкевіча гаворка ідзе пра тое, што менавіта *беларуская грамада* ўпершыню ўшаноўвала выбітнага прадстаўніка сваёй *нацыянальнай літаратуры*.

¹⁹ У 25-летнюю гадаўшчыну сьмерці В. Дуніна-Марцінкевіча, “Наша Ніва” 1910, № 48, с. 2.

быццам В. Дунін-Марцінкевіч памёр у сакавіку 1885 года, спрычыніўся да пэўнай блытаніны. Аднак жа, напрыклад, суполка “Загляне сонца і ў наша ваконца” памылкі не дапусціла: і на паштоўцы стаіць 1884 год, і ў артыкуле В. Іваноўскага датаю смерці пісьменніка названа 17 снежня 1884 года. Чаму ж “Наша Ніва” аддала перавагу іншай даце? Г. Кісялёў каментываў гэтую сітуацыю наступным чынам: *Нашаніўцам карцела правесці першы літаратурны юбілей, але спаткаліся яны позна, калі сапраўдная 25-я гадавіна з дня смерці Дуніна-Марцінкевіча прайшла (яна прыпадала на снежань 1909 года)... У сваю чаргу юбілей, трэба думаць, прычыніўся да замацавання на нейкі час памылковай даты*²⁰.

Разгледзім матэрыялы гэтага юбілейнага выпуска “Нашай Нівы”. Ва ўступным, ананімным, артыкуле “У 25-летнюю гадаўшчыну сьмерці В. Дунін-Марцінкевіча” чытачу тлумачылася (бо для яго, паўтаруся, гэта была справа зусім новая, нязвыклая), што гэта ўвогуле за прыдумка – адзначаць падобныя даты:

Усе культурныя нацыі вельмі шануюць памяць найбольш заслужоных сыноў сваіх і ў гадаўшчыны іх ураджэння, сьмерці і т. п. успамінаюць іх заслугі. Такія нацыянальныя помнікі маюць вялікую вагу: асьвечваючы перэд народамі жыцьцё і працу лепшых грамадзян, яны паказваюць моц і сілу ўсяе нацыі, каторая такіх сыноў узгадала, развіваюць у народзе паважаньне сябе самога, будзяць нацыянальную сьведомасьць, а разам з гэтым заахвочваюць кожнага да працы для грамадзянства, даводзячы жывым прыкладам, што раней ці пазьней родны край ацэніць тую працу павэдлуг справядлівасьці²¹.

Цяпер, калі чытач ужо ўцяміў, што такое *нацыянальныя помнікі*, ён мусіў яшчэ даведацца, што такое В. Дунін-Марцінкевіч. Невядомы аўтар уступнага артыкула паведамляў, што гэты пісьменнік – *бацька беларускай літаратуры* і што ён *заклаў фундамент, на каторым апіраецца і ўся цяперашняя беларуская літэратура*²².

Наступны – самы вялікі – матэрыял нумара – грунтоўны нарыс Р. Зямкевіча “Вінцук Дунін-Марцінкевіч, яго жыцьцё і літаратурнае значэньне”. Гэты тэкст не задужа папулярызатарскі, хутчэй, разлічаны на больш-менш “прасунутую” частку аўдыторыі “Нашай Нівы” (прынамсі, здатную ператравіць вялікую колькасць дат, прозвішчаў,

²⁰ Г. Кісялёў, *Спасцігаючы Дуніна-Марцінкевіча*, Мінск 1988, с. 116.

²¹ *У 25-летнюю гадаўшчыну...*, с. 1.

²² Тамсама, с. 2.

падрадковых каментароў і г. д.). У адрозненне ад В. Іваноўскага, што імкнуўся сфармаваць прывабны і зразумелы для пэўнай катэгорыі чытачоў вобраз В. Дуніна-Марцінкевіча і адпаведна дзейнічаў найперш як міфатворца, Р. Зямкевіч выступае перадусім у сваёй улюбёнай і галоўнай ролі заўзятага калекцыянера: у згаданым артыкуле ён скрупулёзна збірае максімум даступных звестак пра пісьменніка і сістэматызуе іх. З гэтай даволі стройнай сістэмы выпадае толькі паэма “Тарас на Парнасе”, якую часам прыпісвалі В. Дуніну-Марцінкевічу і якая заўважна бянтэжыць Р. Зямкевіча. Ён ніяк не можа зразумець, нашто такі збольшага самавіты чалавек напісаў гэткую пусцяковіну. Адзінае апраўданне, якое Р. Зямкевіч знаходзіць гэтаму невытлумачальнаму факту, палягае ў наступным: *Як вядома, Марцінкевіч дужэ любіў жартаваць; нават на весць аб скасаванні прыгону ў вершыку “Wiesna hoład perepala”, напісаным дужэ сьмела і востра, канчае песьняр міленькім жартам:*

...Не раз скажэць пан с паноў:
 “Пане Хвёдар, пане Міна,
 Як-жэ васпан? ці здароў?”

Здаецца нам, што ў поэмі “Тарас на Парнасе” прэдставіў Марцінкевіч жартабліва ўступленьне беларускай літэратуры на Парнас (вылучана ў арыгінале. – Л. К.), дзе ўжо былі прыродныя браты беларусоў: палякі ды расейцы. Хіба толькі так аб’ясніць можна гэту поэму²³.

Следам за нарысам Р. Зямкевіча ў юбілейным нумары быў надрукаваны верш Я. Купалы “Памяці Вінцука Марцінкевіча” – відаць, адзін з першых у беларускай літаратуры ўзор гэткага кшталту прынагоднай паэзіі:

Нябошчык Вінцук Марцінкевіч
 Ня сперпіў такой нашай мукі, –
 Паслухаўшы сэрца, бярэ ён
 Дуду беларускую ў рукі...²⁴

І завяршаюць гэты нумар “Нашай Нівы” два матэрыялы, якія здаюцца крыху занадта “амбівалентнымі”, нібыта не зусім “юбілейнымі”.

²³ Р. Зямкевіч, *Вінцук Дунін-Марцінкевіч, яго жыцьцё і літэратурнае значэньне*, “Наша Ніва” 1910, № 48, с. 8.

²⁴ Я. Купала, *Памяці Вінцука Марцінкевіча*, “Наша Ніва” 1910, № 48, с. 11.

У сваім артыкуле “Грамадзянскае становішча В. Дунін-Марцінкевіча” А. Бульба, вядома, аддае пісьменніку належнае па шэрагу пунктаў, але робіць гэта быццам бы не зусім ахвотна, са шматлікімі агаворкамі. Уражвае таксама вытлумачэнне пісьменніцкіх інтэнцый: *Марцінкевіч быў “пан с пана” і любіў “мужычкоў”, бо любіў спакой. Дзеля свайго спакою мусіў* (вылучана ў арыгінале. – Л. К.) *балакаць і дружыць з мужыкамі-беларусамі. Падружыўся і палюбіў сваіх*²⁵. І, нарэшце, у кантэксце нашай тэмы не магу не працытаваць развагі А. Бульбы пра тое, як маглі б пераразмеркавацца пазіцыі ў беларускім літаратурным каноне: *І Марцінкевіч малюе жыццё народу, робіць фотграфіі з натурны, праводзіць у творах сваіх думкі моралізатара (у цяперашніх часах такую працу вядзе заслужэны працоўнік на роднай ніве А. Ельскі)... Калі-б А. Ельскі аперэдзіў Фр. Богушэвіча, ён у нас заняў бы тое мейсцэ, якое займае Марцінкевіч, – значыць, першага будзіцеля грамадзянскай павіннасці*²⁶.

Апошні матэрыял нумара – досыць вядомы сёння артыкул Ядвігіна Ш. “В. Марцінкевіч у практычным жыцці”. Ядвігін Ш. у маленстве год займаўся ў люцынскай шkolцы, адкрытай *пад стрэхой нашага песьняра: дачка яго вучыла невялічкую грамадку дзяцей*²⁷. Але, (...) *ані гісторыі Беларусі, ані нават беларускай мовы мы ня чулі...*, а сам В. Дунін-Марцінкевіч, маўляў, хіба часам з суседзямі-гасцямі перакідаўся парай беларускіх слоўцаў, ды і тое толькі дзеля жарту. Аднак, (...) *хоць ён першы сеяў зерняты, усходу каторых, бадай, не спадзеваўся сам, – але ў штодзённым сваім жыцці ня меў адвагі заявіць сябе шчырым беларусам, ня меў адвагі беларускую ідэю прытасаваць да жыцця і дзеля таго ня змог пацягнуць за сабой большага гуртка блізкіх сабе людзей, ня змог нават знайсці насьледнікоў свай ідэі; і хоць справу беларускага адраджэння зачпіў, але з мейсца яе не скрануў*²⁸.

Такім чынам, хоць вобраз, створаны супольнымі высілкамі аўтараў гэтага нумара “Нашай Нівы”, быў, можа, занадта неадназначны як для кананічнага, але ў цэлым для шырокай “раскруткі” В. Дуніна-Марцінкевіча тое была акцыя выключнай важнасці.

²⁵ А. Бульба, *Грамадзянскае становішчэ...*, с. 13.

²⁶ Тамсама, с. 13–14.

²⁷ Ядвігін Ш., *В. Марцінкевіч у практычным жыцці*, “Наша Ніва” 1910, № 48, с. 14.

²⁸ Тамсама, с. 15.

Наступны выбух цікавасці да В. Дуніна-Марцінкевіча прыпадае на 1918–1920-я гады. І зусім не выпадкова гэта супала з перыядам фармавання і станаўлення беларускай дзяржаўнасці. Сярод мноства неадкладных, пільных патрэб, якія цягне за сабою стварэнне новай дзяржавы, актуалізавалася і неабходнасць дэкларавання сваёй культурнай адрознасці і паўнаўладнасці – сцверджання самастойнага культурнага, у тым ліку літаратурнага, канона. Паўстала таксама і патрэба арганізаваць сістэму нацыянальнай адукацыі.

Узаемазалежнасць адукацыі і канона відавочная. З аднаго боку, асвета, перадусім школьная, – гэта надзвычай важны, калі не галоўны канал трансляцыі і сродак падтрымання, замацавання літаратурнага канона. Уяўленні пра літаратурную класіку, у тым ліку нацыянальную, для абсалютнай большасці людзей цалкам або пераважна абмяжоўваюцца школьнай праграмай (могуць быць вузейшымі за яе, але толькі для нешматлікай меншасці – шырэйшымі). Класічная, кананічная літаратура – сапраўды “недатыкальны запас”, і не толькі ў пераносным сэнсе: пасля атрымання атэстата сталасці да гэтай скарбніцы, за рэдкімі выключэннямі, ніхто не датыкаецца. Што ж тычыцца вышэйшай адукацыі (натуральна, гуманітарнай, і асабліва філалагічнай), то яна здатная не толькі служыць інструментам захавання канона, але і фармаваць і трансфармаваць яго.

Аднак, як канон не можа функцыянаваць без адукацыі, гэтак жа адукацыі жыццёва неабходны канон. Ніякая сістэмная, мэтанакіраваная асвета немажлівая без вельмі дакладна вызначанай іерархіі літаратурных аўтарытэтаў і каштоўнасцей.

Такім чынам, пачынаючы з 1918 г. праблема замацавання беларускага літаратурнага канона зноў востра паўстала на парадку дня – цяпер ужо і з практычнымі, звязанымі з развіццём нацыянальнай адукацыі, мэтамі. У гэты час выдавалася досыць багата навучальнай літаратуры: падручнікаў, хрэстаматый, курсаў лекцый і г. д., у якіх зафіксаваны тагачасны канон. Натуральна, належнае месца ў нацыянальным корпусе класікі заняў В. Дунін-Марцінкевіч – пісьменнік на той момант ужо “раскручаны”, у тым ліку намаганнямі “Нашай Нівы” і суполкі “Загляне сонца...”, пра што ішла гаворка вышэй. На жаль, у межах гэтага артыкула немагчыма разгледзець усе тагачасныя выданні, публікацыі, вартыя пільнай увагі ў кантэксце нашай тэмы (а гэта і “Дыяменты беларускага прыгожага пісьменства” Л. Леўша, і “Выпісы з беларускае літаратуры XIX і XX ст.” У. Дзяржынскага, і, вядома ж, “Гісторыя беларускае літаратуры” М. Гарэцкага, і шматлікія іншыя). Таму я толькі паспрабую паказаць на некалькіх прыкла-

дах, як па меры ўмацавання пазіцый В. Дуніна-Марцінкевіча ў нацыянальным каноне ў азначаны перыяд змянялася агульная ацэнка яго творчасці.

Адным з першых навучальных дапаможнікаў па беларускай літаратуры можна лічыць кнігу А. Луцкевіча “Нашы песняры: Літаратурна-сацыяльныя нарысы” (1918). Праўда, акцэнт у ёй рабіўся на найноўшым пісьменстве – на творчасці Я. Коласа, Я. Купалы, М. Багдановіча, Цёткі, Ц. Гартнага, К. Буйло, З. Бядулі, якім прысвячаліся асобныя раздзелы. Гісторыя ж беларускай літаратуры сіцсла выкладалася ў невялікім уступным артыкуле “Прадвеснікі Адраджэння”. З яго можна было даведацца, што (...) *усе творы папярэднікаў Марцінкевіча і яго самога па свайму характару вельмі далёкі ад новай беларускай ідэалёгіі: памянёныя аўтары стаяць над народамі, гэта – паны, котрыя пішуць дзеля навучання “простых” людзей*²⁹, і толькі Ф. Багушэвіч ...*першы ўнёс у беларускую літаратуру народны характар і гэтак заняў месца першага песняра Маладой Беларусі*³⁰.

Праўда, з цягам часу А. Луцкевіч падкарэктаваў свае ацэнкі. Напрыклад, ужо ў 1921 годзе ў артыкуле “Наш культурны стан” ён крыху перамясціў мяжу, ад якой можна весці адлік гісторыі “сапраўднай” беларускай літаратуры. Папярэднікі В. Дуніна-Марцінкевіча – Я. Баршчэўскі, Я Чачот, А. Рыпінскі – усё яшчэ апынаюцца за гэтую мяжою: (...) *лішне мала ў іх мастацкага элементу, каб яны заслугоўвалі на імя літаратуры*³¹. Затое (...) *ужо ад Дуніна-Марцінкевіча пачынаецца сапраўдная беларуская адраджэнская літаратура – літаратура, твораная сьвядомымі мастакамі*³². І надалей, у пазнейшых працах, А. Луцкевіч упэўнена зацвярджаў першынство В. Дуніна-Марцінкевіча.

Такая змена ацэнак не павінна здзіўляць. Пакуль канон не ўсталяваны ці яшчэ знаходзіцца толькі ў стадыі канструявання, мы маем справу з неўпарадкаваным награвашчваннем імёнаў і тэкстаў – хаосам, у якім можна арыентавацца хіба абапіраючыся на ўласныя густы і прыхільнасці. Калі ж канон пачынае набываць уцямныя абрысы і трываласць, – становіцца відавочнай рэальная “расстаноўка сіл” у літаратурным полі, пракрэсліваюцца лініі ўплываў і пераемнасці, і выразна прамалёўваецца гістарычная перспектыва. Ад гэтага моманту

²⁹ А. Луцкевіч, *Выбраныя творы...*, с. 61.

³⁰ Тамсама.

³¹ Тамсама, с. 94.

³² Тамсама.

індывідуальныя густы і прыхільнасці правамоцныя толькі ў дачыненні да творчасці пісьменнікаў-сучаснікаў – яшчэ не кананізаванай літаратурнай прасторы. Любое ж выкарыстанне індывідуальных густаў і прыхільнасцей у дачыненні да канона пачынае інтэрпрэтавацца як замах, скандальная правакацыя, спроба расхістаць падмурак – і выклікае рэакцыю, якая моцна залежыць ад культурнай “ліберальнасці” грамадства ў цэлым і асобных яго членаў у прыватнасці (не так даўно мы маглі чарговы раз у гэтым пераканацца падчас дыскусіі вакол “Гамбургскага рахунка” А. Бахарэвіча, якая нагадала яшчэ адно значэнне выраза “недатыкальны запас”: толькі паспрабуй даткнуцца).

Такую ж самую, як у А. Луцкевіча, “пераацэнку каштоўнасцей” мы можам назіраць у працах многіх з тых, хто ў перыяд 1918–1920-х гадоў спрычыняўся да фармавання беларускага літаратурнага канона, спрабаваў “упарадкаваць” гісторыю айчыннага пісьменства. Вядома, не абыходзіла падобная “рэвізія” і В. Дуніна-Марцінкевіча.

Напрыклад, З. Жылуновіч у 1918 годзе ў сваіх лекцыях у Беларускай Народнай Універсітэце ў Маскве, хоць і выказваўся пра В. Дуніна-Марцінкевіча ў цэлым вельмі пашанотна, але ўласна мастацкую вартасць твораў *першага трубніка беларускага пісьменства* ставіў пад сумненне. Гэта відавочна выяўляецца і ў прыведзенай на пачатку майго артыкула цытаце з тых лекцыяў, і ў заўвагах кшталту: *Мова яго таксама цяжкая ад паланізмаў – і ўсё наагул робіць верш яго няадмысловым*³³. Гэтыя сцверджанні не падмацоўваюцца вытрымкамі з тэкстаў, З. Жылуновіч прыводзіць толькі досыць вялікі ўрываек з верша “Вясна гола перапала” і абвясчае, што *блізка у гэтым напрамку пастроены усе творы В. Дунін-Марцінкевіча*³⁴ (хоць, мне здаецца, не можа не разумець, што гэта не зусім так).

Ужо ў 1924 годзе ў раздзеле, напісаным З. Жылуновічам для калектыўнай працы “Беларусь: Нарысы гісторыі, эканомікі, культурнага і рэвалюцыйнага руху”, якая была выдадзена пад грыфам Цэнтральнага выканаўчага камітэта БССР, ранейшыя ацэнкі пераглядаюцца: *Мова твораў В. Дунін-Марцінкевіча ў большасці добрая. Тэхніка вершаў – многа багатшая, ніж у яго папярэднікаў*³⁵. Затое ідэйная скіраванасць спадчыны В. Дуніна-Марцінкевіча цяпер ацэньваецца

³³ З. Жылуновіч, *Беларуская літэратура...*, с. 262.

³⁴ Тамсама, с. 263.

³⁵ З. Жылуновіч, *Беларускае пісьменства: гістарычна-крытычны нарыс*, [у:] *Беларусь: Нарысы гісторыі, эканомікі, культурнага і рэвалюцыйнага руху*, Менск 1924, с. 291.

больш прыдзірліва. У адрозненне ад лекцый 1918 года, дзе фармуецца ідылічны вобраз летуценна закаханага ў “народ-горацешац” песняра, у матэрыяле 1924 года пісьменнік становіцца істотна менш адназначнай фігурай:

Бяручы пад увагу, што радня яго таксама была духоўнага роду, В. Дунін-Марцінкевіч увесь час адчуваў на сабе духоўна-хрысціянскі ўплыў, які выяўна адбіўся на яго падыходзе да простага народу. Некаторая зацікаўленасць ідэямі 40 гадоў, багатых рэвалюцыйнымі падзеямі ў Заходняй Эўропе (...) усё ж патроху нахіляе Марцінкевіча к народніцтву, аднак шляхетнае мяшчанства ўпарта прытрымоўвае поэту ў рамках “гжэшнасці” (...) І толькі ў адным вершы Марцінкевіч цьмяна нешта добрае бачыць у тым, калі “мужык будзец не скацінай”³⁶.

Як можна здагадацца, далей у артыкуле змешчаны поўны тэкст верша “Вясна гола перапала”.

І ў пазнейшым нарысе, апублікаваным у 1928 годзе, З. Жылуновіч у асноўным прытрымліваецца гэткай жа мадэлі. Робіцца спроба “падвярстаць” В. Дуніна-Марцінкевіча да “рэвалюцыйных падзей” – гэтым разам даволі арыгінальная: *Гэту цікавасць пісьменьніка (да народнага жыцця. – Л. К.) падвострывае ў значнай меры ўдзел беларускага сялянства ў польскім паўстанні 1863 году пад кіраўніцтвам Кастуся Каліноўскага*³⁷. І тут жа канстатуецца “ідэйная непаўнавагаснасць” твораў літаратара: *“Аднак соцыяльныя моманты, унесеныя апошнім (К. Каліноўскім. – Л. К.) у змаганьне сялян супроць расійскага самаўладства і польскага панства, мала кратаюць В. Дунін-Марцінкевіча. У яго багатай літаратурнай спадчыне (...) можна мала знайсці падкрэсліваньня клясавых суадносін між сялянствам і панамі і, тым болей, між рамеснікамі і іх гаспадарамі*³⁸. Тым не менш значэнне творчасці В. Дуніна-Марцінкевіча ў цэлым ацэньваецца надзвычай высока.

Як бачым, і ў працах З. Жылуновіча мы можам назіраць пэўную перастаноўку акцэнтаў на розных этапах кананізацыі В. Дуніна-Марцінкевіча.

Такім чынам, мы прасачылі, як цягам першых дзесяцігоддзяў ХХ стагоддзя пазіцыі В. Дуніна-Марцінкевіча ў нацыянальным літа-

³⁶ Тамсама, с. 290.

³⁷ З. Жылуновіч, *Этапы разьвіцця беларускае літаратуры*, [у:] *Узгоркі і нізіны: крытычныя нарысы*, Менск 1928, с. 11.

³⁸ Тамсама.

ратурным каноне паступова ўмацоўваліся і як у сувязі з гэтым змянялася агульная ацэнка яго асобы і творчасці. Як мы маглі пераканацца, у цэлым кананічны вобраз В. Дуніна-Марцінкевіча ў гэты перыяд канструяваўся пераважна паводле формулы “хоць... але”: хоць сацыяльная прыналежнасць пісьменніка небездакорная, але яму, маўляў, удалося тымі ці іншымі спосабамі, у той ці іншай ступені “здэмакратызавацца”, скараціць прыкрую дыстанцыю паміж сабой і працоўнымі масамі сялян-беларусаў і такім пакручастым шляхам зрабіць той ці іншы ўнёсак у нацыянальную культуру. У межах рэалізацыі гэтай схемы, вядома ж, дапускаліся варыяцыі.

STRESZCZENIE

„KANONIZACJA” WINCENTEGO DUNIN-MARCINKIEWICZA: ETAPY POCZĄTKOWE

Korzystając z przykładu Wincentego Dunin-Marcinkiewicza w artykule przedstawiono kilka uniwersalnych mechanizmów kanonizacji twórcy, jak również strategie konstrukcji literackiego kanonu narodowego. Autor pokazuje, jak w pierwszym dziesięcioleciu XX w. stopniowo umacniała się pozycja W. Dunin-Marcinkiewicza w białoruskim kanonie i jak w związku z tym zmieniła się ogólna ocena jego osoby i twórczości.

Słowa kluczowe: kanon literacki, klasyka, mechanizmy kanonizacji.

SUMMARY

“CANONIZATION” OF VINCENT DUNIN-MARTSINKEVICH: INITIAL STEPS

Analyzing the example of Dunin-Martsinkevich the article considers some general mechanisms of the writer’s canonization as well as the strategies of the construction of national literary canon. The author demonstrates how during the first decade of the 20th century the position of V. Dunin-Martsinkevich was gradually strengthened in Belarusian canon and how general estimation of his personality and his creative work changed.

Key words: literary canon, classics, mechanisms of canonization.

Галіна Тварановіч

Беласток

Літаратуразнаўчыя пошукі Алеся Яскевіча

Праніклівы, глыбокі даследчык літаратуры прафесар, доктар філалагічных навук Алеся Яскевіч прыйшоў у сваю прафесію на новым этапе развіцця беларускай крытыкі і літаратуразнаўства – у другой палове 50-х гадоў. Як вядома, глыбокія змены ў грамадска-палітычным жыцці краіны падчас так званай “хрушчоўскай адлігі” знайшлі яскравае выяўленне ва ўсіх сферах гуманістыкі. Зразумела, не аказалася выключэннем і навука аб літаратуры, што выявілася як у значным пашырэнні шэрагаў крытычна-літаратуразнаўчага цэха, так адпаведна і кола пытанняў, праблем, якія адразу трапілі ў поле зроку Алеся Адамовіча, Івана Навуменкі, Уладзіміра Калесніка, Алега Лойкі, Ніла Гілевіча, Анатоля Клышкі, Віктара Каваленкі, Міхася Лазарука, Анатоля Сабалеўскага, Юліі Канэ, Дзмітрыя Бугаёва, Міхася Стральцова, Адама Мальдзіса і шэрагу іншых маладых даследчыкаў. Найперш гэта яны разам з ужо вядомымі на той час крытыкамі Уладзімірам Юрэвічам, Рыгорам Бязозкіным, Юльянам Пшырковым, Навумам Перкіным, Васілём Івашыным, Фёдарам Куляшовым, Сцяпанам Александровічам, Рыгорам Шкрабам, Марынай Барсток, якія нібы набылі “новае дыханне”, вызначалі воблік, надавалі адпаведны рытм беларускім літаратуразнаўству і крытыцы другой паловы XX–пачатку XXI стагоддзяў. Міхась Мушынскі ў апошняй па часе акадэмічнай гісторыі беларускай літаратуры мінулага стагоддзя, ініцыятарамі і аўтарамі якой, дарэчы, з’яўляюцца ў значнай ступені названыя вышэй асобы, дакладна вызначыў мэты, якія мусілі быць вырашаны тагачасным літаратуразнаўча-крытычным цэхам:

Першачарговай задачай прадстаўнікоў новай генерацыі крытыкаў было выкараненне вульгарнай сацыялогіі і выпрацоўка новых метадалагічных падыходаў, пры якіх улічвалася б складаная сувязь паміж літаратурай і жыццём, у прыватнасці, эстэтычная прырода літаратуры як праявы духоўнай дзейнасці чалавека. Адчувалася вострая неабходнасць і ў адраджэнні прынцыпа аб'ектыўнай ацэнкі літаратурна-мастацкіх з'яў, ва ўсталяванні атмасферы высокай патрабавальнасці да друкаванага і вуснага слова. Неабходна было як хутчэй давесці грамадскасці, што літаратурная крытыка не ёсць паслухмяны праваднік ідэалагічных устаноўкі ці выканаўца патрабаванняў афіцыёзу, а паўнапраўная частка літаратуры. І роля крытычнага слова ў літаратурным працэсе надзвычай вялікая, а функцыі – разнастайныя¹.

Алесь Яскевіч належыць да так званага філалагічнага пакалення, “шасцідзсятнікаў”, “дзяцей вайны”. Па заканчэнні вясковых школ яны працягвалі адукацыю пераважна на філалагічных факультэтах педагагічных інстытутаў, Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта або на факультэце журналістыкі, як А. Яскевіч. Народжаны ў 1934 годзе ў сялянскай сям'і на Магілёўшчыне, ён рана, як і многія яго аднагодкі, застаўся без бацькі, які загінуў на фронце. Гэта менавіта таленавітае, шматгалосае пакаленне “дзяцей вайны”, што ўваходзіла ў сталае жыццё ў 50-я гады, відавочна, на той час не задумваючыся аб сваім высокім прадвызначэнні, мусіла галоўным чынам выканаць ганаровую адраджэнчую місію, ускладзеную на яго самой трагічнай беларускай гісторыяй. Уласна, здзейсніцца як у сваім творчым лёсе, так і надрабіць тое, што не паспелі здзейсніць папярэднікі – шматлікія ахвяры сталінскіх рэпрэсій² і спусташальнай Другой сусветнай вайны. Хоць, зразумела, што з адыходам кожнага чалавека назаўсёды згаваюць і адзіны непаўторны свет, і ўнікальны творчы магчымасці.

З крытычнымі артыкуламі і рэцэнзіямі Алесь Яскевіч пачаў выступаць адразу пасля заканчэння ўніверсітэта ў 1958 годзе. Вельмі важным для станаўлення яго творчай асабовасці быў перыяд навучання (1961–1964) у аспірантуры Інстытута літаратуры імя Янкі Купалы Акадэміі навук Беларусі. Варта згадаць, што менавіта Інстытут літаратуры ў другой палове XX стагоддзя вызначаў беларускі літаратуразнаўчы “клімат”. У розны час тут працавалі і працуюць, апроча ўспомненых ужо Алесь Адамовіч, Івана Навуменкі, Віктара

¹ *Крытыка і літаратуразнаўства* (М. Мушынскі), (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4-х т., Мінск 2001, т. 3, с. 173.

² Гл.: *Расстраляная літаратура. Творы беларускіх пісьменнікаў, загубленых карнымі органамі бальшавіцкай улады*, Мінск 2008, с. 694.

Каваленкі, Адама Мальдзіса – Павел Дзюбайла, Вячаслаў Зайцаў, Міхась Мушынскі, Васіль Жураўлёў, Серафім Андраюк, Варлен Бечык, Мікола Арочка, Міхась Ярош, Генадзь Кісялёў, Эсфір Гурэвіч, Валянціна Гапава, Уладзімір Мархель, Сцяпан Лаўшук, Міхась Тычына, Ала Кабаковіч, Вячаслаў Жыбуль, Тамара Чабан і іншыя даследчыкі. Сектару тэорыі літаратуры, у які А. Яскевіч быў прыняты на працу спачатку малодшым навуковым супрацоўнікам, ён заставаўся верным доўгія плённыя гады, літаральна да нядаўняга выхаду на пенсію. Абароненая ім у 1965 годзе кандыдацкая дысертацыя на тэму “Праблемы стылю беларускай прозы ранняга перыяду” засведчыла, што ў беларускае літаратуразнаўства прыйшоў даследчык з выразным навукова-творчым патэнцыялам, якому пад сілу вырашаць разнастайныя аспекты гісторыі і тэорыі літаратуры.

Першую кнігу А. Яскевіча “Карані маладога дрэва” склалі артыкулы, што пісаліся ў розныя гады і з рознай нагоды. У анатацыі да яе між іншага адзначалася: *Магчыма, што-нішто крытыкам выказана суб’ектыўна. Але галоўнае, што аб’ядноўвае іх* (артыкулы – Г.Т.), – *шчыры клопат аўтара пра тое, каб маладое дрэва беларускай літаратуры, узрошчанае на ўрадлівай глебе фальклорных традыцый* (выдзелена – Г.Т.), *не спыняла свой рост і абнаўлялася з кожнай новай парой, даверыўшыся жыватворным вятрам нашага веку*³. Ва ўнісон гэтаму па-свойму нібы нават катэгарычнаму сьвярджэнню кніга адкрывалася артыкулам “Пачатак” (1963), у якім малады літаратуразнавец кампетэнтна і вельмі зацікаўлена абгрунтоўваў на матэрыяле ранняй беларускай прозы рашаючую ролю вуснай народнай творчасці ў станаўленні новай літаратуры. Тое, што за некалькі дзесяцігоддзяў з-за гвалтоўнай перарванасці багатых традыцый адраджэнскага “залатога веку” беларуская літаратура ў XIX стагоддзі мусіла адолець больш як двухсотгадовы прамежак, пройдзены суседнімі літаратурамі ў больш-менш “нармальных” умовах, слухна бачылася аўтару вялікім подзвігам. І менавіта фальклор стаў *выказнікам духоўнага жыцця і таленавітасці народа, яго эстэтычных запатрабаванняў* (4). Даследчык падкрэсліваў, што паперад аднаўлення магчымасцей друкаванай літаратуры ў беларусаў ужо існавала праявітая традыцыя, выяўленая ў народных апавяданнях або казках, а гэта давала падставы для наступных глыбокіх высноў:

³ А. Яскевіч, *Карані маладога дрэва*, Мінск 1967, с. 2. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

І што асабліва цікава, у далейшым пры з'яўленні прафесійнай літаратуры, пэўны час не было асаблівага разрыву паміж прозаю ў яе фальклорных формах і літаратурай пісьмовай. Тут мы назіраем вельмі спецыфічную ў нашых нацыянальных умовах з'яву – надзвычай поўнае засваенне фальклора літаратураю, шчодрое наслідаванне яго стылістыкі і паэтыкі. Гэта зусім не азначала, вядома, што фальклор цалкам “паглынаўся” пісьмовай літаратурай і пераставаў бытаваць. Мы толькі хочам падкрэсліць, што ў беларусаў адбылося больш поўнае і арганічнае засваенне моўных і мастацкіх багаццяў, накопленых фальклорам, чым звычайная частковая трансфармацыя вуснай паэтычнай творчасці, народнага слова, што было характэрна для літаратур са значнай пісьмовай традыцыяй (6).

Апярэджваючы пытанне адносна таго, навошта было беларускай літаратуры карыстацца фальклорнай няразвітай, хоць і самабытнай, традыцыяй, калі можна было скарыстаць вопыт літаратур суседніх народаў, якія дасягнулі да гэтага часу класічных вышынь, А. Яскевіч выказваў канцэптульна важкую думку:

У нацыянальным мастацтве вельмі важна ісці шляхам, які зададзены развіццём папярэдняй мастацкай думкі. А ўлічваючы ўсю цяжкасць і працягласць выпрацоўкі стылёвай традыцыі, было мэтазгодна працягваць і развіваць тое, што ўжо назапасіла народная практыка, калі мы хацелі, каб атрымалася што-небудзь самабытнае, нацыянальнае. І наогул, каб што-небудзь атрымалася (...) Перайманне народнай традыцыі на першай ступені было адзіна правільным, бо толькі так можна было спазнаць і адлюстравць рэчаіснасць, як нацыянальную (23, 24).

Пры тым даследчык падкрэсліваў, напрыклад, што простая структура народнага апавядання або казкі ствараецца плынню трапных народных выразаў, якія працуюць на паказ толькі асноўнага агульнага дзеяння. У той час як у прафесійным апавяданні задзейнічаны зусім іншы кампазіцыйны лад: не фразаве, а – вобразнае счапленне, абумоўленае мастацкімі дэталямі і карцінамі, на змену ж знешняй, лексічнай логіцы прыходзіць унутраная, вобразная логіка. Так што, *здавалася б, самы мірны пераход фальклору ў літаратуру павінен быў уяўляць сабой складаны дыялектычны скачок, у выніку якога проза павінна набыць новыя якасці, дасягнуць узроўню высокай творчай культуры* (33). Зразумела, згадваў А. Яскевіч удзячна Максіма Багдановіча, які напачатку XX стагоддзя ў артыкуле “Забуты шлях” акрэсліў магістральныя накірункі развіцця беларускага прыгожага пісьменства, аддаючы належае менавіта свайму, роднаму і заклікаючы да засваення вопыту сусветнай літаратуры.

Наступны свой артыкул “Пошукі стылю” (1963) А. Яскевіч распачынаў якраз са звароту да тэарэтычнага і творчага плёну М. Багдановіча, падкрэсліваючы, што роля напружанай стылёвай практыкі аўтара “Вянка” ўзрастае з кожным новым пакаленнем. І гэта найперш школа майстэрства слова наймаладога беларускага класіка была актуальнай у сярэдзіне 20-х гадоў для творчых пошукаў большасці сяброў “Узвышша”, дзейнасць якога, на жаль, доўгі час ацэньвалася далёка не адэкватна яе зместу і значэнню для беларускай літаратуры. А. Яскевіч, прадстаўнік новай генерацыі крытыкаў, выказваўся прама і канкрэтна:

Вялікая, неаспрэчная роля літаратурна-мастацкага згуртавання “Узвышша” ў развіцці нашай літаратуры павінна быць прызнана ў нашай навуцы, павінна быць вернута гэтаму згуртаванню яго заслужанае добрае імя і глыбока вывучаны яго тэарэтычныя і творчыя здабыткі. Гэтага, апроча ўсяго, патрабуе наша сучасная практыка, якая вырашае многія з тых творчых праблем, што ўпершыню, па сутнасці, былі так сур’ёзна пастаўлены ўзвышаўцамі (45).

Як вядома, добрае імя мусіла вяртацца шэрагу “ўзвышаўцаў” і многім з іх ужо пасмяротна ды разам з іхняй рэпрасаванай творчасцю. У сваім артыкуле А. Яскевіч робіць вельмі кампетэнтную спробу фронтальнага аналізу тагачаснай літаратурнай сітуацыі ў сацыяльна-гістарычным кантэксце. Пры гэтым своеасаблівым магнітацэнтрам артыкула аказваецца творчая пазіцыя, стылявыя пошукі “ўзвышаўцаў”. Адна з асаблівасцей дзейнасці вялікага майстра лірычнага слова Уладзіміра Дубоўкі і Адама Бабарэкі – *выдатнага крытыка, які меў высокую мастацкую і літаратуразнаўчую падрыхтоўку, валодаў тонкім крытычным талентам* (46) і жыццё якога заўчасна перарвалася ў адной з гулагаўскіх бальніц у 1938 годзе. Відавочна, што творчасць “ўзвышаўцаў” вытрымала праверку часам і невыпадкава, што артыкул “Пошукі стылю” заканчваўся высноваю, прасякнутай шчырым клопатам аб стане роднай літаратуры:

За дрэнны стыль, за слабую мастацкасць даруе яшчэ сучаснік, сарамліва хаваючы вочы, прамаўчыць сябра па пяру і крытык, але тым больш бязлітасна адпомсціць за гэта час. Мы сведкі таго, як проста на вачах паміраюць творы не высокай культуры, якія яшчэ дзесяць год былі папулярнымі і нават грэмелі, і як нашчадкі беражліва прымаюць тых, хто шліфаваў і выношваў кожнае слова, пісаў па-высокамастацку, складана, не звяртаючы ўвагі, што прымітыўныя людзі часам і не прымалі яго.

Час патрабуе, час натхняе (61).

Аб тым, што малады даследчык ішоў па цаліку, смела браўся за вырашэнне надзвычай складаных пытанняў станаўлення нацыянальнага класічнага стылю, сведчыць і артыкул “Самы лёгкі ці самы цяжкі?” (1965), у якім была зроблена спроба асэнсавання жанру сучаснай беларускай лірычнай прозы. І трэба падкрэсліць, што маладому аўтару ўдалося выказаць канцэптuallyна важныя меркаванні як адносна генезісу, так і працэсу станаўлення, далейшага развіцця гэтага складанага жанру канкрэтнымі пісьменнікамі. Улоўлены быў ім таксама сутнасны момант, пафасная спецыфіка, што, відаць, у значнай ступені абумоўлівае ўзнікненне лірычнай прозы:

Гаворку пра спецыфіку лірычнай прозы трэба, мабыць, пачынаць з праблемы чалавечага ідэалу. Лірычная проза ў сваіх парываннях неяк больш за ўсё набліжана да ідэалу, той праграмы, мэты дасканаласці, да якой павінен дайсці род чалавечы. Свет лірычнай прозы – ідэальны, шчаслівы, благааслаўлены стан чалавека, і вельмі трэба берагчы гэтакі права і гэтую здольнасць лірычнай прозы – гаварыць пра гэта і гэтак, менавіта тымі сродкамі, якія падуладны ёй (83).

Варта сказаць, што дакладнасць назіранняў крытыка адносна гэтай праявінай дзялянкі пацверджана часам, аб чым сведчыць той факт, што ні адзін сур’ёзны разгляд беларускай лірычнай прозы і ў XXI стагоддзі не абыходзіцца без спасылак на “Карані маладога дрэва”.

Востра паўстала ў перыяд “адлігі” праблема традыцый і наватарства. Літаратура мусіла як мага хутчэй пераадолець каноны, навязаныя ёй нарматыўнай, з’ідэалагізаванай крытыкай, зрошчанай з уладнымі структурамі. Трэба было, як ужо адзначалася, рэабілітаваць традыцыі, напрацаваныя ахвярнымі падзвіжнікамі беларускага слова. У артыкулах А. Яскевіча “Традыцыйнае і наватарскае” (1962) і “Яшчэ раз аб наватарстве” (1967) разглядаліся разнастайныя аспекты гэтай важнай праблемы. Між іншым выказвалася думка:

У апошні час навука ўсё больш прыходзіць да вываду, што вялікія, найбольш складаныя з’явы можна пазнаць метадам пабудовы мадэлі, г. зн. шляхам узнаўлення аб’екта, які даследуецца, у больш спрошчанай, прычыповай схеме – структуры.

І аказалася, што мастацтва з моманту свайго зараджэння якраз і карыстаецца гэтым прынцыпам, мастацкі твор – гэта і ёсць своеасаблівае мадэль жыцця, з дапамогай якой пісьменнік толькі і мае магчымасць падступіцца, даследаваць гэтую рухомую, непадатлівую, бяскрайнюю стыхію – рэчаіснасць (180).

Зараз відавочна, што змест “Каранёў маладога дрэва” яскрава прадстаўляў шырокі дыяпазон даследчыцкіх інтарэсаў выдатнага літаратуразнаўца, якога крыху пазней, адзначаючы здольнасць ставіць пытанні і знаходзіць адказы на іх, калегі жартаўліва-шаноўна назавуць “генератарам ідэй”. Серафім Андраюк, таксама адзін з найяркіх прадстаўнікоў беларускага літаратуразнаўства, распавядаючы ў сваіх успамінах пра творчую атмасферу ў акадэмічным Інстытуце літаратуры, напіша: *Натхнёны вынаходца ў літаратуры новых духоўных і эстэтычных ідэй Алесь Яскевіч*⁴.

Наступная кніга А. Яскевіча “Грані майстэрства” галоўным чынам прысвечана разгляду індывідуальнасці пісьменніка, псіхалогіі творчасці, што азначала найперш спробу вызначэння таемнага таемных прыгожага пісьменства: *Што ж яно такое, гэтае натхненне? Таямнічая сіла, якая невядома адкуль бярэцца і невядома куды знікае? Ці магутны творчы імпульс, які ўзнікае ў душы мастака і так цудадзейна актывізуе творчы працэс? Тады якая яго прырода*⁵ Мусіць быць устаноўлена сувязь паміж аўтарскім “я” і героямі твораў пісьменніка, вывучана трансфармацыя пісьменніцкага вопыту і жыццёвага матэрыялу ў творчасць, што падводзіць да працэсу стварэння мастацка-эстэтычнай рэчаіснасці.

Ужо ў “Гранях майстэрства” напоўніцу выяўляецца такая ўласцівасць даследчай манеры А. Яскевіча, як разамкнутасць аналітычнай думкі на аснове свайго, беларускага, вопыту ў славянскі, еўрапейскі кантэкст, плённае ўспрыняцце і ўвядзенне ў нацыянальны ўжытак новых фактаў. У выніку адбываецца ўдакладненне істотных момантаў развіцця ўласнай літаратуры, абумоўленага агульнамастацкімі законамі. Звяртаецца аўтар “Граняў майстэрства” і да праблемы стылю, але ўжо не як гісторык літаратуры, а з пазіцыі менавіта тэарэтыка. У раздзеле “Нараджэнне стылю” ён найперш акцэнтуюцца на *пачатку сэнсавых стылій*, апелюючы між іншым да вопыту Льва Талстога, Паўла Антакольскага, Гётэ, Гегеля, Моцарта... Тут аказваецца навідавоку пэўная інтэрдысцыплінарнасць гэтага даследавання, што надалей набудзе ў большасці прац А. Яскевіча сталы характар. Трэба пры тым зазначыць, што развагі над вызначэннем стылю вядуцца ў нязменнай прысутнасці беларускай літаратуры:

⁴ С. Андраюк, *Новыя старонкі. Успаміны*, «Тэрмапілы», 2014, № 18, с. 13.

⁵ А. Яскевіч, *Грані майстэрства*, Мінск 1974, с. 6. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Стыль у мастацкім творы выяўляе сябе ў якасці жыватворчага, у вышэйшай ступені актыўнага пачатку. З ім звязана цэласнасць рэчы, прарыў праз хаос да адзінства.

У рамане Янкі Брыля “Птушкі і гнёзды” столькі сэнсавых стыхій, столькі жыццёвых, разнародных па характару пластоў: эпізоды партызанскага жыцця, пакутлівая адысея Руневіча ў фашысцкім палоне і ўцёкі з яго, гады маленства, пададзеныя праз успамін, і іншае, але ўсё аб’яднаў, спалучыў сваёй магутнай воляй энергічны аўтарскі стыль (43).

У наступным падраздзеле “Саюз слова і вобраза” А. Яскевіч звяртае ўвагу на тое, што літаратуразнаўчая стылістыка павінна была б шырока карыстацца і моўным матэрыялам, бо ў творах слоўнага мастацтва няма іншай рэальнасці апрача слова і *ўсё вобразнае багацце выяўляецца праз мову і ў рэаліях мовы* (49). Таму важным крокам бачыцца даследчыку выкарыстанне літаратуразнаўствам лінгвістычнай стылістыкі, што паслужыла б узбагачэнню і апошняй, бо: *Каб зразумець моўны стыль, неабходна звярнуцца да таго ж самага, што і ў літаратуразнаўстве – да руху моўнага зместу і формы ў лексіцы, сінтаксісе, а затым у фанетыцы, марфалогіі* (51). Менавіта вывучэнне спецыфікі беларускай мовы, яе стылістычнай сістэмы, своеасабліваасці шляхоў яе развіцця дазваляе зрабіць больш пэўныя высновы адносна своеасабліваасці нацыянальнага стылю. На думку А. Яскевіча, проста неабходнай з’яўляецца і практыка супастаўлення стылістык розных мастацтваў, бо *Супастаўленне вобразнай сістэмы слоўнага мастацтва з вобразнымі структурамі музыкі, жывапісу, архітэктуры дазваляе поглядам збоку, метадам параўнання зразумець многае з таго, што не адкрываецца знутры* (62). І, натуральна, што далей А. Яскевіч звяртаецца да ўзаемаадносін стылю і жанру, спрабуе прасачыць сувязь паміж жанравай формай і стылёвымі формаўтваральнымі працэсамі. Амаль адразу ён сведчыць: *Жанр, па нашых меркаваннях, і ўяўляе сабой закончаны, завершаны стыль, “зацвярдзелы” на нейкіх вузлавых і агульных структурных момантах формы, прыцыпы якой кананізуюцца і становяцца літаратурнай традыцыяй* (69). Звяртае даследчык увагу на пачуццё жанравай традыцыі, тэматычную абумоўленасць у выбары жанру, ролю пры тым моўнага матэрыялу, функцыянальных стыляў, якія адпавядаюць характару тэмы.

У чарговай сваёй кнізе “У свеце мастацкага твора” А. Яскевіч на матэрыяле творчасці Івана Мележа, Янкі Брыля, Івана Шамякіна, Васіля Быкава, Івана Пташнікава, Міхася Стральцова, Барыса Сачанкі і іншых пісьменнікаў імкнуўся пранікнуць у нетры вобразнай структуры твора, каб “падгледзец” функцыянаванне механізмаў і звенняў

гэтай структуры ў працэсе яе вобразнага жыцця, прасачыць складаны працэс тыпізацыі ў мастацкім творы. Пры тым А. Яскевіч сыходзіў з меркавання:

А самы галоўны напрамак даследавання, дзе, як нам думаецца, даследчыку найбольш пашчасіць патрапіць на сляды ўтварэння мастацкіх законаў, ляжыць ва ўсім вядомай сферы ўзаемаадносін мастацтва (кожнага мастака ўпаасобку) з жыццём. Прасачыць “складванне” мастацкага твора ад задумы да здзяйснення, гэты патаемны працэс трансфармацыі жыццёвага матэрыялу ў матэрыял мастацкай творчасці – вось, думаецца, дзе даюцца даследчыку найбольшыя магчымасці паназіраць твор, як кажуць, у адкрытым стане⁶.

Актыўна звяртаючыся да класічнага досведу і сыходзячы з назапашанага вопыту, даследчык звяртаў увагу на тое, што мастацкая праўда і праўда рэчаіснасці нібы разведзены па розных берагах ракі, таму значная ступень умоўнасці дасягаецца менавіта ў выніку пераадолення складанай паласы пераўтварэнняў, якая ляжыць паміж жыццём і яго ўзнаўленнем у мастацкім творы. Даследчая задума паступова рэалізуецца ў раздзелах “Круг новага набліжэння”, “Прырода”, “Псіхалогія. Крыху эксперыментальных дадзеных”, “Пластыка. Кампазіцыя”, “Характар” і лагічна завяршаецца, можна сказаць, ужо класічнай высновай, якая акрэслівае асноватворныя для айчыннага творцы дамінанты:

Пры распрацоўцы і пошуках новай формы ёсць таксама ўніверсальны прынцып: глыбокае ўсведамленне і адчуванне талентамі ці мастацкай школай, якія стаяць у авангардзе літаратурнага працэсу сваёй нацыянальнай літаратуры, самой літаратурнай прыроды, і ў першую чаргу тых багатых стыхій, якія ў сваім шчаслівым спалучэнні ўтварылі яе геній. Тады талент, які ідзе шляхам самабытнага пошуку, не саб’ецца на нейкую адну яе вузкую грань, а будзе жыць адчуваннем, што сапраўдны адкрыцці ляжаць на скрыжаванні ўсіх яе “прырод” і што толькі там можна напаткаць новае памнажэнне вобразных магчымасцей літаратуры⁷.

Яшчэ напрыканцы шасцідзсятых гадоў А. Яскевіч звярнуўся да праблемы, грунтоўная распрацоўка якой, нягледзячы на яе заўсёдную актуальнасць, неяк усё заставалася на перыферыі беларускага літаратуразнаўства. У прыватнасці, артыкул “Цяжкое мастацтва перакладу” сведчыў аб усталяваных ужо поглядах і вырашэннях яшчэ

⁶ А. Яскевіч, *У свеце мастацкага твора*, Мінск 1977, с. 8.

⁷ Тамсама, с. 206.

маладога, але ўжо і вопытнага, даследчыка ў галіне мастацкага перакладу. На завяршэнне свайго артыкула, ён канстатаваў:

Нас не можа не засмучаць тое, што ў сябе, у рэспубліцы, мы сёння не можам назваць крытыкаў ці літаратуразнаўцаў, якія сур'ёзна спецыялізаваліся б на перакладах. А не трэба ж забываць, што сённяшні незадавальняючы стан многіх перакладаў, якія мы паспелі разгледзець, залежыць не толькі ад перакладчыкаў, але ў значнай ступені абумоўлены ўзроўнем перакладчыцкай тэорыі, нераспрацаванасцю параўнальнай лексікі, адсутнасцю патрабавальнасці і сур'ёзнага рэцэнзавання перакладной літаратурнай прадукцыі⁸.

І вось плён шматгадовых назіранняў вучонага на гэтай дзялянцы даносіла кніга А. Яскевіча “Выхад за круг”, што распачыналася якраз трыма глыбокімі перакладазнаўчымі артыкуламі. Адразу было сцверджана, што дзеля паспяховага перастварэння мастацкага твора з адной моўнай стыхіі на другую, патрабуецца *выхад за круг блізкіх, звыклых раішэнняў*. Уздымалася найперш праблема перакладу з блізкамоўных літаратур. Здавалася б, што тут паспяхова рэалізацыя перакладчай практыкі забяспечана самой моўнай роднасцю. Аднак, падкрэсліваў даследчык, *у плане моўных адрозненняў можа сустрацца зусім асобны выпадак перакладчыцкіх цяжкасцей, калі бадай што ўвесь элемент нацыянальнай своеасаблівасці, што якраз і павінна ўяўляць галоўную цікавасць для нацыянальнага мыслення, застаецца за межамі перакладу*⁹. І як ні парадаксальна, а найчасцей такія выпадкі маюць месца пры перастварэнні якраз не з няроднасных, далёкіх моў, а менавіта – з блізкароднасных, пры ўмове, што *яны з'яўляюцца мовамі розных шляхоў, ці, як цяпер кажуць, розных этнакультурных традыцый утварэння* (5).

Адаленасць моў ужо адразу выключае літаральнасць перакладу, змушае да перастварэння ўсёй складанай сістэмай новай мовы. У той час як *гіпноз максімальнага падабенства амаль што скрадае адрозненні* (5), што знайшло асабліва яскравае праяўленне ў перакладах ранняй беларускай класікі на рускую мову. Даследчык упэўнены, што, каб зразумець асаблівасці моватворчасці Купалы, Коласа, Багдановіча і іншых, перакладчык мусіць глыбока ўвайсці ў моўную і нацыянальную стыхію, пастарацца зразумець жыватворныя вытокі традыцыі. Трэба

⁸ А. Яскевіч, *Грані майстэрства*, с. 101.

⁹ А. Яскевіч, *Выхад за круг. Літаратуразнаўчыя артыкулы*, Мінск 1985, с. 4–5. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

ўлічваць, што на пачатку мінулага стагоддзя беларуская літаратурная мова толькі што выходзіла з стану мовы вуснай, найбольш поўна і арганічна яе засвойваючы. У такім шляху фарміравання, удакладняе А. Яскевіч, былі і станоўчыя, і негатыўныя моманты. *Мове, ператрыманай у вусным стане, якая не ведала зусім іншароднага кніжнага элемента, што па-свойму ўзбуджаў бы этнічную кроў і такім чынам аблягчаў фарміраванне абстрактных і пераносных значэнняў у слове, з асаблівай цяжкасцю мусіла давацца развіццё менавіта (...) адцягненых кніжных стыляў* (13). Асновай жа для рана сфарміраваных літаратурных моў, як, напрыклад, для рускай, служыла кніжная традыцыя, а адаптацыя жывых плыняў вуснай народнай гаворкі адбывалася пазней. *Для перадачы эпічнай рэчывасці беларускага слова і верша, – адзначае А. Яскевіч, – хацелася б крыху абцяжарыць, затрымаць, зменшыць гэты лірычны гладкапіс ці хоць бы выразней пазначыць цэзурны і рытмічныя паўзы. У перайначаным такім чынам рытмарадзе, глядзі, і слова адчувалася б па-беларуску больш важна, не блякла, а надварот, набірала б сваю эпічную сілу* (18).

Увогуле ж істотна, каб да перакладу звярталіся па вялікай творчай патрэбе, што натуральна садзейнічае пераадоленню ўмоўнасці знешняга падабенства, літаральнасці, а *перакладчык робіцца сааўтарам, ён смелы дзеля ўнутранай, вышэйшай дакладнасці* (25). Вырашальным у справе перакладу бачыцца А. Яскевічу вызначэнне глыбіннага тону арыгінала, дакладнае ўзнаўленне інтанацыі. Урэшце зыходным перакладчыцкім прынцыпам ён называе выяўленне цэнтральнага настрою твора, сцвярджаючы пры тым, што, вядома, далёкі ад думкі, *каб ім і толькі ім вычарпаць увесь складаны працэс перастварэння. Безумоўным патрабаваннем для перакладчыка з'яўляецца ўзнаўленне сюжэтнай асновы твора, усёй сістэмы яго вобразай, каб яна паўстала ў паўнакроўным пераўвасабленні новай моўнай рэальнасці* (68). Асобна разглядаюцца А. Яскевічам праблемы праявінага перакладу, падкрэсліваецца, што пераклад прозы тоіць у сабе ці не больш невытлумачальных загадак, чым пераклад паэтычны...

Новых даследчыцкіх падыходаў у сферы перакладазнаўства запатрабаваў зварот літаратуразнаўца да “залатога” адраджэнскага беларускага веку, а менавіта *даследаванне феноменальнай дзейнасці Францыска Скарыны па перакладзе і выданні Бібліі*¹⁰. У пра-

¹⁰ А. Яскевіч, *Сумежжа: Мова, пераклад, вытокі прозы*, Мінск 1994, с. 157. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

цы “Скарына – біблеіст і перакладчык” А. Яскевіч, на пачатку прааналізаваўшы стан скарыназнаўства па ўрачыстым юбілейным дзесяцігоддзі (1980–1990 гг.), звярнуў увагу на светапоглядныя прыярытэты вялікага асветніка, на ўпісанасць яго ў пэўную традыцыю, а менавіта ў праваслаўна-славянскую. Была звернута ўвага, што Прадмовы Ф. Скарыны і перакладзеныя ім тэксты сведчаць аб кананічнай строгаści ва ўзнаўленні біблейскіх іспін. Даследчык палкам усведамляў складанасць і адказнасць справы, здзейсненай першым беларускім перакладчыкам Святога Пісання:

Ф. Скарыне ж даводзілася вырашаць найскладанейшую задачу ўвааблення неахопнага ў сваёй універсальнай касмічнай абстрагаванасці біблейскага тэксту, адшукваць яму эквіваленты сярод вусна-дыялектнай стыхіі народнай мовы, арыентаванай у сваім далітаратурным стане на абслугоўванне канкрэтна-побытавых патрэб жыцця і таму цяжка падатлівай да развіцця адцягненых значэнняў у слове.

Пераклад біблейскага тэксту – гэта вялікае выпрабаванне нацыянальнай мовы нават у самым сталым яе літаратурна-кніжным стане. Тым большая гэта была цаліна ў скарынінскі перыяд, калі літаратурныя нормы мовы толькі яшчэ пачыналі выпрацоўвацца. Пераклад у гэты перыяд літаральна абуджае мову з яе самаснага стану, ідзе плынь запазычанняў, па-новаму абшукваюцца свае лексічныя засека (177–178).

Аналіз скарынінскага перакладу даваў падставы А. Яскевічу для высноў аб пэўных яго лексічных, сінтаксічных заканамернасцях. Так, пры перастварэнні кніг з высокім абагулена-эпічным гучаннем зместу вялікі палачанін трымаецца ўрачыстага ладу царкоўнаславянскага тэксту. Перастварэнне адбываецца коштам замены малазразумелых царкоўнаславянізмаў на агульнаўжывальную славянскую лексіку, якая ў першай палове XVI стагоддзя яшчэ была арганічнай для беларускай мовы. У сваю чаргу ў кнігах з побытава-канкрэтным зместам назіраецца куды шырэйшае ўжыванне непасрэдна беларускай лексікі...

Відаць, у значнай ступені асэнсаванне спадчыны вялікага беларускага асветніка вывела А. Яскевіча да засяроджання менавіта на біблейскіх перакладах. Вопыт жа даследавання перакладаў Ф. Скарыны ўпэўніў у тым, што пры перастварэнні біблейскага тэксту абсалютна непрыдатныя ні літаральная, ні творчая канцэпцыі, што якраз найлепш распрацаваны сучасным перакладазнаўствам. На думку А. Яскевіча: *Перакладчык Бібліі перш за ўсё павінен быць усебакова падрыхтаваным тлумачальнікам, бо без багаслоўскай інтэрпрэтацыі тэксту ў біблейскім перакладзе не прасунешся ні на крок* (191). У пра-

цы “Біблейскі пераклад”¹¹ аўтар “Каранёў маладога дрэва” выяўляў сваю тэалагічную дасведчанасць, філалагічную, духоўную падрыхтаванасць да шматпланавага аналізу перакладаў Кнігі Кніг.

Напрыканцы васьмідзесятых гадоў пабачыла свет наватарскае даследаванне А. Яскевіча “Станаўленне беларускай мастацкай традыцыі”, за якое ў 1992 годзе даследчыку была прысуджана навуковая ступень доктара філалагічных навук. Ужо на самым пачатку сваёй манаграфіі А. Яскевіч удзячна адзначыў, што ажыццяўленне ягонага даследавання стала магчымым толькі на сучасным этапе, калі праведзены плённыя архіўныя росшукі, з’явіліся фундаментальныя распрацоўкі па гісторыі беларускай літаратуры¹². Увядзенне ў навуковы ўжытак шэрагу матэрыялаў, крыніц давала магчымасць пераасэнсавання вядомых ужо фактаў, сістэматызацыі, упісання ў агульны кантэкст пазасобных працэсаў, аднак, зразумела, гэты новы крок не абяцаў быць лёгкім: *Трудность состояла в том, что при почти полном отсутствии аналогов разработок в этом направлении в кругу доступных нам национальных школ литературоведения предстояло выполнить, по существу, комплексное исследование, т.е. показать формирование национальной литературы как целостной художественной системы*¹³.

Перарванасць беларускай кніжна-моўнай традыцыі, закладзенай яшчэ ў скарынінскую эпоху, на жаль, аказалася вельмі ж балеснаю драмаю, калі не трагедыяй, на ўсю прышласць беларускага існавання. І вывучэнне наступстваў і патрыятычнага, найчасцей самаахвярнага, імкнення, да пераадолення гэтай драмы пачалося пры разглядзе XIX стагоддзя генеральна толькі ў другой палове мінулага веку, ужо падчас сацыяльна-палітычнай адлігі, каб, трэба спадзявацца, здзейсніцца ўжо ва ўсёй цэласнасці. А. Яскевіч, якраз усведамляючы спецыфіку развіцця новай беларускай літаратуры, вырашаў

¹¹ А. С. Яскевіч, *Біблейскі пераклад. Зберажэнне тэксту*, Мінск 1998. Гл. таксама: А. С. Яскевіч, *Вселенские тайны человека*, Мінск 2012.

¹² Гл.: А. І. Мальдзіс, *Таямніцы старажытных слоўішчаў*, Мінск 1974; В. А. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскрпанасць. Равіццё беларускай літаратуры XIX–XX стагоддзяў; Пачынальнікі. З гісторыка-літаратурных матэрыялаў XIX ст.* Укладальнік Г. В. Кісялёў, Мінск 1977; А. А. Лойка, *Гісторыя беларускай літаратуры. Дакастрычніцкі перыяд*. У 2 ч., Мінск 1977, ч. 1; А. І. Мальдзіс, *На скрыжаванні славянскіх традыцый. Літаратура Беларусі пераходнага перыяду (другая палова XVII–XVIII стст.)*, Мінск 1980 і інш.

¹³ А. С. Яскевіч, *Становление белорусской художественной традиции*, Мінск 1987, с. 5.

у сваім даследаванні шэраг асноватворных для айчыннага слова праблем, як напрыклад, пытанне нацыянальнай асновы ўзнікаючай літаратуры, разгляд мовы ў аспекце яе пераходу ў літаратурна-кніжную форму, набыццё мовай усёй развітай сістэмы функцыянальна-стылявой дыферэнцыраванасці. На матэрыяле першых беларускіх паэм “Энеіда навыварат”, “Тарас на Парнасе”, творчасці Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Францішка Багушэвіча і шэрагу іншых аўтараў даследавалася зараджэнне пачатковых форм верша і прозы. Відавочна, шматгадовы вопыт літаратуразнаўцы і крытыка ўмацаваў А. Яскевіча ў перакананні лёсаноснай ролі народнай творчасці ў станаўленні літаратуранай традыцыі: вучоны кампетэнтна прасочваў шматаспектнасць фальклорнага ўплыву на розных этапах фарміравання новай беларускай літаратуры... Урэшце напрыканцы свайго даследавання з поўным правам аўтар манаграфіі “Станаўленне беларускай мастацкай традыцыі” сцвярджаў:

XIX век нашай літаратуры, развернуўся перед нами величественной галереей писателей-подвижников, – это не только драма человеческих судеб, но и драма их культурного наследия. Из богатого творчества наших родоначальников сохранилось и вошло в литературный процесс немного. Однако и его оказалось достаточно, чтобы зарождение белорусской литературы состоялось уже в прошлом веке, утвердилась многожанровая служба поэзии, возникла национальная драма, проза малых форм, развилась богатая публицистика, литературная критика¹⁴.

Варта падкрэсліць, што перыяд станаўлення новай беларускай літаратуры, падзвіжніцкае, будзіцельскае XIX стагоддзё нязменна працягвае заставацца ў даследчыцкім полі зроку *вынаходца (...)* *новых эстэтычных і духоўных ідэй*¹⁵.

Выхад у свет новай манаграфіі А.Яскевіча “Рытмічная арганізацыя мастацкага тэксту” стаўся чарговым паглыбленнем даследчых пошукаў, распачатых ім у першае дзесяцігоддзе працы ў аддзеле тэорыі літаратуры акадэмічнага Інстытута літаратуры. У кнізе, якую склалі даследаванні трох аўтараў¹⁶, А. Яскевічу належыў раздзел “Аспекты вобразнай структуры”. Сярод іншага даследчык

¹⁴ Тамсама, с. 228.

¹⁵ Гл., напр.: А. Яскевіч, В. Каратынскі: *ля вытокаў нацыянальнай лірыкі і эстэтыкі*, “Польмя” 2008, № 5, с. 142–159.

¹⁶ В. П. Жураўлёў, І. С. Шпакоўска, А. С. Яскевіч, *Пытанні паэтыкі*, Мінск 1974, с. 224.

звяртаўся да моўнай рэальнасці вобраза, разглядаў прадметна-малюнкавую аснову вобраза і ўрэшце засяроджваўся на рытме як кампаненце вобразнай структуры. У манаграфіі ж на аснове сучасных навуковых дадзеных (гіпотэзы дамоўнага стану думкі, рытмічныя законы мовы) прапаноўвалася ўдакладнёная мадэль рытмічнай структуры мастацкага тэксту. Ужо сама кампазіцыя кнігі з падзелам на сем раздзелаў (“Состояние теории”, “Ритмообразующие факторы речи”, “Основы прозаического ритма”, “Мелодия прозы”, “Переходные формы”, “Загадки силлабики”, “Ритмическая организация силлабо-тоники”), у якіх паслядоўна рэалізавалася аўтарская задумка, сігналізавала аб кампетэнтнасці працы. Істотна, што аўтар “Рытмічнай арганізацыі...” прапаноўваў сваю метадыку даследавання:

(...) от довербального состояния мысли, представленного интонацией, – к раскрытию ритмической организации речи; затем на основе речевых законов – к изучению ритма прозы как более естественной ритмической формы. Такая последовательность позволяет оценить ритмическую систему стиха на фоне первично-естественных проявлений ритма в обыкновенной речи и прозаическом высказывании, дает возможность увидеть наращение ритмических уровней в стихе по сравнению с соответствующими уровнями исходного речевого ритма¹⁷.

Безумоўна, інтэрдысцыплінарны метада, шырока выкарыстаны ў манаграфіі А. Яскевіча, адкрываў новыя плённыя падыходы ў вывучэнні рытма прозы, рытмічнай пабудовы верша, а асэнсаванне гэтых праблем, відавочна, застаецца актуальным і ў новым міленіуме, тэхналагічныя магчымасці якога найчасцей уніфікуюць унутраныя творчыя працэсы.

На заканчэнне ўступнай і, зразумела, незавершанай характарыстыкі зробленага А. Яскевічам на ніве беларускага літаратуразнаўства варта падкрэсліць, што пры заўсёдным імкненні вучонага дайсці да сутнасці даследуемых з’яў, глыбокай зацікаўленасці тэорыяй, даследчык ніколі не “здраджвае” непасрэднаму айчыннаму літаратурнаму працэсу. Сведчыць аб гэтым шэраг артыкулаў вучонага ў згаданай ужо чатырохтомнай акадэмічнай “Гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя”, раздзелы ў калектыўных манаграфіях, салідныя часопісныя публікацыі.

¹⁷ А. С. Яскевич, *Ритмическая организация художественного текста*, Минск 1991, с. 13–14.

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

POSZUKIWANIA LITERATUROZNAWCZE ALESIA JASKIEWICZA

W artykule omówiono wieloletnie badania literaturoznawcze profesora doktora habilitowanego Alesia Jaskiewicza (1934), należącego do tak zwanego pokolenia filologicznego – „lat 60-tych”, „dzieci wojny”. Podkreślono, że jego zainteresowania naukowe mają charakter wielowątkowy – od problemów kształtowania się nowej tradycji literackiej, psychologii twórczości, problemu stylu, struktury utworu, do kwestii przekładu i rytmicznej organizacji tekstu. Cechą charakterystyczną badań profesora jest szacunek zarówno do tradycji, jak i rozwiązań nowatorskich oraz zastosowanie metody interdyscyplinarnej.

Słowa kluczowe: tworzenie nowej tradycji artystycznej, twórczość narodowa, styl, przekład, psychologia twórczości, rytm, interdyscyplinarność.

S U M M A R Y

ALES YASKYEVICH'S LITERATURE STUDIES

In the article professor Ales Yaskyevich's (1934) literary studies are discussed. He belongs to the so-called philological generation – “sexagenarians”, “children of war”. The variety of his scientific interests such as creating new artistic tradition, psychology in writing, the problem of style, the structure of text, its rhythmic organization, translation is emphasized. A. Yaskyevich's studies respect both traditional and innovative approaches, they involve interdisciplinary method.

Although A. Yaskyevich is interested in theoretical and historical problems, he also remains committed to current literary process.

Key words: creating new artistic tradition, national creativity, style, translation, psychology in writing, rhythm, interdisciplinary.

Анатоль Брусевіч

Гродна

Экзістэнцыйнае падарожжа Эдзіка Мазько

Характэрнай рысай, якая сёння вызначае рух цывілізацыі, з'яўляецца спроба разбурэння ўсіх існуючых межаў. Зразумела, ёсць бар'еры, вартыя пераадолення дзеля ўзаемаўзбагачальных стасункаў. Але ёсць межы (маральна-этычныя, мастацка-эстэтычныя і некаторыя іншыя), пераход якіх правакуе духоўную дэградацыю. Гэта вельмі бачна на прыкладзе сучаснай літаратуры, асабліва заходнееўрапейскай. Што да беларускай вербальнай прасторы, то ў ёй, як і ў Заходняй Еўропе, найбольш распаўсюджанымі метадамі руйнавання выступаюць дэканізацыя класікі, вульгарызацыя мовы, эстэтызацыя, а нават культывацыя пошласці, апеляцыя не да пачуццяў, а да інстынктаў. Аўтары, якія не карыстаюцца падобным інструментарыем, рызыкуюць апынуцца па-за літаратурным працэсам, выпаўшы з поля зроку выдаўцоў і літаратурных крытыкаў.

Паэт Эдзік Мазько (1970–2011) з той кагорты сучасных беларускіх пісьменнікаў, чья творчасць адкрыла прынцыпова новыя перспектывы для айчынай літаратуры, але па прычынах, акрэсленых вышэй, не сталася аб'ектам пільнай увагі з боку рэцыпіентаў слова.

Дэбютаваў Э. Мазько ў канцы 80-х на старонках газеты “Гродзенскі Універсітэт”¹. У тыя часы гэта была прывабная пляцоўка не толькі для мясцовых студэнтаў-літаратараў, але і для маладых пісьменнікаў

¹ Гл.: Е. Мазько, *Тут (дыціх)*, “Гродзенскі Універсітэт” 1989, № 25 ад 20 снежня, с. 4.

з іншых рэгіёнаў, у тым ліку і са сталіцы: у “Коле”, літаратурным дадатку да “Гродзенскага Універсітэту”, друкавалі свае творы Алесь Аркуш, Вітаўт Чаропка, Зміцер Санюк, Сяргей Мінскевіч, Вольга Акуліч і іншыя аўтары. Менавіта тады распачалося і згаданае пераадоленне межаў². Праўда, тагачасныя маладыя творцы выдатна ўсведамлялі, што існуе своеасаблівы “рубікон”, які нельга пераходзіць, бо за ім няма мастацтва. Інакш кажучы, літаратурнае пакаленне, да якога належыць Э. Мазько, разумела, альбо прынамсі адчувала, што ёсць нацыянальны культурны канон, па-за якім літаратура мярцвее, траціць прывабнасць як для айчыннага чытача, так і для чытача звонку. На жаль, многія прадстаўнікі гэтага пакалення вельмі хутка трапілі ў цень крыху маладзейшых калегаў, якія не прызнавалі ніякіх межаў.

Зрэшты, зусім незаўважаным Э. Мазько не назавеш. Хаця б з той прычыны, што яго згадвае ў сваёй манаграфіі “Пісьменства ў халодным клімаце: беларуская літаратура ад 70-х гг. XX ст. да нашых дзён”³ англійскі літаратуразнавец Арнольд Макмілін. Зразумела, даследчык не ставіў перад сабой задачу грунтоўна разгледзець творчасць Э. Мазько. Таму меркаванне аб постаці *яшчэ аднаго менш значнага паэта, імя якога звязанае з Гарадзеншчынай*⁴, А. Макмілін дазволіў сабе сфармуляваць, маючы да дыспазыцыі фактычна дзве крыніцы: літаратурна-мастацкі часопіс “Правінцыя”⁵ і анталогію гарадзенскай паэзіі “Лябірынты прывіднага замку”⁶. Што праўда, спасылаўся прафесар і на анталогію беларускай паэзіі XX стагоддзя “Краса і сіла”⁷, аднак вершы Э. Мазько, якія там знайшліся, былі перадрукаваныя з “Правінцыі”. Але і гэтага хапіла, каб зрабіць слушную выснову: *вершы Э. Мазько разнастайныя паводле тэматыкі і формы, у іх няма нічога блазенскага. Ён чуйны, далікатны паэт, які, бяспрэчна, разумее сваё месца ў доўгай і пачэснай традыцыі Беларускага Слова*⁸. Да гэтых слоў А. Макміліна можна было б дадаць, што месца Э. Мазько недзе паміж Алесем Разанавым і Надзеяй Артымовіч

² Гл.: Ю. Пацюпа, *Постмадэрнізм, калыска мая*, “Arche” 2004, № 3, с. 249–278.

³ Гл.: А. Макмілін, *Пісьменства ў халодным клімаце: беларуская літаратура ад 70-х гг. XX ст. да нашых дзён*, Беласток 2011, с. 637–641.

⁴ Тамсама, с. 637.

⁵ Гл.: “Правінцыя” 2000, № 1–2, с. 84–88.

⁶ Гл.: *Лябірынты прывіднага замку: гарадз. клуб паэтаў: [анталёгія]* / аўт. праекту, склад. і рэд. Ю. Гумянюк, Беласток 2000, с. 70–85.

⁷ Гл.: *Краса і сіла: Анталогія бел. паэзіі XX ст.* / склад. М. Скобла; навук. рэд. А. Пашкевіч, Мінск 2003, с. 822–823.

⁸ А. Макмілін, *Пісьменства ў халодным клімаце*, с. 641.

(асабліва блізкія для гарадзенскага літаратара паэтыка і мастацкі светапогляд пісьменніцы з Падляшша; да таго ж Э. Мазько і Н. Артымовіч звязвалі сяброўскія стасункі, але гэта тэма для іншага артыкула).

Акрамя таго маем меркаванне яшчэ аднаго прафесіянала – гісторыка літаратуры Алы Петрушкевіч. У некаторых сваіх публікацыях, прысвечаных сучаснай гарадзенскай паэзіі, даследчыца надзяляе постаць Э. Мазько даволі станоўчымі характарыстыкамі. Варта тут адзначыць артыкулы “Пра гарадзенскі клуб паэтаў, або Лабірынты прывіднага замка”⁹ і “Каханне і смерць Едруся Мазько”¹⁰. Апошні ўяўляе сабой цікавую інтэрпрэтацыю адзінай, пасмяротнай кнігі паэта “Займеньнікі” (Варшава 2012). Праўда, любая інтэрпрэтацыя – гэта погляд звонку. А што там “унутры” паэзіі Э. Мазько, А. Петрушкевіч часцей за ўсё мяркуе паводле “знешніх” назіранняў. Зрэшты, у гэтым няма нічога дзіўнага, бо нават калі сам аўтар ласкава адкрывае даследчыку таямніцы “нутранага жыцця”, варта помніць пра схільнасць пісьменнікаў да міфалагізацыі свайго творчага шляху, да пэўнай містыфікацыі, што, зразумела, толькі аддаляе ад ісціны.

Ісціна, якую нясе чытачу Э. Мазько не ляжыць на паверхні. Як слухна заўважае Ю. Пацюпа, гэты паэт заўсёды *вылучаўся загадкаваю эзатэрычнасцю*¹¹. Сапраўды, спосаб мастацкага светасузірання Э. Мазько вельмі спецыфічны. Гэта шлях ад сябе да таямніц сусвету і наадварот, экзістэнцыйнае падарожжа да ўнутраных адгалоскаў знешняй рэчаіснасці. Паэтыка ягоных твораў – форма, структура, тэхніка выканання верша, улюбёныя прыёмы, – усё гэта таксама адпавядае той хаатычнай накіраванасці, якую творца абірае ў якасці мастацка-эстэтычнага арыенціру. У залежнасці ад “месца дыслакацыі” паэта пад час гэтай своеасаблівай вандроўкі, мяняецца нават ягонае імя: Едрусь, Эдзік, Эдуард. Так, да 1998 года, а дакладней да публікацыі ў часопісе “Калосьсе” нізкі вершаў “Каты і сабакі”¹², паэт падпісваўся Едрусем Мазько. Апошняю прыжыццёвую публікацыю аздабляе імя Эдуард¹³. Дарэчы, нельга ні ў якім разе разбіваць творчасць паэта на пэўныя перыяды паводле таго, як былі падпісаныя яго вершы, хоць та-

⁹ Гл.: А. Петрушкевіч, *Пра гарадзенскі клуб паэтаў, або Лабірынты прывіднага замка*, “Малодосць” 2011, № 6, с. 95–97.

¹⁰ Гл.: А. Петрушкевіч, *Каханне і смерць Едруся Мазько*, “Дзеяслоў” 2013, № 5, с. 304–312.

¹¹ Ю. Пацюпа, *Постмадэрнізм, калыска мая*, с. 253.

¹² Гл.: Э. Мазько, *Каты і сабакі*, “Калосьсе” 1998, № 6, с. 65–67.

¹³ Гл.: *Россыт. Зборнік вершаў*, Гродна 2010, с. 34–37.

кая перыядызацыя яўна напрошваецца. Змена імёнаў сведчыць аб вышэй згаданым руху і, як гэта ні парадаксальна, аб цэласнасці творчай паставы. Падобны “парадокс” сустракаецца ў хрысціянскім уяўленні Бога – адзінага ў трох асобах.

Максімальна наблізіцца да свету паэзіі Э. Мазько дазваляюць згаданыя раней “Займеньнікі”, куды ўвайшлі творы з самых розных “перыядаў”, аднак цэласнасць кнігі здзіўляе сваёй бездакорнасцю. Не пабаюся гучнай характарыстыкі, але “Займеньнікі” Э. Мазько ўяўляюць сабой сапраўды ідэальную кнігу, прадуманую да найдрабнейшых дэталей. Тут няма ніводнага выпадковага верша, вобраза, слова. Пры гэтым кожны твор мае дакладна акрэсленае месца, як быццам бы аўтар расстаўляў фігуры на шахматнай дошцы, альбо збіраў з вершаў-пазлаў адмысловы ўзор. Зрэшты, так яно і ёсць: са старанна вывераных, адшліфаваных твораў (прыкладна трэць з іх у нязменным выглядзе перавандравала ў “Займеньнікі” з розных часопісаў, анталогій ды калектыўных зборнікаў) Э. Мазько будаваў ні што іншае, як мадэль свайго ўнутранага свету. Але паколькі ўнутраны свет чалавека, а тым болей паэта, мае зменлівы характар, то і пабудова яго мадэлі – гэта пастаянны працэс. Як бачым, ёсць пэўная логіка ў тым, што кніга пабачыла свайго чытача толькі пасля смерці аўтара. Адразу адначым: кніга “Займеньнікі” ні ў якім разе не з’яўляецца незавершанай. Смерць не перапыніла над ёй працу, але паставіла апошнюю кропку, стаўшы ў нейкім сэнсе сааўтарам.

Яшчэ адзін цікавы момант, на які варта звярнуць увагу – гэта суадносіны назвы кнігі і назваў яе раздзелаў. З аднаго боку, няма тут нібыта нічога дзіўнага: на вокладцы чытаем “Займеньнікі”, а ўнутры бачым раздзелы “Я”, “Ён”, “Яна”, “Яны”. Але ж тады атрымліваецца, што і назвы ніякай няма. Бо нават калі не глядзець на вокладку і адразу пачаць гартаць старонкі, будзе бачна: перад намі займеньнікі – “Я”, “Ён”, “Яна”, “Яны”. Гэта як кнігу назваць “Кнігай”. Зрэшты, пад такой назвай маем ці не найважнейшую кнігу ў гісторыі нашай цывілізацыі, кнігу, якая таксама задумвалася як мадэль, але не свету асобнага чалавека, а духоўнага свету ўсяго чалавецтва. Гаворка, вядома, ідзе пра Біблію. Дарэчы, у гісторыі літаратуры (асабліва ў польскай) не аднойчы сустракаем падобныя выпадкі, калі аўтары адмаўляюцца ад традыцыйнай, функцыянальнай назвы, якая прыцягвала б чытацкую ўвагу і адкрывала прынамсі асобныя фрагменты мастацка-эстэтычнай сістэмы выдання. Так, напрыклад, першы двухтомнік паэзіі Адама Міцкевіча так і называўся: “Паэзія”. Пад такой самай назвай павыходзілі зборнікі ў Юліюша Славацкага, Антонія Лянгэ, Казімежа

Пшэрвы-Тэтмаера, Яна Каспровіча, славенскага паэта Францэ Прэ-шэрна і шэрагу іншых творцаў. Падобным прыёмам скарыстаўся аднойчы Анатоль Сус, выдаўшы кнігу “Сус” (Мінск 2002). Такую цікавую паставу некаторых аўтараў, сярод якіх і Э. Мазько, можна патлумачыць іх усведамленнем нетрываласці сувязі паміж мовай і мысленнем. Дзіўна, але чым канкрэтней, здаецца, назва, тым менш яна ў рэальнасці адпавядае ідэі, якую мусіць адлюстроўваць, становячыся ў адносінах да апошняй нечым фальшывым, а часам нават варожым. У вершы “Дзень шосты” Э. Мазько піша менавіта пра такія стасункі паміж ідэяй і словам:

і кожны зь іх атрымаў імя
і ўвасобіўся сам у сабе
і зрабіўся існым
і забыўся на пакору прад чалавекам
так першы раз падмануў чалавека Бог
і чалавек
падмануўся¹⁴

Перш чым паглыбіцца ў “Займеньнікі”, ва ўсе чатыры раздзелы, варта нагадаць, што дадзеную кнігу стварыў паэт-сюррэаліст. Гэта значыць, што ў “Займеньніках” сфера падсвядомага значна пераважае над сферай разумовай. Таму многія вобразы і матывы, якія на першы погляд могуць падацца блізкімі, знаёмымі, зразумелымі, з’яўляюцца на самой справе толькі фантамамі, прывідамі выпадковых, спантаных асацыяцый аўтара. Па вялікаму рахунку, паэзія сюррэалізму ўяўляе сабой “аўтаматычнае пісьмо”, якое імкнецца вызваліцца з-пад кантролю розуму. Таму вельмі часта ў вершах сюррэалістаў адсутнічаюць знакі прыпынку, асабліва коскі і кропкі. Гэта дазваляе пазбягаць узнікнення ў тэксце ўсякага роду разумова-лагічных сувязей. Бо, на думку сюррэалістаў, такія сувязі яшчэ больш дэфармуюць, скажаюць светаадчуванне, у выніку чаго ўзнікае фальшывая рэальнасць, мутацыя рэчаіснасці:

я страціў твар
згубіў яго на сьметніку
задумёнашчаслівадэбільнасамотных
чужых фізіяномій

¹⁴ Э. Мазько, *Займеньнікі. Вершы*, Варшава 2012, с. 47. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

і бязтвары
 як tabula rasa
 шукаю таго
 хто вугольлем накрэсьліць
 абрысы вачэй, валасоў і вуснаў
 сфармуе тварнасць маю
 я страціў твар (18)

У дадзеным вершы, які, дарэчы, так і называецца – “Мутацыя”, паказваецца шлях ідэі (шлях паэзіі ад аўтара да чытача), яе матэрыялізацыя ў слове і страта праз гэта сваёй першапачатковай сутнасці. Матыў паўстання фальшывай рэальнасці сустракаем не ў адным вершы Э. Мазько. Трагічнай атмасферай падмены рэальнага ўяўным поўняцца і іншыя творы аўтара “Займеньнікаў”. Асабліва вылучаецца верш “Фальшывая адысея”. Тут, акрамя згаданага матыву, прачытваецца яшчэ адзін сюррэалістычны матыв – аўтар сцвярджае змрочную залежнасць чалавека ад кону, лёсу, немагчымасць вызваліцца ад пауціння стэрэатыпаў, якімі кіруецца свет:

ўвайсьці ў агонь палаючы
 забыўшыся на рэплікі і словы
 якія напісаў мне рэжысёр
 і я ўваходжу
 крычу
 і гмахі рушацца
 і рассыпаюцца у пыл
 але паміж руінаў
 не немата
 й не вокліч жаху
 а толькі сьмех
 мне таварышыць (30)

Увогуле творчасць Э. Мазько вылучаецца тэматычна-ідэйнай шматвектарнасцю: паэта цікавяць ці не ўсе сферы, у якіх праяўляе сябе чалавек. Не апошняю ролю тут адыграла, відаць, пазалітаратурнае жыццё аўтара “Займеньнікаў”, у якім Э. Мазько прафесійна займаўся гісторыяй, сацыялогіяй, культуралогіяй і культурнай антрапалогіяй.

Такім чынам, у цэнтры ўвагі Э. Мазько – чалавек, яго імкненне да волі, да творчасці, да жыцця, да Бога. Паэта цікавіць чалавек, які кахае, верыць, марыць, змагаецца, ненавідзіць, здраджвае, нараджаецца, жыве, памірае. Паэта цікавіць кожны рух унутранага і знешняга

шляху чалавека, шляху ад сябе і да сябе. І гэты шлях, гэтую няпростую дарогу чалавечай, а перадусім уласнай экзистэнцыі, Э. Мазько спрабуе зафіксаваць, выкарыстоўваючы інструментарый куды больш складаны, чым мае на ўзбраенні навука – праз мову паэзіі.

На мапе свайго сюррэалістычнага падарожжа аўтар “Займеньнікаў” абазначыў чатыры пункты, праз якія лёг шлях – “Я”, “Ён”, “Яна”, “Яны”. Нельга сказаць, што раздзел “Я” – нейкі цэнтр, альбо пункт адліку, як можа падацца на першы погляд. Гэтаксама як раздзел “Яны” нельга лічыць апошнім этапам, завяршэннем экзистэнцыйнай вандроўкі паэта. Яшчэ раз падкрэслію: “Я”, “Ён”, “Яна”, “Яны” – усяго толькі пункты, праз якія пралягла дарога пазнання і самапазнання, своеасаблівыя кіламетровыя слупы, што абазначаюць адлегласць.

У раздзел “Я” патрапілі вершы, найбольш складаныя для інтэрпрэтацыі. Парадокс, аднак, у тым, што ніякага іншага дзеяння, апроч інтэрпрэтацыі, да іх не прыменіш – усе гэтыя творы абсалютна герметычныя. Раздзел “Я” – гэта своеасаблівы дзённік паэта, у якім з дапамогай мастацка-выяўленчых сродкаў зашыфраваны асабістыя сакрэты і таямніцы. А знешне ўсё выглядае як добрая, густоўная, філасофская лірыка. Каб не быць галаслоўным, зробім невялікую “разгерметызаваную” двух вершаў з прысвячэннем П. Л.

Першы верш – “Туга па агню”. Для нагляднасці працытуем твор:

я попелам стану
на ўскрайку крывых дарог
на душы –
толькі дождж
кладзецца няўтульным сьвятлом
пыл адзіноты
з адцятага паветранага языка
спывае чужая мова
мова мокрага ветру
і сыплецца
насоўваецца туга
туга па агню (9)

Пра што верш? Пра ўнутраную катастрофу? Пра страту духоўных арыенціраў? Пра марнасць існавання? Пра адчужанасць і самаадчужанасць паэта? Пра неўзаемнае каханне? Проста пра каханне? Адказаў можа быць мноства – столькі, колькі чытачоў, а нават значна больш. Напрыклад, А. Петрушкевіч, аналізуючы твор, піша наступнае: *Герой, які ведае, што такое холад, асабліва прагне цяпла. Ён здольны знішчыць, спаляць сябе, каб толькі даляцець да агню (...)* дзе агонь –

*каханне*¹⁵. І, канешне, даследчыца мае рацыю, бо гэта яе прачытанне... самой сябе. Так менавіта задумваўся першы раздзел “Займеньнікаў”: схавашь аўтарскае “я” за люстранымі сценамі агульначалавечых праблем і каштоўнасцей, каб кожны чытач мог бачыць толькі ўласны адбітак, сваё “я”. Дык што на самой справе схавана ўнутры верша? Ключ да разгадкі – ініцыялы П. Л, за якімі хаваецца... вышэй згаданы А. Сус, аўтар кнігі “Пан Лес” (Мінск 1989). Дык вось аднойчы ў Э. Мазько разгарэўся з А. Сусом пэўны канфлікт, пасля чаго быў напісаны верш “Туга па агню”, які зафіксаваў гісторыю гэтага непрыемнага здарэння. Так што агонь у дадзеным вершы не ўвасабляе каханне. Гэта хутчэй агонь пякельны, агонь злосці, крыўды, нават нянавісці. З часам, праўда, Э. Мазько дараваў А. Сусу, які быў вінаваты ў тым канфлікце, што зафіксавана ў чарговым вершы з вядомымі ўжо ініцыяламі П. Л.:

я – рыбіна
і гэта мой лёс
я – рыбіна
і вочы мае
не агонь
я – рыбіна
а гэта –
і слабасць
і моц

паверце:
я – рыбіна
выцягнутая з вады (15)

Безумоўна, вобраз рыбіны, які ўзікае ў творы, можна трактаваць па-рознаму, асабліва ўлічваючы той факт, што Э. Мазько быў культуралагам і мог скарыстацца з любога вядомага ў гісторыі сусветнай культуры сімвалічнага значэння рыбы. Але тут прысутнічае выключна хрысціянская сімволіка, паводле якой рыба можа сімвалізаваць Хрыста, яго паслядоўнікаў, Святую Троіцу (тры пераплеценныя рыбы) і інш. Нагадаем таксама, што з рыбай звязаны многія евангельскія гісторыі, якія маюць вялікае значэнне для зразумення асноў хрысціянскага вучэння. Так, прыкладам міласэрнасці служыць гісторыя пра тое, як Хрыстос пяццю хлябамі і дзвюма рыбінамі накарміў тысячы людзей (Мацф. 14: 15–21). У вершы Э. Мазько рыбіна таксама

¹⁵ А. Петрушкевіч, *Казанне і смерць Едруся Мазько*, с. 306.

сімвалізуе хрысціянскую міласэрнасць. Называючы сябе рыбінай, паэт абвяшчае, што даруе свайму крыўдзіцелю. Праўда, у заключных радках бачым, што такая пастава даецца аўтару верша вельмі нялёгка, гэтак, як нялёгка рыбіне, выцягнутай з вады.

Акрамя выкарыстання хрысціянскай сімволікі, якая з'яўляецца ключом да прачытання многіх вершаў Э. Мазько, паэт, маючы досвед культуролага, умела карыстаецца вобразамі, запазычанымі з антычнай спадчыны. Яны таксама вельмі арганічна ўплятаюцца аўтарам “Займеньнікаў” у сістэму беларускага культурнага коду і эмацыйна ўзмацняюць усе прысутныя ў кнізе мастацка-эстэтычныя спецефекты. Цікавы ў гэтым сэнсе верш “Аід”. Перад чытачом паўстае плынь свядомасці лірычнага героя, які апынуўся ў адным з гарадзенскіх пастарункаў, дзе

сьмярдзіць трупехласьцю
і цені сьледчых і мянтоў
гайсаюць між бамжоў
непаўналетніх злодзеяў
грабежнікаў
і п'яных прастытутак (29)

На першы погляд працытаваныя радкі выглядаюць як даволі непрыглядная, цалкам рэалістычная замалёўка. І толькі параўнанне ў другой частцы верша будзёнай рэчаіснасці з Аідам (царствам мёртвых у старажытнагрэцкай міфалогіі), а лірычнага героя з Праметэем змяшчае ўсе рэалістычныя акцэнтны. У выніку паўстае цалкам іншая, сюррэалістычная карціна.

Экзістэнцыйнае падарожжа паэта да спробы спасціжэння агульначалавечых законаў, ад якіх усё часцей адмаўляецца сучасны свет, ляжыць праз лабірынты самапазнання. А ў іх вельмі лёгка заблукаць, страціць сэнс пошукаў ісціны:

і страціўшы сэнс
шуканьне сваё
праклінаю
і прыракаю
жаданьні прагнаць
а раніцай –
зноў пачынаю
шукаць (27)

Гэта радкі з верша “Дао”. Назва твора, як і ў выпадку з вершам “Аід”, дае знаць, што пошукі ісціны не абмяжоўваюцца толь-

кі шляхамі ўласнага “Я”. Не будзем падрабязна спыняцца на катэгорыі “дао”, якая з’яўляецца самай складанай у кітайскай класічнай філасофіі. Звернем увагу на тое, што ўвёўшы гэты канцэпт у сістэму сваёй мастацкай прасторы, Э. Мазько як мінімум сцвярджае неацэнную каштоўнасць беларускай ідэі, а ў адначасці ўсю складанасць, парадасальнасць і хаатычнасць беларускага шляху. Дарэчы, матыў шляху яшчэ з нашаніўскіх часоў – адзін з вядучых, цэнтральных матываў айчыннай літаратуры. Ён фактычна сфармаваў аблічча нашага вербальнага мастацтва. Гэты самы класічны беларускі матыў, як бачым, з’яўляецца скразным і ў паэзіі Э. Мазько. Ягоны лірычны герой знаходзіцца ў тым самым адвечным пошуку, што і героі Янкі Купалы і Якуба Коласа, Максіма Багдановіча і Вацлава Ластоўскага. Праўда, да Э. Мазько нярэдка прыходзіць думка, што *гэты шлях – сусветная немата* (6), што *няма і не было ніколі сэнсу // у руху, у гэтай спрадвечнае таўкатні* (25). Аднак помнім: для паэзіі сюррэалізму сэнс, рацыянальнасць, логіка – атрыбуты падману. Таму яе лірычны герой, не зважаючы на ўнутраныя і знешнія пасткі і пусткі, смела заяўляе:

не пакідаючы знакаў на дрэвах
не астаўляючы ў пыле слядоў
не азіраючыся на крыкі твае
я буду ісьці наперад
да зор (6)

Нельга не заўважыць тут пэўнае перагуканне з вядомым Багдановічаўскім вершам “Я хацеў бы спаткацца з Вамі на вуліцы”. Увогуле, паэзія М. Багдановіча аказала вялікі ўплыў на фармаванне творчай свядомасці аўтара “Займеньнікаў”. Перадусім урбаністычная лірыка класіка, роўнай якой няма ні ў сучаснікаў, ні ў большасці спадкаемцаў песняра чыстай красы. Сярод сучасных беларускіх паэтаў, Э. Мазько, магчыма, найбольш выразны і цікавы майстар урбаністычнага пейзажу, здольны ў адно цэлае аб’яднаць гісторыю і сучаснасць гораду, пры гэтым захаваць усе яго колеры, мелодыі і нават пахі. У кнізе “Займеньнікі” ёсць вершы, прысвечаныя Вільні і Мінску, Любліну і Бельску. Ёсць у паэта і вершы, у якіх прачытваецца абагулены вобраз гораду (найбольш багатую палітру чыста гарадскіх матываў маем у раздзеле “Яны”). Аднак у кожным вершы Э. Мазько (і не толькі ў тых творах, што аздобілі кнігу) прысутнічае нешта, што можна было б умоўна назваць “гарадзенскім духам”. Які б верш мы ні ўзялі – з яго пазірае Гародня. Зрэшты, дзіўнага тут мала: з Гародняй звязана ўсё духоўнае жыццё Э. Мазько – з чэрвеня 1987 года, калі ўчорашні

школьнік прыехаў у гэты горад працягваць адукацыю і да чэрвеня 2011 года, калі душа паэта адляцела ў гарадзенскія нябёсы. У Гародні, нагадаем, адбыўся творчы дэбют Э. Мазько, тут ён спаткаў сяброў-аднадумцаў і проста братоў па пярэ, з якімі ўтварыў у 1989 годзе даволі ўнікальнае для тагачаснай культурнай сітуацыі паэтычнае аб'яднанне пад назвай верш-гурт “Дыяген”¹⁶. У Гародні Э. Мазько спраўдзіўся і як прафесійны вучоны, пра што было згадана вышэй. Урэшце, у гэтым горадзе паэт спаткаў сваё каханне і стварыў сям'ю. Што да “Займеньнікаў”, то асабліва прасякнуты “гарадзенскасцю” другі раздзел гэтай кнігі – “Ён”. Паколькі Гародня падарыла Э. Мазько фактычна *ЎСЁ*, то і ў вершах паэта яна становіцца *ЎСІМ*. Гэта і *каралейства чорнага спакою // і музыка небыцця // зачараваная ў кола ўцёкаў* (34), і *свой Дом // утульны й гасьцінны // да прыблуднага сына* (44), па-за якім нават кроплі дажджу па-іншаму грукваюць ў шыбы (46). Зразумела, жыццё мае і свае непрывабныя бакі: яму спадарожнічаюць і боль, і трывога, і расчараванне. Таму Гародня ў паэзіі Э. Мазько паўстае не толькі як маці, гатовая заўсёды прыняць *свайго пакамечанага сына* (35), альбо добрая бабуля-чараўніца, якая звычайнага, будзёнага і нецікавага мінака робіць *вялікім паэтам // нязнаным і разам слаўным // геніем ў кожным імгненні самоты* (40). Гародня – гэта яшчэ і *валадарства нематы // і глухаты // і слепаты* (45), і *буркаценьне тэлефону // з якога галасы сяброў // радзей чуваць // за лямант незнаёмых* (48). Так ці інакш, Гародня запаўняе сабой усю мастацкую прастору вершаў Э. Мазько, паступова ператвараючыся са звыклага вобраза ў шматзначны сімвал духоўнага жыцця паэта. Такім чынам “Ён” у кнізе – не толькі горад, але і край, і свет, і Бог, і, нарэшце, сам аўтар. Менавіта таму ў дадзеным раздзеле былі змешчаны вершы, якія не маюць нічога агульнага з матывам гораду, напрыклад, верш “Дзень шосты”, створаны паводле біблейскага сюжэту, альбо верш “Мур”, які адлюстроўвае ўсю складанасць і парадаксальнасць спосабу чалавечага існавання ў гэтым свеце. Дарэчы, верш “Мур” цікавы не толькі ідэйна-эстэтычным напаўненнем, але і сваім месцам у кнізе. За “Мурам” пачынаюцца раздзелы “Яна” і “Яны”, у якіх эстэтыка сюррэалізму паступова саступае месца эстэтыцы дэкадансу. Зразумела, правесці дакладную мяжу паміж гэтымі плынямі немагчыма, паколькі ў нерэалістычнага мастацтва адна прарадзіма – эпоха рамантызму. Таму тэматыка, праблематыка, ідэалогія твораў сюррэалізму і дэка-

¹⁶ Гл.: Ю. Пацюпа, *Постмадэрнізм, калыска мая*, с. 253–255.

дансу амаль ідэнтычныя. Што іх адрознівае, дык гэта тэмперамент: паэт-сюррэаліст – бунтар, ваяр, рэвалюцыянер, ён бачыць недаскана-ласць свету і прагне яго змяніць, стварыць новую рэальнасць (надрэальнасць); паэт-дэкадэнт бачыць свет тымі самымі вачыма, у тым самым святле, аднак у яго няма жадання нічога мяняць – ён не верыць у надрэальнасць. Зрэшты, дэкадэнт не верыць ні ўва што – ні ў каханне, ні ў сяброўства, ні ў радзіму, ні ў сябе. Адзіная рэальнасць, у якой ён не сумняецца – гэта смерць. Матывам смерці і яе спрадвечнымі атрыбутамі – адзінотай, тугой, трывогай, асуджанасцю і безвыходнасцю прасякнуты “Займеньнікі” па-за “Мурам”. Сам жа “Мур”, які раздзяляе сюррэалізм ад дэкадансу, узведзены такім чынам, што ў ім арганічна спалучаюцца неўтаймаваная ваяўнічасць і трагічнае бяссілле, святло надзеі і змрок расчаравання, дынаміка і статыка:

выходжу на бітву
 меч
 у руках трымаю
 і ў цела ворага
 цэлю
 аднак –
 у сябе трапляю
 выходжу ў поле
 зерне
 поўніць сеўку маю
 шчодро сею наўкола
 ды вецер
 зносіць яго ў пясок
 выходжу
 і спыняюся –
 мур (49)

Э. Мазько не любіць рэзкіх кантрастаў. Таму і пераход да дэкадансу ў яго плаўны. Нават назва самага дэкадэнцкага раздэла кнігі (а гэта раздзел “Яна”) перш за ўсё асацыюецца з жанчынай, а значыць з каханнем, з пяшчотай, з надзеяй, у рэшце рэшт. Аўтар яшчэ і быццам падыгрывае гэтым асацыяцыям, ачоліўшы раздзел трыма лірычнымі вершамі пра жанчыну (жонку-каханку-маці). Аднак, не забы-вайма, што маем справу з займеннікамі. У кнізе Э. Мазько яна – гэта... Паставім пакуль шматкроп’е, бо каб зразумець, што крыецца за займеннікам “Яна”, трэба прайсці праз... смерць. Яна запаўняе сабой усе тыя пусткі экзістэнцыі паэта, якія па законам рацыянальнасці павінны былі б запоўніцца чым заўгодна, але толькі не ейнай ірацыянальнасцю.

Што да першых трох вершаў у раздзеле “Яна”, то гэтыя творы сімвалізуюць своеасаблівы шлях да пустэчы (пустэча у нашым выпадку тоесная гармоніі, бо ўвасабляе стан абсалютнай нейтральнасці ў дачыненні да акаляючай рэчаіснасці). Вобраз жанчыны дапамагае аўтару максімальна развіць дадзеную ідэю, зрабіць яе даступнай на самых розных узроўнях свядомасці, у тым ліку на асацыятыўным узроўні. Так, у першым вершы, лірычны герой (сам аўтар), перапоўнены жыццём (жарсцю, каханнем, самотай), прагне вызваліцца ад усяго гэтага і вярнуцца да гармоніі. Скептык, дарэчы, можа запырэчыць, маўляў у першым вершы няма жаднай жарсці, таму і пра спусташэнне казаць не варта. Варта! Перад намі не проста верш, але акраверш. Адзінае, у кнігу выпадкова трапіў чарнавы яго варыянт. Аднак і ў ім, няхай не цалкам, але захаваліся зашыфраваныя словы кахання. Справядлівым будзе прывесці чыставік згаданага твора:

Галі

Кроплі зімовага дажджу
 Адбіваюць мелодыю суму
 Хутка ноч
 Ападзе на Вільню
 Ноч сьляпая як дождж
 Ападзе на Вільню
 Я стаю ля вакна
 Я гляджу на усход
 Сам-насам ля вакна
 Углядаюся ў дождж
 Моўчкі ноч
 Упадзе на Вільню
 Юркі дождж
 Пазмываў усе знакі
 Абабіў ліхтары і дрэвы
 Толькі ноч
 Ападзе на Вільню
 Безсэнсоўна скасуе дзённы
 Енк і плач¹⁷.

Другі верш, як і першы, утрымлівае ў сабе далікатны эратызм, але цяпер з дапамогай няўлоўнай эротыкі паказваецца стан героя адразу пасля вызвалення: пустэча акрыляе яго, робіць (прынамсі на нейкі час)

¹⁷ З архіва Галіны Мазько.

валадаром сувету. Трэці верш, “Старая”, сцвярджае ідэю нетрываласці валадарства таго, хто прагне спусташэння. Бо над светам і жыццём можа валадарыць толькі той, хто напоўнены жыццём і светам. Адсюль рацыянальны аптымізм і ірацыянальны песімізм дадзенага верша:

на вуліцы – дождж, лагоднае надвор’е
 сьнег і холад –
 усё зьмяняецца, бы хуткапечнае кіно
 і толькі старая
 нязменная як вечнасаць
 штовечара ў 9:40
 моліцца Богу
 і я, убачыўшы яе ў вакне суседняга дому,
 пешуся сэрцам –
 жыццё ідзе наперад (53)

Нарэшце, чацвёрты верш перадае стан поўнай пустэчы, калі ўжо не важна, што чакае наперадзе і чым гэтая пустэча напоўніцца – рацыянальнасцю жыцця, альбо ірацыянальнасцю смерці:

там такое ўсё як і тут
 проста
 ў іншы павернута бок –
 мітусьня
 пустата
 анічога цікавага
 аднолькава марныя
 жыццё і сьмерць (54)

І толькі з пятага верша пачынаецца паэзія чыстага дэкадансу: пустэчу запоўніла смерць. Але паколькі Э. Мазько не з’яўляецца аматарам рэзкіх кантрастаў, то спачатку перад чытачом паўстае не сама смерць, а толькі яе сляды. “Сьляды сьмерці” – трыпціх, які павольна, паступова аддалае ад іманентнага і набліжае да трансцэндэнтнага. За “Сьледам трэцім” паўстае царства Плутона¹⁸, *дзе вечны змрок // сваё пасеяў пустазельле // на берагох няўлоўнае ракі* (57). Далей ідзе верш “Жаданьні”, які па-за кнігай “Займеньнікі” мог бы сысці за лёгкі лірычны верш пра каханне. Зрэшты, ён сапраўды пра каханне, толькі паэт прызнаецца ў сваіх палкіх пачуццях не жанчыне, а смерці.

¹⁸ Плутон (грэц. Πλούτων, лац. Pluto) – у старажытнагрэцкай міфалогіі адно з імёнаў бога – валадара царства мёртвых.

Дзіўнага тут нічога няма: перад намі нерэалістычнае мастацтва, створанае паэтам-дэкадэнтам. І вось адбываецца першае спатканне лірычнага героя з аб'ектам жарсці (верш “Спраба ідэнтыфікацыі сьмерці”), але ў ірацыянальным свеце ўсё выглядае зусім не так, як дыктуе звыклая логіка. Таму

сьмерць – гэта тралейбус
з патушанымі фарамі
і бяз сьвятла ў салёне
пусты тралейбус
нерухомы і стомлены
тлумам і мітуснёю (59)

А далей паэт знаёміць чытача з усімі абліччамі, якія прымае смерць, прынамсі тымі, што сам аднойчы бачыў. Так, напрыклад, смерць амаль заўсёды мае аблічча безнадзейнасці, *калі не чутна званоў // і сьвет робіцца дробным // як растружанае шкло* (60). Сінонімам смерці становіцца кастрычніцкая ноч, што *як злодзей ў сад // залезла // і абрывае лісьце з яблыняў* (61). Самае ж страшнае ўвасабленне смерці знаходзім у вершы “Дзень волі”. Гэта верш пра смерць радзімы і смерць свабоды. Зрэшты, для мастака, чыю пустэчу аднойчы запоўніла смерць, усе яе маскі аднолькава жахлівыя і аднолькава прыгожыя, паколькі яна замяняе *ЎСЁ* – і любоў, і свабоду, і радзіму. Аднак мастак не забывае і пра тое, што некалі ён быў пустым, а перад тым перапоўненым, але не ірацыянальнасцю смерці, а рацыянальнасцю жыцця. А гэта азначае, што ёсць нешта больш магутае і за жыццё, і за смерць, нешта, што рассычае ў сабе боль і пакуты, хавае *пад покрывам вечным // пошукі шляху // фобіі й жахі // распач* (63), што *соіць вечнай надзеяй // нязбыўнымі марамі // пэўнасьцю ў марнасьці // сьмерці й жыцця* (63). Нельга адназначна сцвердзіць, што Э. Мазько тут мае на ўвазе Бога, як не можам і адхіліць дадзеную версію, улічваючы ўсю непрадкавальнасць і парадаксальнасць творчай свядомасці паэта. Так ці інакш, гэтае *НЕШТА* ўвасоблена ў вобразе цемры, да якой лірычны герой моліцца ў заключным вершы раздзела “Яна”:

будзь бласлаўленай
ад сёння й назаўшы
цёмра
зь якой пачалося
і скончыцца ўсё
існае (63)

Такім чынам, мы маем адказ на пастаўленае вышэй пытанне: пад займеннікам “Яна” хаваецца ЦЕМРА, якую можна суаднесці калі не з Богам, то з першаасновай быцця: *А зямля была нябачная і пустая і цемра над безданню, і Дух Божы лунаў над вадой* (Быццё 1:2).

Дарэчы, апошні раздзел “Яны”, выглядае якраз той безданню, над якой распрасцёрлася цемра першых трох раздзелаў кнігі. Гэта вершы, якія могуць існаваць без аўтара: па-першае, яны пазбаўленыя баласту патаемных сэнсаў, вядомых толькі творцу, альбо вузкаму колу блізкіх да яго людзей і нясуць у сабе пераважна філасофска-эстэтычны зарад; па-другое, яны адлюстроўваюць пэўныя этапы жыцця паэта, вяртанне да якіх альбо немагчымае, альбо непажаданае. Калі б, напрыклад, Э. Мазько назваў кнігу не “Займеньнікі”, а “Катэгорыі часу”, то раздзел “Яны” мог бы атрымаць назву “Мінулы час”, альбо нават “Плюсквамперфект”. Цэнтральная ідэя раздзела, ідэя “невяртання”, бачная з першага ўжо верша пра мокры вугаль, які *нічым ня пахне // можа толькі згарэлым жытлом // і сумам па страчаным доме* (65). Наступны верш, верш “На выгнаньні”, паглыбляе гэтую ідэю, паказваючы, як лёгка размываюцца, губляюцца непарушныя, здаецца, сувязі, як тое, што ўчора было блізкім, сёння становіцца чужым і незразумелым. Чарговыя творы толькі ўзмацняюць трагічнае адчуванне нетрываласці гэтага свету. Многія вершы нагадваюць старыя фотаздымкі, на якіх жыве даўно страчаная рэальнасць. Такім чынам, галоўная праблема, якую аўтар “Займеньнікаў” уцеляняе ў раздзеле “Яны”, гэта праблема часу. Праўда, не толькі мінулага (хоць ён і пераважае), але часу ўвогуле. Паколькі дадзены раздзел, як і папярэдні, вытрыманы ў духу эстэтыкі дэкадансу, то і час выступае тут як варажая, знішчальная сіла, супрацьстаяць якой няма сэнсу. На гэтай трагічнай ночце і скончваецца кніга паэзіі “Займеньнікі”:

час працінае мае вершы
і няма іх ужо
толькі блядныя цені
дым цыгарэтны
разсычаны у паветры (86)

- На падставе вышэй сказанага можна зрабіць наступныя высновы:
- Творчасць Э. Мазько ўяўляе сабой цікавы, аднак мала даследаваны феномен у сучасным беларускім вербальным мастацтве;
 - Паэзія Э. Мазько абаліраецца на лепшыя традыцыі заходнееўрапейскага сюррэалізму і дэкадансу, а таксама на мастацка-эстэтыч-

- ныя пошукі айчыннага прыгожага пісьменства пачатку XX стагоддзя;
- Даволі поўна і паслядоўна светапогляд Э. Мазько адлюстраваны ў невялікай па аб’ёме кнізе “Займеньнікі”, якая дае між тым магчымасць наблізіцца да адэкватнага ўспрымання ўсёй творчасці пісьменніка, раскінутай па самых розных беларускіх і замежных выданнях.

STRESZCZENIE

PODRÓŻ EGZYSTENCJALNA EDZIKA MAŻKO

W artykule zwrócono uwagę na szereg pierwiastków artystycznych w poezji jednego z niedocenionych współczesnych poetów białoruskich Edzika Mażko (1970–2011). Spuścizna literacka przedwcześnie zmarłego poety jest z pogranicza estetyki surrealizmu i dekadentyzmu.

Słowa kluczowe: poeta białoruski, surrealizm, dekadentyzm, zaimek osobowy, miłość, śmierć, miejski pejzaż.

SUMMARY

EDICK MAZKO'S EXISTENTIAL PEREGRINATION

In the article the attention is concentrated on the specific art of Edick Mazko's poems (1970–2011). He is one of the underestimated modern Belarusian poets whose heritage is located in the esthetic area of surrealism and decadence.

Key words: Belarusian poetry, surrealism, decadence, pronouns, love, death, urban landscape.

Анна Саковіч

Беласток

Праблема наратара ў аповесці “Белая Дама” Аляксея Карпюка

Аповесць “Белая Дама”, напісаная ў 1987–1988 гадах у Гродне, стала своеасаблівым падагульненнем жыццёва-творчага шляху Аляксея Карпюка (1920–1992). У гэтым творы, як ні ў адным з ранейшых, пісьменнік звяртаецца да найбольш адлеглай мінуўшчыны. Невыпадкова вядомы даследчык Міхась Тычына падкрэсліў, што: *У аповесці “Белая дама” (1991), апошнім буйным творы, які быў надрукаваны аўтарам пры жыцці, пошукі прычыны (“каранёў”) усіх нашых бед вядуць пісьменніка ў даўніну, у глыбіню нацыянальнай гісторыі*¹. Факты гісторыі падаюцца тут у захапляльнай і ўражваючай форме, месцамі набліжанай да дэтэктыва. Цікавасць пісьменніка да займальнага сюжэта праявілася яшчэ ў маладыя гады. Аляксандр Фядута ва ўступным слове да выбраных твораў А. Карпюка піша: *Невыпадкова ўлюбёнай кнігай, паводле ўспамінаў брата (Уладзіміра – А. С.), яшчэ са школьных гадоў для Карпюка стаў раман Джэка Лондана “Марцін Ідэн”. Герой Лондана, дужы, валявы, быў для яго ўзорам, з якога варта было “ляпіць” уласнае жыццё*². Сёння, калі кніга жыцця пісьменніка закрылася назаўсёды, можам сказаць, што так і сталася: ваарскія якасці характару, непахісная вера ў чалавечнасць прымушалі

¹ М. Тычына, *Адысея праўдалюбца. Жыццё і творчасць Аляксея Карпюка*, “Роднае слова” 1995, № 4, с. 24.

² А. Фядута, *У змаганні за праўду*, (у:) А. Карпюк, *Выбраныя творы*, Мінск 2007, с. 7.

яго цэлае жыццё змагацца за справядлівасць. Сапраўды, А. Карпюк – мастак з абостраным пачуццём справядлівасці і ўласнай годнасці.

У аповесці “Белая Дама” пісьменнік, засяродзіўшыся на лёсе магнаткі Кацярыны Валковіч, пераносіць чытача ў XVII стагоддзе. Галоўная гераіня твора паходзіць з багатага і слаўнага шляхецкага роду рускіх ліцвінаў з Путрышак, *якія гавораць па-тутэйшаму, літары выводзяць па-польску, а калі і па-руску, то пішуць лацінкай*³. Яе жыццё было перапоўнена незвычайнымі іспытамі і прыгодамі.

Распрацоўка гістарычнага сюжэта ў аповесці “Белая Дама” ўражае сваёй разнастайнасцю і багаццем кампазіцыйных прыёмаў пабудовы мастацкага твора. Асабліваю цікавасць побач з катэгорыяй часу, прасторы, фэбулы, дыялогу ўяўляе ў гэтым творы А. Карпюка праблема нарацыі, якая абумоўлівае пабудову мастацкага твора.

Невыпадкова пытаннем нарацыі і адносін апавядальніка да прадстаўленага свету займалася шмат выдатных літаратуразнаўцаў⁴. Нямецкі літаратуразнаўца Вольфганг Кайсэр у сваім артыкуле параўноўвае апавядальніка з маці, якая расказвае сваім сынам казкі і мусіць перайсці з рацыянальнага становішча дарослых у паэтычны свет разам з яго цудоўнай рэчаіснасцю. Гэта перамена з’яўляецца своеасаблівай іграй, якой спадарожнічае нетрывучасць⁵.

³ А. Карпюк, *Белая Дама*, Мінск 1992, с. 263. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

⁴ W. Kayser, *Narrator w powieści*, przełożył A. Lam, „Twórczość” Rok XV, maj 1959, nr 5, s. 101–113; M. Jasińska, *Narrator w powieści*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962; M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przełożyła N. Modzelewska, Warszawa 1970; W. S. Booth, *Rodzaje narracji*, „Pamiętnik Literacki” 1971, z. 1; S. Elie, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973; F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, przełożył R. Handke, [w:] *Teoria form narracyjnych w niemieckim kręgu językowym*, Kraków 1980; T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 4; J. Miller, *Narracja i historia*, „Pamiętnik Literacki” 1984; H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Wrocław 1984; M. Głowiński, *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997; J. Sławiński, *O kategorii podmiotu mówiącego*, [w:] *Dzieło – język – tradycja*, Kraków 1998; J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, [w:] J. Trzebiński, *Narracja jako sposób rozumienia świata*, red. W. Grajewski, Z. Mitosek, B. Owczarek, Kraków 2001; K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003; M. Głowiński, *Narratologia*, Gdańsk 2004; *Narracja i tożsamość*, red. W. Bolecki, R. Nycz, Warszawa 2004; F. Ankersmit, *Narracja, reprezentacja, doświadczenie. Studia z teorii historiografii*, Kraków 2005; *Narracje – (Auto) biografia – Etyka*, red. L. Koczanowicz, R. Nahirny, R. Włodarczyk, Wrocław 2005; *Narracja, krytyka, zmiana*, red. E. Kurantowicz, M. Nowak-Dziemianowicz, Wrocław 2007; M. Reut, *Narracja i tożsamość*, Wrocław 2010.

⁵ W. Kayser, *Narrator w powieści*, przełożył A. Lam, „Twórczość” Rok XV, maj 1959, nr 5, s. 101–113.

А. Карпюк у самых важкіх і буйных сваіх творах, такіх як: “Вершалінскі рай” (1974), “Данута” (1978), “Пушчанская Адысея” (1978), надзяляе наратараў шматлікімі рысамі са сваёй біяграфіі. Вядома, з перспектывы часу і жыццёвага вопыту, непазбежна адбываецца пэўная селекцыя аўтабіяграфічнага матэрыялу. Нейкія здарэнні, сітуацыі, паводзіны людзей найчасцей бачацца больш станоўчымі і таму нават паэтызуюцца пісьменнікам.

У аповесцях “Данута” і “Пушчанская Адысея” А. Карпюк перадае функцыю апаведальніка галоўным героям Янку Барташэвічу і Алёшу Кучынскаму, выразна надзеленым аўтабіяграфічнымі рысамі аўтара. Апаведальнікі адкрыта выяўляюць сваю прысутнасць і эмацыянальную заангажаванасць у прадстаўленым свеце. Жыццё наратараў, якія ўваходзяць у творы як рэальныя дзеючыя персанажы, з’яўляецца кандэнсатам амаль усіх самых важных момантаў з дзяцінства і маладосці А. Карпюка. У вусны наратараў аўтар укладае згустак сваіх поглядаў, перажыванняў, накопленых за шмат гадоў. Нарацыя вядзецца праз іх у першай асобе:

Вось і я таксама не разумеў навакольных людзей, як не разумелі і яны мяне. І ў мяне поўна наіўнасці, вясковай цемры, няведання жыцця і няма чагосьці такога, што маюць культурныя людзі⁶.

Вяртаюся ў зямлянку нібы апляваны, падмочаны. Хлопцы спатыкаюць мяне гэтак, быта зусім нічога не здарылася, а я і не сядзеў у лазні. Аднак мне ўжо здаецца, што ў душы падазраюць мяне і яны. Лаўлю вясёлыя і бесклапотныя галасы навокал ды зайздросчу⁷.

Крыху інакш выглядае сітуацыя нарацыі ў аповесці “Вершалінскі рай”. У цэнтры твора наратар на пачатку прыхаваны і аб’яўляецца толькі на трыццаць дзевятай старонцы: *Успрыманне грыбоўшчынскага дзіва для мяне ішло праз падзеі ў сям’і*⁸. Аўтар аповесці надзяляе наратара рысамі як наглядальніка здарэнняў, так і зацікаўленага гісторыяй гэтай секты даследчыка, які збірае матэрыялы ўжо праз шмат гадоў пасля падзей. Зразумела, што незвычайныя, бурныя падзеі, што мелі месца непадалёку ад роднай вёскі А. Карпюка, не маглі застацца па-за ўвагай пісьменніка. Таму праз вусны заангажаванага наратара

⁶ А. Карпюк, *Данута*, (у:) А. Карпюк, *Выбраныя творы ў двух тамах*, Мінск 1991, т. 1, с. 31.

⁷ А. Карпюк, *Пушчанская Адысея*, Мінск 2009, с. 129.

⁸ А. Карпюк, *Вершалінскі рай*, Мінск 1974, с. 39.

ён дае шмат уласных ацэнак адносна ўсёй сітуацыі: *Затузанья бабкі, бытта за саломінку, шапіліся цяпер за вестку з Грыбоўшчыны. Яны ўраз паверылі ва ўсё тое, што выдумалі самі, а іхнія збядованыя і ўстрывожаныя душы пацягнула да Аляша з яго незвычайнай царквой*⁹.

Аповед аб прароку Аляшу Клімовічу з Грыбоўшчыны вядзецца ў творы найчасцей у трэцяй асобе. Аднак, калі сюжэт выводзіцца да фактаў, якія датычыліся непасрэдна блізкіх А. Карпюка (цётка Хімка, бацькава сястра, была адной з жанок-міраносіц у прарока) або яго асабістых кантактаў з прарокам, падчас паломніцтва Аляша праз Страшава, тады пісьменнік пераходзіць да першаасабовага выказвання.

У аповесці “Белая Дама” праблема наратара вырашаецца зусім інакш, чым у ранейшых буйных творах А. Карпюка. Тут апавядальная структура прадстаўлена двума апавядальнікамі. Першаму наратару належыць паказ сучаснаці (*Мне казалі, што ў былым уніяцкім кляштары з’яўляецца прывід. Але я, вядома, адно пасмяяўся. Бо меў на гэта падставы. Хопіць, рознай дурноце верыў у дзяцінстве*¹⁰.) і пераказ часткі знойдзенага дзённіка. Аповед-споведзь пра жыццё тытульнай Белай Дамы ў XVII-ым стагоддзі вядзецца ад імя галоўнай гераіні – Кацярыны Валковіч.

Ствараецца ўражанне, што першы апавядальнік у аповесці “Белая Дама” А. Карпюка атаясамліваецца з самім пісьменнікам. Наратар прадстаўляецца як аўтар твора, які расказвае аб працэсе расшыфроўкі загадкі легенды Белай Дамы. Ён эмацыянальна ўцягнуты ў паказ падзей, шмат часу прысвячае разгадцы, кім жа з’яўляецца легендарная Белая Дама, а далей – рэдагаванню яе дзённіка.

Штуршком для звароту Кацярыны Валковіч да дзённіка з’яўляецца яе ўнутраная патрэба перадаць свой вопыт сыну: *Не веру, каб надарэмнымі былі мае мітрэнгі (277). Магчымасці, сыне, чалавечыя бязмежныя і бяздонныя, як неба. Я малілася, каб Ты вырас кімсьці (278).*

Аб пэўным атаясамліванні наратара з аўтарам сведчыць і тое, што агульнавядомыя факты з жыцця А. Карпюка ўкладаюцца ў біяграфію апавядальніка. Маюцца тут на ўвазе, напрыклад, згадкі момантаў з дзяцінства пісьменніка (*П’яны мужык з суседняй з маім Страшавам – вёсачкі Бялявічы, адкуль мая маці, пачаў ад такога цяпельца (фосфарныя агенчыкі – А.С.) нават прыкурваць (208).*), з перыяду працы

⁹ Тамсама, с. 42.

¹⁰ А. Карпюк, *Белая Дама*, Мінск 1992, с. 200. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

дырэктарам Музея гісторыі і атэізму (*У разгары застою мяне раптам зрабілі дырэктарам музея гісторыі рэлігіі і атэізму, хоць аднаведных дадзеных для такой пасады я, напэўна, не меў. Нават Бібліі толкам не чытай. Выгадаваны ў сям’і бязбожнікаў, да ўсяго, што звязана з культам, адносіўся паблажліва, (...) [210]*), працы ў Гродзенскім літаб’яднанні (*Гадоў з пятнаццаць пасля вайны я кіраваў мясцовым літаб’яднаннем [213]*).

Апавядальнік-аўтар аповесці “Белая Дама” асабліва сумуе па незваротных, шчаслівых гадах маленства. У гэты час ён пачуў ад дарослых шмат розных быліц, легендаў: *А ўсе яны надта важныя для росту чалавека. (...)*

Значыць, яны для нас вельмі патрэбныя, іначай прырода не закладвала б чалавеку ў генетычны код здольнасцей для ўсіх гэтых перажыванняў! (...) Як сабе вы хочаце, а я здымаю шапку перад перламі нашай народнай творчаці. Наднёманскія легенды для мяне святыя, сэрцу мілыя і жыць без іх – як без кіслароду (453).

Дзякуючы ўзгадванню наратарам у аповесці момантаў з дзяцінства, ваенных перажыванняў, з аднаго боку, абвяргаюцца легенды аб “нячыстай сіле” і “фосфарных агенчыках”, паказваюцца ваенныя ахвяры, а з другога, падкрэсліваецца значнасць пары маленства для другога апавядальніка. Галоўная гераіня аповесці – Кацярына Валковіч, ва ўспамінах неаднойчы пераносіцца думкамі ў свет дзяцінства, багата ўразмаічаны народнымі легендамі.

Некаторыя літаратуразнаўцы схіляюцца да меркавання, што нельга атаясамліваць апавядальніка з аўтарам твора¹¹, што наратар – гэта асоба, выдуманая пісьменнікам¹². Аднак у шэрагу твораў (напрыклад, у “Транс-Атлантыку” Гамбровіча¹³) відавочна, што апавядальнік адначасова з’яўляецца наратарам, аўтарам і героем. Польская даледчыца Марыя Ясіньская лічыць, што:

Autor może jednak z całą świadomością artystyczną wyposażyć narratora w jakieś rysy upodabiające go do siebie, aby osiągnąć przez to pewien zamierzony cel. Tak np. Godebski w „Grenadierze filozofie” i Niemcewicz w „Dwóch panach Sieciechach” nie szczędzą swoim narratorom rysów autobiograficznych,

¹¹ M.in. J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*, [w:] J. Sławiński, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1998; W. Kayser, *Narrator w powieści*, przełożył A. Lam, „Twórczość” Rok XV, maj 1959, nr 5, s. 107.

¹² W. Kayser, *Narrator w powieści*, przełożył A. Lam, „Twórczość” Rok XV, maj 1959, nr 5, s. 107.

¹³ H. Markiewicz, *Autor i narrator*, [w:] *Wymiary dzieła literackiego*, Wrocław 1984, s. 83.

aby własną swą osobistą powagą zwiększyć jeszcze autorytet przedstawianych w powieściach poglądów. A Sienkiewicz, już jako znany pisarz, czy nie kokietuje czytelnika upodobaniem do siebie samego bohatera-narratora noweli „Hania”¹⁴.

Такая ж сітуацыя прыпадабнення пісьменніка да героя-апаведальніка мае месца ў “Белай Даме”. А. Карпюк уводзіць у сваю гістарычную аповесць наратара-аўтара як канкрэтнае “я” персанажа, як яшчэ аднаго героя, які жыве ў акрэсленым асяроддзі, і да таго ж са сваім голасам. Такого тыпу становішча наратара, паводле класіфікацыі нямецкага даследчыка Франца Станзэля, акрэсліваецца як аўктаральная нарацыя. Для гэтай пазіцыі наратара характэрна тое, што ён выступае як самастойны персанаж, які на роўных правах з іншымі героямі быў створаны аўтарам¹⁵.

Аповед усяведнага знешняга наратара-аўтара ў аповесці “Белая Дама” на працягу першых шасцідзесяці старонак і апошніх трох вядзецца ў першай асобе. Такі характар перадачы падзей (“я”-наратар) прызнаецца суб’ектыўным і прымяняецца пры псіхалагічным аналізе, споведзі, прызнанні і філасофскіх развагах. Станіслаў Эіла свярджае, што функцыя персанальнага пасрэдніка выклікае калі не сімпатыю, то прынамсі талеранцыю да галоўнага героя і можа служыць скрытай прапагандзе думак, блізкіх аўтару¹⁶. Такі наратар-пасрэднік (у тэрміналогіі F. Stanzla *personales medium*) *przyjmuje większość funkcji narratora, gdyż oprócz samego opowiadania spełnia wszystkie zadania przynależne pewnej świadomości, przez której pryzmat czytelnik poznaje świat przedstawiony. Zatem, przynajmniej w założeniach, stanowi samodzielną pozycję semantyczną i światopoglądową*¹⁷.

І вось у творы А. Карпюка першаасабовы наратар-аўтар расказвае ў своеасаблівай прэамбуле да ўспамінаў Кацярыны Валковіч аб тым, што стала штуршком для ўзнікнення аповесці “Белая Дама”. Дырэктар музея выпадкова даведаўся ад свайго сябра, што студэнткам, паселеным уладамі аднаго з факультэтаў Гродзенскага ўніверсітэта

¹⁴ M. Jasińska, *Narrator w powieści (Zarys problematyki badań)*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1967, s. 275.

¹⁵ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2012, s. 526.

¹⁶ S. Elie, *Perspektywa narracyjna a zagadnienie autorstwa*, [w:] S. Elie, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 19.

¹⁷ S. Elie, *Strategia narracji z perspektywy postaci powieściowych*, [w:] S. Elie, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 98.

ў келлях былога базыльянскага манастыра ў Гародні, ноччу з’яўляецца жаночая здань. Ён захапіўся гэтай гісторыяй і пачаў шукаць людзей, якія мелі нейкую інфармацыю на гэтую тэму. Такім чынам, сітуацыя змусіла дырэктара ўвайсці ў роль дэтэктыва, накіраванага Пінкэртона.

Разгадка таямніцы Белай Дамы прыходзіць нібы цалкам нечакана. Рэстаўратары знаходзяць у сцяне базыльянскага манастыра, складзенай з цэглы сямнаццатага стагоддзя, *тамы ды шыткі з цвёрдай паперы ў мешкавіне* (253). Дзённікі трапляюць у рукі дырэктара-апавядальніка, які, зразумела, не адразу перадае іх спецыялістам, спярша робіць сабе фотакопіі. Знаёмства з дзённікамі ўражвае яго і аказваецца настолькі паглынальным, што ён (...) *на пару тыдняў адключыўся ад іншых клопатаў і адбіткі пачаў штудзіраваць, адчуваючы ўздыхам ды цікаўнасць шкаляра, які ўпершыню схапіў “Рабінзона Круза” ды зашыўся з ім у кусты* (255). Менавіта апалелыя шыткі-дзённікі паслужаць зыходным штуршком для перанясення падзей у сямнаццатае стагоддзе ў Гародню, а таксама ў такія далёкія дзяржавы як Грэцыя, Палесціна, Турцыя, Італія.

У гэтым месцы аповесці, у другім падраздзеле другой часткі “Хто такая аўтарка і яе келля” бярэ голас другі апавядальнік – магнатка Кацярына Валковіч. Аднак першы апавядальнік-аўтар часта ўмешваецца ў аповед другога наратора, а тлумачыць гэта прысутнасцю ў запісах гераіні шматлікіх недакладнасцей: *Часамі аўтарка забывалася, падзею перадавала другі і трэці раз, дадаючы новыя дэталі, альбо апісвала яе інакш. А то звярталася да сяброўкі Ганны, якая, як выразна было відаць з папярэдняга апісання, даўно не жыла і аддавала Богу душу ў Кацярыны Валковіч на руках – забыць такое чалавек не можа* (256).

Сапраўды, паўторы ў дзённіку сведчаць нібы аб неўраўнаважанасці, імпульсіўнасці Кацярыны. Здзіўляе нібы зварот гераіні да памерлай Ганны. Аднак такі прыныцп пабудовы яе свету невыпадковы і стварае вобраз эмацыянальнай, а таксама самотнай асобы. Кацярына магла найперш падзяліцца сваімі пачуццямі толькі з сяброўкай Ганнай, як напрыклад, падчас побыту ў Рыме: *Прызнаюся Табе, Анечка, як на святой споведзі* (404). *У Рыме, Анюта, не магла нацешыцца касцельнымі малавідламі* (405). Яна ўсведамляе, што звяртаецца да Ганны ўжо ў вечнасць: *У Рыме, я на кожным кроку шкадавала, што побач няма Цябе, сяброўка дарагая (...)* (406).

Наратар-аўтар робіць закіды аўтарцы дзённіка, што: (...) *У многіх месцах увозуле нельга было ўцяміць, чаго тая самая Кацярына Валковіч хоча* (256). Таму ён, праштудзіраваўшы шыткі, вырашыў

частку дзённіка магнаткі з сямнаццаціга стагоддзя пакінуць у форме яе асабістых успамінаў, а частку адрэдагаваць і апрацаваць самому. Амаль дзве трэці дзённіка Кацярыны ў аповесці перададзена словамі наратара-аўтара, а толькі адна трэця цытуецца паводле знойдзенага арыгіналу.

Прыём перадачы прыгод гераіні ў трэцяй асобе цалкам апраўданы, бо наратар-аўтар у гэтым месцы не прыналежыць да свету апавядаемай гісторыі, а аб героях гаворыць, выкарыстоўваючы іх імёны і асабовыя займеннікі¹⁸. Як, напрыклад, у наступным фрагменце: *Толькі цяпер яна ўбачыла – Аня не толькі не слухала – яна і не магла яе слухаць, бо аж так змянілася з твару. Стала студзела, брыдкай і як бы іншай. Кацярына сама сябе папракнула: як раней гэтага не заўважыла?! (329).*

Апавядальнік-аўтар незалежна ад формы выказвання – у першай ці трэцяй асобе – з’яўляецца генеральнай і апошняй інстанцыяй створанага ім самім свету. Яго існаванне ў творы канкрэтызуецца некалькімі спосабамі. Ён, між іншым, прымае на сябе роль каментатара і судзі прадстаўленых спраў, а таксама пасрэдніка паміж героямі і чытачом. У аповесці “Белая Дама” дыгрэсіі першага наратара маюць розны характар, найчасцей іранічны: *Цяпер больш – маміных дочак і сыноў, якіх і камарык не ўкусіў (207). Менавіта такі кволы газавы “агеньчык” студэнтка – вясковая дзяўчына, носьбіт народных легендаў ды вясковых комплексаў – прыняла за жаночую постаць (209).*

У творы “Белая Дама” А. Карпюка першы наратар займае розныя становішчы апавядальніка адносна героя – ад знешняга бачання вобраза да погляду разам з ім. Так, апісанне дарогі ў палон з’яўляецца прыкладам знешняй пазіцыі наратара: *Татары вялі іх адно некалькі тыдняў, хоць паланянкам і такі тэрмін здаўся вечнасцю. (...) Затым усіх паланянак перадалі турэцкім воям. (...) Неўзабаве апынуліся яны аж у Грэцыі. (...) Пераправілі ўсіх цераз Басфорскую цяжніну на судне і праз месяц прыгнали аж у Палесціну – тую самую, апісаную ў святой Бібліі (298).* Сцэна, калі Кацярына праз шчыліну плеченага шалаша прыглядаецца да арабаў, паказана вачыма гераіні: *На панадворку сядзела двое старых з белымі чалмамі на галовах. З-за кашары тырчэлі зады іхніх аслоў – аблезлыя і ў калючках. (...) Побач лазілі мурзатыя дзеці. Чорныя і бліскучыя валосікі на галовах дзяўчынак былі заплеценыя на многа тоненькіх косак (306).*

¹⁸ J. Culler, *Teoria literatury*, Warszawa 1998, s. 101.

Запісам другога апавядальніка ў аповесці А. Карпюка “Белая Дама” ўласціва першаасабовае выказванне. Згодна з вызначэннем Ф. Станзля, такі наратар сам перажыў падзеі, аб якіх расказвае і прыналежыць да свету герояў аповесці¹⁹. Кацярына якраз заўсёды знаходзіцца ў цэнтры падзей, апісаных у дзённіку, аб чым сведчаць першыя у ім словы: *Я, вялікая грэшніца, Кацярына Валковіч, пачала гэты сшытак у Гародні чацвёртага лютага 1659 года ад дня нараджэння Сына Божага ў кляштарнай келлі, з апісання свайго жыцця для адзінага сына, які матулю сваю, напэўна, знойдзе ў сутане, ці ў магіле, альбо ў кляшторным “осораі”* (255).

Магнатка Кацярына пачынае пісаць свае ўспаміны не адразу пасля вяртання з чужыны на Радзіму, але каля дзесяці гадоў пазней, апынуўшыся ў кляштары. Прадстаўлены ёю свет ва ўспамінах перажываецца нанова. Апавядальніца карыстаецца ў сваіх запісах вялікай колькасцю дыялогаў і ўнутраных маналогаў: *Простая ежа. Спакойны сон уначы. На душы спакой і слодыч ад радасці, што летапісанне, за якое так горача і натхненна ўзялася ды вяду каторы год – душакарысная, богаўгодная справа, што рабіць гэта ніхто мне не перашкаджае і перашкодзіць не зможа, бо тут я – сама сабе гаспадыня* (261).

У аповесці “Белая Дама” падкрэсліваецца, якую вялікую ролю ў жыцці другога наратара іграе духоўны бок. Кацярына з’яўляецца вельмі рэлігійнай асобай, кожную няўдачу ўмее сабе вытлумачыць па-хрысціянску. Выразным прыкладам таму бачыцца сітуацыя, калі Кацярына сілай была змушана да замужжа: *Нам, бабам, самім Усявышнім наканавана – падпарадкоўвацца ды цярпець. Мяне яшчэ мама гэтакі навучылі. Убіўшы нават ў косці, што такая ўжо нашая бабская доля і не нам яе адмяніць* (274–275). *У гэтым – як Бог дасць. (...) Такія людзі, сыноч, Бога баяцца, праўду адно гавораць, як Багалюб Златавусны, дабро толькі робяць і трымаюцца строга Дзесяці Запаветаў* (282).

Свае жыццёвыя погляды Кацярына часта любіць пацвердзіць мудрай прымаўкай: (...) *Саламон вучыў – дзіця лупцоўкай не выправіш, крывое дзерава бі ці не бі, а толку не будзе: лепш прыглядзіся да яго, ад чаго крывіць* (277). І ў гэтым аспекце заўважаецца падабенства да наратара-аўтара, які таксама важнейшыя падзеі ў творы адцяняе – пасловіцай або прымаўкай, часам нават народнай песняй. *Так*

¹⁹ F. Stanzel, *Typowe formy powieści*, [w:] *Antropologia twórczości słownej. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2012, s. 530.

ужо вядзецца, чым больш жывеш, тым больш ведаеш. А чым болей табе вядома, тым мацней цябе грызе ды ные сэрца. Таму і кажучь, – найлягчэй жывецца дурню (287). Нядарам кажучь, для чалавека най-даражэйшы той куток, дзе адрэзаны твой пупок (303).

А. Карпюк псіхалагічна выразна падкрэслівае, што дзённік Кацярыны Валковіч мае для яе аўтаркі тэрапеўтычную функцыю: *Божа, аж расплакалася, пішучы пра гэта, аж аддалася благасці слёз умілення* (277). *Ды што зробіш, камі адно ў марах і знаходжу ўцеху, камі не лічыць майго пісання* (289). Сама гераіня лічыць, што яе запісы не толькі ёй душакарысныя, яна не толькі робіць справаздачу са свайго жыцця сыну, з якім была разлучана ў яго чатырохгадовым узросце, але найперш гэтыя запісы будуць прыкладам, падказкай для Аляксандра як паступаць у жыцці:

Я ўбівала табе на кожным кроку ў галаву, каб любіў людзей, бо хто сагрэты любоўю к людзям, не астыне вечна (...). Табе цвярдзіла і цвярдзіла: стань добры для іх, будзь карысны, не насі за пазухай ні да кога зла і не палай да людзей чорнай зайздрасцю.

Вучыла яшчэ, каб не ленаваўся, бо калі ж гультаю, сам падумаі, справамі займацца ды прыдбаць што-небудзь? (277).

Цікава вырашаецца ў “Белай Даме” адна з праблем, звязаных з наратарам, а менавіта мэта нарацыі²⁰, адрасата твора. Апавядальнік Кацярына Валковіч у сваім дзённіку выразна звяртаецца да дакладна акрэсленай асобы, да – сына: *Уцяшэннем для яе была думка, што раскажа сыну калісьці пра ўсе перажыванні* (334). Гераіня хоча, каб сын аб лёсе сваёй маці даведаўся ад яе самой, каб не даваў веры плёткам аб ёй: *Абвіненне мяне ў вядзьмарстве – няслушнае, сынку. Хлусня такая на мяне навалілася ад цемры ды забабонаў, якія пануюць у нашым краі. Вядзьмарка, сыне, не я, а Бусліха з нашых Путрышак* (265). *Цяпер, сыноч, як на споведзі, буду перад Табой каяцца ды ўсё-ўсё на парадку выкладваць* (410).

Такім чынам, з пералічаных М. Ясіньскай мэт, з якімі наратар вядзе аповед, у дзённіку Кацярыны рэалізуюцца наступныя: (...) *dla pouczenia go* (odbiorcy – A.S.) *lub przekonania o czymś* (cykl opowieści siedmiu mędrców), *dla podzielenia się wiadomościami* („Podróże Guliwera” i wszelkie utopie), *dla przypomnienia czegoś, upamiętnienia, rozważenia lub wyjawienia prawdy, obrony własnej lub czyjejs,* (...) ²¹.

²⁰ M. Jasińska, *Narrator w powieści*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1962, s. 278.

²¹ Тамсама, с. 278–279.

Пішацца Кацярыне не лёгка: *Ладна, цяпер крыху нагрэюся і – за работу, як учора, як кожны дзень – пішу, пішу, потым гляджу – не так. Перапісваю нанова. І калі трэба – па сем разоў (377)*. Заўважаецца тут зліццё акту апавядання з актамі тварэння, (...) *a w miejscu „pośrednictwa” występuje tu jawna kreacja rzeczywistości, w założeniach pochodnej od podmiotu wypowiedzi, który przyjmuje jakoby czynności podmiotu twórczego (autora)*²².

Якая мэта апаведу ў апавядальніка-аўтара? Сапраўды, ствараецца ўражанне, што А. Карпюк гаворыць у аповесці ад свайго імя. Ён піша аповесць “Белая Дама” напрыканцы жыцця, як своеасаблівае падвядзенне вынікаў. Магчыма, ён дапісвае ў творах нешта да свайго жыцця, напрыклад тое, што не ўдалося яму перажыць у маленстве і цяпер хоча даперажыць, распаўсюдзіць сваю гісторыю. Нявыключана, што А. Карпюк хоча напрыканцы фабулізаваць сваю біяграфію.

Выразна адчуваецца імкненне самога А. Карпюка ў “Белай Даме” як мага паўней выявіцца. Письменнік найперш хоча выпукліць дзяцінства, а затым гісторыю, таму ён звяртаецца ў аповесці да гэтых двух планаў. “Дапісьменніцкі” А. Карпюк цалкам паглыблены ў маладыя гады, у той свет, калі не быў пісьменнікам. Праз Кацярыну Валковіч пісьменнік выказвае свае адносіны да свету, да гісторыі. У літаратуры невыпадковыя спробы, калі аўтар ставіць самога сябе ў кантэкст гісторыі.

А. Карпюк адчувае сябе адным з верных сыноў сваёй зямлі, якому належыць беларуская гісторыя і ён шчыра заангажаваны гістарычнай мінуўшчынай. Высвятленне загадкі Белай Дамы стала падставай для пісьменніка, каб раскрыць свой творчы патэнцыял з новага пункту бачання.

STRESZCZENIE

PROBLEM NARRATORA W POWIEŚCI „BIAŁA DAMA” ALAKSIEJA KARPIUKA

Artykuł poświęcony jest analizie zagadnienia narratora w powieści „Biała Dama” Alaksieja Karpiuka, zawierającej elementy powieści detektywistycznej i historycznej. Wydarzenia związane z wyjaśnianiem tajemnicy tytułowej Białej Damy

²² S. Elie, *Strategia narracji z perspektywy postaci powieściowych*, [w:] S. Elie, *Światopogląd powieści*, Wrocław 1973, s. 9.

zostały przedstawione przez pierwszego narratora. Natomiast drugi narrator (Katarzyna Wałkowicz), osoba żyjąca w drugiej połowie XVII wieku, ukazuje historię swego losu pełnego wielu przygód i doświadczeń.

Słowa kluczowe: pamiętnik, wspomnienia, powieść historyczna, problem narracji, mitologia, niewola.

S U M M A R Y

THE PROBLEM OF NARRATOR IN ALEKSEY KARPIUK'S NOVEL "BIALA DAMA"

In the article the problem of narrator in Aleksey Karpiuk's novel "Biała Dama" is discussed. The novel involves detective and historical elements. The first narrator presents the events revealing the mystery of the heroine. The second narrator (Katarzyna Wałkowicz), who lived in the second part of the 17th century, describes her life which was full of adventures and experience.

Key words: diary, memories, historical novel, the problem of narration, mythology, captivity.

Калядка Святлана

Мінск

**Эмацыянальны канцэпт:
тэорыя і практыка ў паэзіі Максіма Танка**

У традыцыйным літаратуразнаўстве даследчыкі вылучалі праблему «паэта і паэзіі» як датычную ўсіх творцаў. Рэдкі аўтар не звяртаўся да рэфлексійнай ацэнкі ўласнай творчасці ў вершах, рэдкі аўтар не агучваў пытанне будучыні яго творчасці ў яго ж творах. Тое ж мы можам сказаць і пра паэзію Максіма Танка, у якой экзістэнцыя Максіма Танка як паэта і чалавека ўзнаўляецца па вершах. Яны як прыступкі па лесвіцы лёсу, як дарожныя слупы, якія абазначаюць траекторыю руху асобы ў будучыню, у вечнасць. Максіму Танку было важна не саступіць з гэтай дарогі, выпадкова не збочыць і не зайсці на іншыя, чужыя. Таму ў яго творчасці знойдзем шмат вершаў, у якіх ён узнімае экзістэнцыяльную праблему быцця паэта. Многія вобразы ў спосабах адлюстравання азначанай праблемы набылі характар канцэптаў.

Звяртаючыся да кагнітыўнай лінгвістыкі і непасрэдна да вызначэння канцэпта, варта адзначыць, што да гэтага часу няма адзінага і фундаментальнага тэарэтычнага грунту ў адносінах да названага паняцця. Кагніцыя – як спосаб засваення ці адлюстравання рэальнасці, мае як універсальны, так і індывідуальны характар, асабліва ў дачыненні да Чалавека творчага. Мы ў даследаванні будзем абалірааца на вызначэнне **канцэпта як ментальнай асацыятыўнай сутнасці, ментальнай рэпрэзентацыі аб'ектаў, вобразаў рэальнага свету, закладзваных нашай свядомасцю**¹. Прамое значэнне слова, закладзенае

¹ Л. М. Васильев, *О понятиях и терминах когнитивной лингвистики / Концепты культуры в языке и тексте: теория и анализ*, под ред. А. Киклевича и А. Камаловой, Olsztyn 2010, с. 13.

Ў яго семантыцы, для творцы – гэта ўсяго іканічны знак, які мае семіятычную функцыю. Апісальныя мастацкія вобразы адлюстроўваюць эмпірычны бок канцэпта ў адрозненне ад яго другога лагічнага (рацыянальнага) боку, які знаходзіць адлюстраванне ў абстрактных, а іншым разам і размытых значэннях слоў. Калі звярнуцца да гісторыі беларускай літаратуры ХХ стагоддзя, то можам убачыць, што ў шматлікіх аўтараў былі актуалізаванымі канцэпты *выбар*, *зямля*, *радзіма* і інш., якія набывалі ўніверсальны характар і прыпадабнялі розныя светаўспрыманні ў спосабе адлюстравання свету праз ключавыя паняцці і катэгорыі культуры і літаратуры. Нас жа ў большай ступені цікавяць індывідуальна-аўтарскія спосабы адлюстравання дваадзінства «чалавек – свет». Індывідуальна-аўтарская карціна свету, выражаная праз аксіялагічнае, культурнае, эстэтычнае і г.д. напаўненне знакаў мастацкага тэксту, набывае статус канцэптасферы, калі спосабы вербалізацыі ў мастацкім творы набываюць агульначалавечае значэнне ці ўспрымаюцца агульнаразумелымі для «Другога». Іншымі словамі – аўтар павінен стаць Асобай, якая адкрывае Свет для ўсіх нас праз аказіянальныя аўтарскія метафары пазнання рэчаіснасці, яе апісання і ўвасаблення ў мастацкіх вобразах, а аўтарскія аказіяналізмы набываюць ролю канструктаў, якія рэканструююць нашу свядомасць. Карыстаючыся мовай лінгвістаў, новае бачанне знаёмага ўсім свету, выражанае ў канцэптах, павінна набываць адно *значэнне*, іншыя сэнсы працуюць на ўзмацненне гэтага значэння, толькі тады можна гаварыць пра наяўнасць агульнай мовы паміж аўтарам і чытачом. У літаратуразнаўстве ў розныя перыяды гістарычнага развіцця грамадства пад «значэннем» мастацкага твора разумеліся розныя лёгка ўзнаўляльныя анталагічныя стандарты: роля будаўніка сацыялістычнага грамадства, духоўнага асветніка, катарсіснага ачышчэння душы і г. д. На сённяшні дзень «значэнне» твора згубіла/пазбавілася/не было новай парадыгмы, мы можам падыходзіць суб'ектыўна да выбару і ацэнкі твора па патрэбе душы і розуму, настрою і імпульсіўных памкненняў і г. д., але вызначыць адзінае «значэнне» для твора сучаснай літаратуры немагчыма, а можа і не трэба. Калі гаварыць абагулена, у спосабах пазнання свету прэвалююць не асацыятыўныя, а дысацыятыўныя працэсы. Сучаснаму маладому аўтару цікавей раскласці рэаліі на складнікі (як таму дашкольніку зразумець, з чаго складаецца цацка), чым шукаць новага «абасалюту». Магчыма, у такім дзіцячым памкненні да асноў, у пошуках прататыпу ўсяго існага і бачацца тэндэнцыі зараджэння новай культурнай парадыгмы.

У мастацкім творы аказіянальныя канцэпты часта не выражаны словам, яны лунаюць над словамі, іх адчуваеш, як пах паветра пасля дажджу, аднак знайсці патрэбныя словы для іх апісання вельмі цяжка. У віртуозных мастакоў, як і ў віртуозных музыкантаў, цяжка рэканструяваць канцэпты «гульні» – і слова, і гук увесь час выпадаюць з устаялых мадэляў і стандартаў іх успрымання. Часта твор нагадвае сузіранне аўтарам самога сябе праз мастацкае слова, у вобразах і фантазмагорых, далёкіх ад яго асабістага жыцця. *Змясціць усюды самога сябе* (выраз філосафа В. В. Калінічэнкі), адразу апынуцца ва ўсіх часта непараўнальных і несупастаўляльных вобразах можа толькі Чалавек творчы. Зыходзячы з гэтага, недастаткова кантэкстуальнага, кампанентнага ці трансфармацыйнага аналізу, каб разглядзець, што ёсць яшчэ ў аўтара за агульнаразумелымі значэннямі слоў, неабходна звяртацца да міждысцыплінарнага дыскурсу, да гісторыі слова ў філасофіі, рэлігіі, сацыялогіі, культуралогіі і іншых дысцыплінах, да спецыфікі нацыянальных стэрэатыпаў і ўяўленняў. Быццам бы прапісныя ісціны, аднак аўтарская свядомасць таленавітага мастака заўсёды адкрытая кніга, поўная асаблівацей канцэптуалізацыі і катэгарызацыі з'яў рэчаіснасці і пазарэчаіснага свету. А калі на думку накладваецца эмоцыя, то канцэпт набывае і новую канататыўную афарбоўку, і новае падсвечванне.

У сваім даследаванні мы звязваем эмацыянальны канцэпт з эмацыянальным інтэлектам. Эмацыянальны інтэлект пісьменніка звязаны з магчымасцямі, уменнямі асэнсваць эмоцыі ў сабе і перанесці іх у вобразы паэзіі. Ці інакш, у эмацыянальным інтэлекце паэта зафіксавана своеасаблівая манера адчуваць, асэнсоўваць, думаць праз эмацыянальнае адлюстраванне аб'ектаў, прадметаў, з'яў і г. д. рэчаіснасці ў вобразах паэзіі. Эмацыянальны інтэлект здольны нараджаць эмацыянальныя вобразы: адны з іх маюць традыцыйную прыроду і суадносяцца з псіха-фізіялагічнымі станамі чалавека (радасць, боль, засмучэнне і г. д.), іншыя канцэптуалізуюцца, адсылаючы чытача да архетыпаў (канцэпты *маці*, *радзіма*, *дарога* і інш.), а некаторыя маюць зварот да сферы пачуццяў, перажыванняў і эмоцый чытача (канцэпты *вайна*, *песня*, *вяселле* і інш.). Канцэпты *вайна*, *песня*, *вяселле* семантычна пашыраюцца за кошт гістарычнай шматслойнасці: для славяніна гэта не проста словы, якія фіксуюць пэўныя з'явы нашага жыцця, а глыбінныя крыніцы эмоцый. «Вайна» асацыюецца са смерцю, прыніжэннем, прыгнётам, знішчэннем мільёнаў (гэта інфармацыя ў сучасных пакаленняў ужо на ўзроўні генетычнай памяці пра Вялікую Айчынную вайну), а значыць мае сувязь з негатыўнымі эмоцыямі,

«вяселле» – са святам, новым этапам жыцця, злучэннем двух лёсаў у адзін і г. д., а значыць са станоўчымі эмоцыямі. І за ўсімі гэтымі канцэптамі зварот да агульнай гістарычнай памяці, да свядомага і неўсвядомага, лагічнага і эмацыянальнага. Значыць, **эмацыянальны канцэпт** – гэта ментальная рэпрэзентацыя вобразаў рэчаіснасці, звязаная са здольнасцю эмацыянальнага інтэлекта трансліраваць праз вобразы пэўныя эмоцыі і замацоўваць за імі ўстойлівыя значэнні. Такім чынам, для вызначэння эмацыянальнага канцэпта ў патэтычным творы неабходна задзейнічаць метадалагічныя падыходы літаратуразнаўства, кагнітыўнай лінгвістыкі і кагнітыўнай псіхалогіі. Эмацыянальны канцэпт – утварэнне гэтых трох дысцыплін. Ён апелюе да эмацыянальнай сферы чалавека, якая «замацоўваецца» ў вобразах паэзіі праз мастацкія коды, што ўзнаўляюцца ў свядомасці чытача як агульнавядомыя. Так, канцэпт *песня* апырыёры мае эмацыянальны характар, таму што сама лексема *песня* расказзіруецца ў нашай свядомасці як разнастайнасць сумных і вясёлых, пахавальных і вясельных, народных і эстрадных і г.д. яе відаў, якія звязаны з пэўнымі эмацыянальнымі сітуацыямі ў жыцці асобы.

Якую дынаміку набываюць эмоцыі, закадзіраваныя ў канцэпце *песня*, што праходзіць праз усю творчасць Максіма Танка? Ва ўступным артыкуле да Збору твораў Васіль Зуёнак заўважыў: *Паэзія Максіма Танка ўся ад зямлі, ад лёсу людскога. Адны ўжо назвы яго кніг гучаць, як песня жыцця*². У выказванні Васіля Зуёнка не прагматычнае прадумванне, а эмацыянальны водгук, ён імкнецца знайсці менавіта эмацыянальны адпаведнік у ацэнцы творчасці паэта. У сучасных беларускіх часопісах часта праводзяць апытанне, якім мы бачым ці ўяўляем для сябе таго ці іншага пісьменніка, і нам трэба даць ацэнку ў некалькіх найменнях. Як паказвае практыка, часцей за ўсё гучаць менавіта эмацыянальныя ацэнкі, кшталту экспрэсіўны, «жывы», яркі, самабытны і г.д. Таму і *песня жыцця* ў назвах кніг не проста метафара, гэта акцэнтаванне на спосабе існавання Максіма Танка ў творчасці. Цэнтрызм канцэпта *песня* ў творчасці Танка невыпадковы: у ім закадзіраваны трансэндэнтны і іманентны планы быцця паэта. Праз песню паэт вядзе дыялог са светам, з Богам і сабой. Хто ёсць Бог для Танка? Гэта не хрысціянскі Бог і не яго сын Хрыстос, да Бога паэт звярнуўся толькі на апошнім этапе творчасці. Падаецца, што сама паэ-

² В. Зуёнак, *Пад нарачанскім знакам*, (у:) Максім Танк, *Збор твораў: у 13 т.*, Паэзія, Мінск 2006, т. 1, с. 14.

зія набыла для яго сакральны сэнс быцця, у ёй паэт маліўся і каяўся, грашыў і прасіў прабачэння. Яна для яго Бог.

Ёсць адна песня песняў –
Пра Радзіму.
І ніхто не знае,
Хто яе пачаў,
І ніхто не знае,
Хто і калі яе закончыць...

Ёсць адна песня песняў³

Нездарма Максім Танк звяртаецца да правобраза «песні песняў» Саламонавай як да вытоку існага ў творчасці, як пратэксту, можна нават сказаць, іканічнаму вобразу і г. д. Пасля радка *Пра Радзіму* – кропка, як знак адной ісціны. Радзіма для Максіма Танка – шматузроўневы вобраз, у якім перакрываюцца плоскасці рэальнага і фантасмагарычнага, наяўнага і незямнога, аб'ектнага і нявызначанага абстрактнага, аднаспектральнага і мазаічнага і г. д. Верш Максіма Танка мае рытарычную скіраванасць – акрэсліць канцэптуалізацыю ўласнай творчасці – ствараць «песню пра Радзіму», а гэтым і вызначыць мадальнасць творчага метаду. У перадваенны час падзеі ў лірыцы разгортваюцца *на пераломе жалеза і песні...* Песня – як славесна выражаная кропка быцця, у ёй, быццам у кроплі расы, адлюстроўваецца свет і чалавек у дадзеных часе і прасторы. І чым болей ты пішаш, тым больш цябе самога застаецца ў гэтых кропках у гісторыі чалавечтва. У 1930 годзе быў напісаны верш «***Колькі часу шукаў я...», які і сёння гучыць маніфестам творчасці Максіма Танка:

Цяпер, песня, я буду
Ісці аж да сонца
Тваім сцяганосцам.

Пазіцыянаваная праграма паэта Максіма Танка ў нечым супярэчыць антрапацэнтрычнай парадыгме літаратуры сацрэалізма таго часу, але ж і радзіма, і песня паэта на службе чалавеку. На пачатку творчасці, у давераснёўскі перыяд, Максім Танк у большай ступені рытар, трыбун, чым Чалавек «чувствуючий». А трыбунная паэзія патрабавала эмацыянальнага нападу, нават эмацыянальнай злосці і нахабства. Таму ў вершах Максіма Танка сустрэнем эмацыянальнае выражэнне

³ З. Максім Танк, *Збор твораў*: у 13 т., т. 1–6. Паэзія, Мінск 2006–2008, т. 6, с. 200. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца том і старонка.

свабодалюбівых пазіцый асобы праз адчаканення рытмы «маякоўскіх» радкоў: *...мая песня / Навальніцай весняй крышыць крыгі», «яна палае / Пад дзяругай незгасальным сонцам», «...але ім (катам) не ўдасца маю песню / Заняволіць, закаваць у пумы (***)*Кожны дзень шукаюць маю песню). У гэтым і іншых вершах давераснёўскага перыяду адлюстравана нацыянальна-культурная спецыфіка абазначэння, апісання і выражэння эмоцый, звязаных з неабходнасцю шыфраваць тэксты, займацца канспірацыяй і перазахоўваннем тэкстаў. Сітуацыя знаходжання пад кантролем польскіх улад актуалізавала пэўны набор мастацкіх сродкаў, сярод якіх эмоцыі адчаю і гневу станавіліся выразнікам і эматыўнай прасторы прыгнечанай асобы.

Чалавек прыгнечаны ў паэзіі Максіма Танка не гаворыць на мове прыгнечанага, ён супраціўляецца ўладзе, абставінам, часу. У вершы «Песня» (1931) паэт заклікае:

Змагацца за волю вядзі ўсіх бяздольных,
Мільёны прыгнечаных і беспрацоўных,
Мільёны рабочых, сялян, паднявольных, –
Пара падымацца, пара!

Эмацыянальная ўзрушанасць аўтара ў падобных тэкстах суправаджаецца клічнікам: *Вугля кінь у горны! / І парыві сілы, бунтарны і свежы, / У нашых жылах, з песняй звонячы, хай б'ецца* (1, 54). Калі пагартаць першыя кнігі аўтара, то заўважым наяўнасць мноства клічнікавых канструкцый, якія працуюць на фарміраванне вобраза бясстрашнага змагара, актывіста-лідара, які вядзе за сабой масы. У перадавенны час у творчасці Максіма Танка прэвалюе тэматычны вектар вызвалення цела, душы і свядомасці з-пад улады і кантролю паноў. Маніфестацыя эмоцый набывае гісторыка-культурную прывязку, перадае нацыянальную трагедыю залежнага становішча народа. Як адзначаў сам аўтар, *Вершам сёння – кожны камень, / Кожны выступ, залом цагляны, / Кожны дзень, Кастрычнік, Травень, / Кожны крок усхваляваны.*

Эмоцыя – гэта не разавы кампанент, эмоцыя ў нашым даследаванні атаясамліваецца з *эмацыянальнай прасторай* паэтычнага твора і творчасці аўтара ў пэўныя перыяды, разбіўка на якія вызначана гісторыкамі літаратуры. У эмацыянальнай прасторы не толькі адлюстроўваецца, але і прадвызначаецца, не толькі фарміруецца, але і прадчуваецца, не столькі тыпізуецца, колькі індывідуалізуецца тып мастацкага мыслення і свядомасці аўтара. Вызначэнне «эмацыянальнай прастора мастацкага тэксту» – паняцце рода-віда-

вое, якое патрэбна ўключыць у літаратуразнаўчую эмацыялогію. *Эмацыянальная прастора* – гэта і нацыянальныя аспекты самараскрыцця аўтара, і эматыўныя сэнсы слова, выказвання, вобраза, і індывідуальная рэакцыя на апісваемы падзеі, і выражэнне імпульсіўных часовых перажыванняў, і ўтоеныя эмоцыі, – якія ў выніку і складаюць эматыўную характарыстыку асобы аўтара і яго эмацыянальнага інтэлекту, што, у сваю чаргу, прадвызначае стварэнне пэўных канцэптаў у паэтычным творы. Чалавек стрыманы па тэмпераменце без ярка выражанага эмацыянальнага інтэлекту не зможа нарадзіць эмацыянальны твор – усё роўна шмат чаго ў ім будзе штучнага і ненатуральнага. Але варта помніць, што знешняе праяўленне эмоцый і эмацыянальны стан душы могуць не супадаць. Эмоцыя таксама можа мець кансерватыўную прыроду, як і мысленне кансерватыўнага чалавека і пісьменніка, а можа мець і прагрэсіўную. Яна можа рухацца наперадзе твора, падцягваючы пад сябе ўспрыманне ўсяго тэксту. Напрыклад, у вершы «Тры песні» (1936):

Эй, скрыпачы з салаўінымі песнямі,
хлопцы,
дзяўчаты мае,
маладзіцы!
Трэба было б пра жыццё саламянае,
Трэба было б галасіста заліцца! (1, 94)

Зачын твора ўтрымлівае ў сабе цэлы кангламерат супярэчлівых, нават супрацьлеглых эмоцый, якія прадвызначаюць танальнасць усяго твора. «Салаўіная песня» адлюстроўвае ў падтэксце рэальныя падзеі барацьбы, выкліканай несвабодай народа. Прафанацыя яе першаснасці для асобы адлюстроўваецца ў выглядзе апявання прыроднай прыгажосці. Калі звярнуцца да народнай творчасці, то вобраз *салаўінай песні* (дарэчы, вельмі папулярны ў творчасці Танка) убірае ў сябе не толькі атаясамліванне з непаўторнасцю і ўнікальнасцю прыроднага свету, з маладосцю, радасцю, палётам мары і ціхім сумам, але і з далучанасцю прыроднага свету да народнага гора і няшчасцяў, калі салавей становіцца вестуном бяды. Гэты матыў выкарыстоўвае і Максім Танк, яго *салаўіная песня* выступае *казкай ці былінай / аб чорным крывавым загоне*. Палітычны рэжым несвабоды нараджае своеасаблівы эмацыянальны рэжым: эмоцыі рухаюцца па пэўнай траекторыі, знаходзячыся ў межах палярнай дыхатаміі несвабоды-вызваленне.

Эмоцыя можа ісці і ў разрэз з выказанай думкай у першай частцы твора, як гэта адбываецца ў вершы «***Жаць ідзе батрачка ра-

на...»: вобраз хусткі злучае два бакі эмоцый – *Вочы хусткай выцірае / Хусткай, што купіў Рыгор і На расстанні ёй пакінуў / Хустку з песняю сваёй*. Бінарызм эмацыянальнага стану – з аднаго боку, душэўны боль і жаль, з другога – вера і надзея (*Гаварыла гэта песня, / Што парвуцца кайданы*) скіраваны на адлюстраванне гістарычнага злому, калі, у адпаведнасці з марксісцкай праграмай, вярхі не могуць правіць па-новаму, а нізы не хочуць жыць па-старому. У вершах давераснёўскага перыяду адчуваем вострую эмацыянальную рэакцыю Максіма Танка на грамадскі ўклад таго часу. А таму эмацыянальная прастора яго твораў прасякаецца болей тысяч прыгнечаных, крыкам тысяч згубіўшых сваіх родных і блізкіх, горам матак, не дакачаўшыхся сваіх сыноў з рэвалюцыйных барыкад і выступленняў. Канцэпт *песня* нібы расслайваецца на некалькі пластоў, што нябачнымі шляхамі пераходзяць адзін у аднаго. Даваенная *песня* Максіма Танка крывавіць ранамаі вызваленцаў радзімы ад панскага ярма, яна – чырвонага колеру. Гэта *песня* прадугадвае рэканфігурацыю эмацыянальнага вопыту ў ваенны час, а затым – і ў пасляваенны.

У 30-ыя гады канцэпт *песня* звязаны з аўтарскай ідэяй вызвалення Заходняй Беларусі ад панскай Польшчы. Зварот у мінулае прыводзіць да аднаго і таго ж тыпу эмацыянальна негатыўнага ўспрымання рэчаіснасці праз *звон кайданоў*: *А іншых сам не знаю, дзе шукаць. / Аклікну песняй – і ў адказ заўсёды / Прыглушаны звон кайданоў чуваць...* (1, 93). Эмацыянальны фон ідэйнага выражэння ў творы падпарадкаецца дэтэрмінізму атрымання свабоды: *Беларусь, хутка будзеш свабодная, / Заквітнееш красою маладой. / Так хацеў бы цябе, мая родная, / Прывітаць новай песняй сваёй*. (1, 61). У вобразе «новай песні» закладзены пакуль што прыхаваныя эмоцыі радасці, шчасця, невядомага пакуль што пачуцця свабоды.

Калі ў перадаваены перыяд творчасці дамінавалі эмоцыі жалю, шкадавання, веры і надзеі, выкліканыя жаданнем вызвалення з путаў няволі, то ў ваенны перыяд уладарыць эмоцыя гневу, што сыходзіць з імкнення захаваць доўгачаканую свабоду ад новых прыгнятальнікаў – фашыстаў. Бінарная апазіцыя «знайсці-захаваць» вызначае і матывацыю нараджэння песні:

Гэта *песня* прайшла праз гады і муры,
Павуцінне парваўшы калючых драгоў.
Гэта *песня* гарэла ўначы і гарыць –
І таму на цымбалы кладу яе зноў.

Гэта песня (2, 6)

Песня надзяляецца антрапаморфнымі прыкметамі, яна як жывая істота ўдзельнічае ў змяненні свету і чалавека. Песня Максіма Танка чуйна адгукаецца на малейшыя пераўтварэнні ў грамадстве, свядомасці і душы чалавека. А таму яна жыве іх эмоцыямі. У творчасці Максіма Танка адбываецца эвалюцыя эмоцый як рытарычных канструктаў, якія адлюстроўваюць змену пэўных сацыяльных, палітычных, грамадскіх ідэалогій. У 1941 годзе аўтар піша верш «Не шкадуйце, хлопцы, пораху...», у якім вобраз песні нясе на сабе функцыі абуджальніка патрыятычнай свядомасці народа: *Чуюць гады ў кожным шораху, / Што ўжо блізіцца расплата, / Чуюць з страхам песню ворагі: / Не шкадуйце, хлопцы, пораху / На катаў!* (2, 15). Гучныя акорды песні-помсты падхоплівае прырода, ва ўнісон з чалавекам услаўляючы пераможцаў і праклінаючы забойцаў: *І дзень і ноч гудуць на Беларусі / Пра нашу славу вольныя вятры; / І дзень і ноч пляюць на Беларусі / Пра партызанаў нівы і бары* (т. 2, 24). Ваенная лірыка прасякнута эмоцыямі-заклікамі, эмоцыямі-присягамі, менавіта ў гэты няпросты для краіны час эмацыянальны пачатак прэваліаваў у паэзіі ў спосабах перадачы ўнутранага стану чалавека на вайне. Пазней, пасля вайны, у ваеннай прозе і паэзіі аўтары будуць шукаць гнасеалагічныя, аксіялагічныя, этычныя аснованні чалавечых перажыванняў, а ў перыяд ваенных дзеянняў байцу патрэбна была эмацыянальная падтрымка, якую ён часта знаходзіў у песні. Нездарма падчас Вялікай Айчыннай вайны было напісана столькі песняў-гімнаў, песняў-прызнанняў, якія прыдавалі веры, напаўнялі сэрца цеплынёю, якой не хапала ў акопах і траншэях. Вызвалена родная зямля давала крылы паэзіі, натхняла на новыя творчыя пошукі:

Я толькі вуснамі прышаў
 Да чорных скіб тваіх, – увесь я
 Раскалыханым званам стаў,
 І крылы выраслі ў песні.

Большак бярозавы пралёг (2, 29)

У вершах Максіма Танка не толькі прырода персаніфікуецца, але і сам чалавек апрадмечваецца (*увесь я / Раскалыханым званам стаў*). Акрыленая песня здольна набыць жыццесцвярджальную сутнасць, весці чалавека за сабой да заваявання новых вышынь, пераадолення ўсіх перашкод.

Калі ў вершах ваеннага перыяду прысутнічае пэўная адналінейнасць у выражэнні эмоцый, то ў пасляваенны перыяд у паэзіі пачынае раскрывацца амбівалентнасць эмацыянальных станаў, выкліканых

рознымі падзеямі, якая найбольш выявілася ў 1990-ыя гады. Калі гаварыць банальна, Максім Танк не імкнуўся прытрымлівацца так званай эмацыянальнай нормы, устаноўленай апалагетыкай сацрэалізму. Яго песня шукала новых сэнсаў. Але пры гэтым Танк не мог не быць выразнікам «сканструяваных» традыцыяй, культурай эмоцый, пачуццяў і перажыванняў – ён быў паэтам свайго часу:

Я на паэзіі магутных крылах
Не раз да зор далёкіх залятаў,
Але мяне з непераможнай сілай
Зямля цягнула да штодзённых спраў.

Табе (3, 15)

«Зямное» паходжанне ліры паэта ў многім адпавядала лініі сацрэалізму – адлюстроўваць чалавека працы, яго працоўныя подзвігі (*Я быў знаёмы з німфамі, з багамі, / Разгледзеў марнасць і бяссілле іх, / Таму людзей за плугам, за станкамі / Я праслаўляў у песнях у сваіх* (3, 15)). Канцэпт *песня* ўпісваўся ў агульнапрынятыя і зацверджаныя партыяй стэрэатыпы і каноны сапраўднага пісьма. Пафасная эмоцыя напаўняла гімны нястомнай руплівасці селяніна. У пасляваенны перыяд краіне патрэбны былі перадавікі, рацыяналізатары, стаханаўцы і заваёўнікі неабжытых прастораў вялікага Савецкага Саюза. І да іх Максім Танк скіроўваў сваю песню ў 50–60-ыя гады ХХ стагоддзя. Эмоцыя была звернута да аб’ектывацыі ўнутраных імпульсаў асобы, да ўніверсалізацыі памкненняў быць лепшым у працы. Эмоцыя ўдзельнічала ў стварэнні канкурэнцыі і сацыялістычных спаборніцтваў, у праслаўленні рабочага чалавека сваёй радзімы:

А словы складаць у песні,
Легенды, балады, сказы
Я ўзяўся таму, што гэта
Закінутай праца была,
І перад радзімай хацеў я
Выканаць свой абавязак,
Каб слава майго народа
Заўсёды і ў песні жыла.

Пра сябе (3, 27)

Стварэнне песні, як піша Максім Танк, гэта праца, прычым няпростая праца. У дзённіках сустрэнем наступнае меркаванне Танка

пра паэта і паэзію: *Пісьменнік не можа быць староннім назіральнікам, абьякавым чалавекам. Ён павінен і абавязаны кожную праблему прапусціць праз сябе, асвятліць сваім розумам, насыціць крывёю свайго сэрца, адным словам, «ачалавечыць».* «Ачалавечаная» песня паэта жыве ўсімі чалавечымі эмоцыямі, асабліва поўна і шматбакова гэта праявілася ў 1970–90-ыя гады. Пры ўсім шматабліччы падыходаў і метадалогій даследавання эмоцый зразумела, што нашы эмоцыі фарміруюцца і рэгулююцца соцыумам, патрэбамі асобы і проста канкрэтнымі сітуацыямі. Таму і ў паэзіі Максіма Танка ствараецца новая канцэпцыя чалавечай асобы ў яе абмежаваннях і патэнцыяле.

Як заўважыў Максім Танк – *дарма пра песню пытацца ў глухога* (3, 36), дыялог можа адбыцца толькі на адным напружанні думак, агульным узрушэнні душэўных станаў. Песня дасягае адрасата пры сваёй запатрабаванасці, сэнс яе стане зразумелым пры аднолькавым валоданні аўтарам і чытачом знакамі культуры, эмоцыя тэксту чытачом будзе ўспрынята толькі пры злучэнні ў адно цэлае гісторыка-літаратурнага і асабістага вопыту. «Другі» ўваходзіць у прастору мастацкага асэнсавання і рэагавання ў творчасці Максіма Танка не як «чужы», адрасаванасць, скіраванасць на адрасата – канстытутыўная асаблінасць выказвання, улічваючы і задуму і экспрэсію твора. Пад уздзеяннем рэакцыі «Другога» на выказаныя думкі, на выражаныя пачуцці і перажыванні адбываецца і фарміраванне *эмацыянальнага поля* твора. Напрыклад, у вершы «У гадавіну знішчэння Хірасімы» Максім Танк гаворыць пра трагедыю далёкай краіны быццам пра гора, якое кранула яго асабіста:

Яны прыходзяць да мяне
 І песні ад мяне чакаюць.
 І песні не пра боль, тугу,
 А каб пра шчасце гаварыла...
 А я праз слёзы не магу
 Пачаць яе над іх магілай (3, 37).

Эмацыянальнае поле верша складаюць раскіданыя па творы сугестыўныя знакі «болю», «тугі», «шчасця», «слёз», «магілы». Гэта ўзнаўляльныя значэнні канструктаў, на асацыятыўным прачытанні сэнсаў якіх і будзеца перажыванне. Увогуле, Максім Танк вельмі часта карыстаецца асацыятыўным спалучэннем дадатковых сэнсавых і інтанацыйных адценняў для перадачы эмацыянальна-пачуццёвага зместу твора. Трагедыя Хірасімы для Танка – гэта не столькі рэканструкцыя жудасных падзей мінулага, столькі горкі напамін аб сэнсе

жыцця ўсім жывым. Сапраўды, *О, як забыўліва ты, / Памяць і песня жывыя!* (3, 43), а вось для *Для мірнай песні прастор шырокі* (3, 61).

(...) *Кожная эпоха – няспынны дыялог паміж тым, што было, ёсць і тым, што нараджаецца*, – заўважае ў дзённіках Максім Танк. Тое ж можна сказаць пра яго творчасць: паэт увесь час звяртаецца да песні як да дыягназіста, які вызначае адпаведнасць яго мастацкіх намаганняў пастаўленай мэце – ствараць патрэбную людзям паэзію. Таму часта сустрэнем у вершах рэфлексіі адносна мінулых поспехаў і паражэнняў на ніве служэння мастацтву, убачым звароты да песні як інварыянту ўсіх рэалізаваных праектаў у паэзіі і г. д. Максіму Танку важна атрымаць эмацыянальны водгук на напісаны тэкст, «Другі» з'яўляецца на стадыі інтэрыярызацыі вынікаў працы.

Я сэрцам пісаў сваю кожную песню.
А покуль пайшла яна ў свет вандраваць,
Чытаў я таварышам, соснам і далям,
Калоссям жытнёвым і Нарачы хвалям –
Каму я з маленства прывык давяраць.

Няважна, што скажа глушэц-рэцэнзент (3, 120)

Не будзем аспрэчваць прызнанне Максіма Танка, што яму не важна ацэнка *глушца-рэцэнзента*, аднак рэакцыя на твор, хай сабе «Другога» як персаніфікаванага суб'екта, стварала і яго ўласны эмацыянальны вопыт мастака, які праецыраваў яго будучыя творы. Кодэкс выражэння эмоцый у паэзіі Максіма Танка заключаецца ў пераканаўчасці, пра што ён разважаў у дзённіках: *Жыццё і мастацтва. Апошняя часта бывае больш пераканаўчым, як жыццё. Дзесьці чытаў, што актор, які, страціўшы блізкага яму чалавека, плакаў на сцэне сапраўднымі слязамі і перажываў сапраўднае гора, не ўзрушыў так глядачоў, як тады, калі іграў, імітаваў свае пачуцці* (10, 418). А пераканаўчасць набываецца з уласным вопытам, фарміруецца на аўтэнтычнасці жыццёвых назіранняў, бо нават апісваючы працу доменнай печы, паэт панаракаў, што меў з ёй мімалётную сустрэчу, а таму: *Напэўна, была б мая песня званчэйшай / На тоны руды залатой багацейшай* (3, 125).

Гэты нябачны «Другі», прысутнасць якога абавязкова для паэта і які, як рэзанатар, не толькі рэагуе на слова, але і ўзмацняе сілу яго гучання, уступае з аўтарам у нябачны дыялог, дзякуючы чаму аўтар атрымлівае магчымасць літаратурнага апраўдання/пацвярджэння і эстэтызацыі свайго эмацыянальнага вопыту: – *Я не памыллася, – скажа Радзіма, – / Калісьці даверыўшы песню яму* (3, 121). П. К. Ано-

хін высунуў палажэнне, у адпаведнасці з якім адмоўныя эмацыянальныя станы мабілізуюць арганізм на задавальненне патрэб, а станоўчыя эмоцыі з'яўляюцца канечным фактарам, які гэтае самаадчуванне замацоўвае. Відаць, гэта справядліва і ў дачыненні да паэтаў.

Толькі я хацеў бы скласці песню,
 На якой бы ў маім райкоме
 Напісалі дарагія словы:
 «Прачытай і перадай другому!»

Прачытай і перадай другому! (3, 201).

Прачытай і перадай другому! – як рэканфігурацыя постмадэрнісцкага «Другога» ў дыскурсе рэалістычнай паэзіі сацыялістычнага грамадства з райкомамі, гаркомамі і іншымі важнымі для асобы партыйнымі ўстановамі. Як чалавек свайго часу, у 1950–60-ыя гады Максім Танк гаварыў мовай і вобразамі савецкай эпохі. Эмацыянальнае поле ў падобных вершах звужаецца да канстатацыі адданасці краіне, партыі, заваёвам камунізма. У іх выражаецца своеасаблівая гісторыка-палітычная інтэрпрэтацыя знешняга боку жыцця паэта, які свята верыў у «правое дело» сацыялізма і чакаў наступлення эры камунізма. У апошнія гады жыцця, з вышыні розных перажытых падзей са зменамі палітычных рэжымаў, Максім Танк пісаў: *Зарана яны паставілі крыж над сацыялізмам, бо ён няўмольна некалі прыйдзе, ачысціўшыся ад усіх сваіх першародных грахоў і скажэнняў, культураў. Бо нават усе нам вядомыя рэлігіі мелі не толькі слаўныя перыяды ў сваёй гісторыі. Яшчэ і сёння розныя вызнаўцы Хрыста, Магамета стагоддзямі вядуць братазайччыя войны. Адна з найвялікшых небяспек, каб здрадніцкай і партызанскай перабудовай не адкінулі нас на дзесяткі год назад. Баюся, ці гэта адставанне ўдасца калі надрабіць. Нездарма мідэры капіталізму стараліся з намі расправіцца»* (10, 697). Было б няправільна асуджаць чалавека за яго веру, якая падтрымлівалася і «песняй»-паэзіяй. Максім Танк ніколі не быў аўтаномным суб'ектам, як Д. Сахараў ці А. Салжаніцын, ён заўсёды лічыў сябе неад'емнай часткай радзімы і гэта пазіцыянаваў у якасці грамадскай пазіцыі. Прычым яго актыўнае грамадскае жыццё, займаемыя шматлікія высокія пасты гэту пазіцыю сцвярджалі. І творчае жыццё паэта – своеасаблівае храналогія гісторыі ХХ стагоддзя.

У канцэпце *песня*, такім чынам, знаходзіць адлюстраванне эмацыянальны вопыт паэта: *Чую, іржавыя ньюцьасколкі – / Ў песні маёй* (3, 219); *яна (калыска – С.К.) і ў песні ёсць маёй, / Хоць з **польшы пажараў*** (Калыска) (5, 22), *Бо мой час замнога / Ўліў у яе сло-*

вы / *Польмя і грому, / Горычы свінцовай* (Пакідае сонца) (5, 98); песня прадвызначае эмацыянальны стан аўтара ў цяперашнім і будучым часе: *Але горшы яшчэ – / Дзень, без песні пражыты* (3, 212), адлюстроўвае/убірае ў сябе эмацыянальную сітуацыю ў грамадстве ў розныя перыяды зломаў/рэвалюцый/пераўтварэнняў, напрыклад: *Таму ацерагайцеся, / Бо замест сонца / У нашых песнях – / Небяспечны стронцый* (Цяпер ацерагайцеся) (6, 183). Максім Танк вызначае вытокі сваёй песні, эмацыянальна-эстэтычнае напаўненне якіх гаворыць пра высокую эмацыянальную культуру яго як аўтара: *здабываць з любові – песню* (т. 5, 75); *І толькі песня / Як алімпійская паходня, / Загараецца ад сонца – / Ад сонца ў сэрцы* (Песня) (т. 6, 154); *Хай перабродзіць / Хмель жыцця і стане ў сэрцы песняй, / Што пачне ўсе абручы зрываць*. (Вінароб трымае доўга ў бочцы) (5, 250); песняй правярае маральныя імператывы асобаснага самараскрыцця: *Каб і іх мець за сведак / Праўдзівасці песні маёй* (6, 42).

Увогуле, у апошнія гады жыцця Максіма Танка вельмі турбавалі пытанні мастацкай этыкі і эстэтыкі, аксіялагічныя і анталагічныя праблемы быцця, якія ў многім рэканструявалі яго мастацкія прыёмы і падыходы да творчасці. У апошніх зборніках канцэпт песня трансфармуецца са сродка адлюстравання ў сродак самапазнання, самакрытыкі. Як заўважыў Максім Танк у дзённіках: *Самы небяспечны перыяд у жыцці мастака – перыяд задавальнення сабой* (10, 368); *А да ўсяго – нат пры самай большай удачы – заўсёды трэба быць самакрытычным, бо адсутнасць самакрытычнасці вядзе да застою і небяспечнага графаманства* (10, 423). Філасофія жыцця, экзістэнцыяльныя праблемы ўваходзяць у паэтычныя роздумы аўтара ў якасці шкалы ў самаідэнтыфікацыйных працэсах. Як ні парадаксальна, і гэта адлюстравана ў канцэптуальным раскрыцці вобраза песні, да апошніх дзён паэта турбавалі пытанні, чаго варты яго песні, ці патрэбны яны будуць краіне, людзям: *І песні мае, калі варты таго, / Зноў людзям калоссямі верне* (Нічым не пацешу нашчадкаў сваіх) (5, 39). Прысутнасць зваротнай сувязі ў звязцы «аўтар–тэкст–чытач» – гэта тое трыадзінства, дзеля чаго жыў Максім Танк у паэзіі: *І песню сваю / Правяраю па рэчу / У полі, у лесе, / Ў народзе...* (Магчыма) (6, 327). У яго быў свой узровень мастакоўскіх прэтэнзій, так званая мастацкая норма ў бінарнай апазіцыі «верш – не-верш», уласная «дазіметрычная каштоўнасная шкала», па якіх правяралася «якасць» напісанага. У розных варыяцыях на працягу ўсіх гадоў творчасці агучваецца тэза, што *галоўная песня* так і не напісана:

Я ж па драбіне песні
 З пекла мінуўшчыны
 Ўздымаюся да сваёй мары.
 Толькі, калі да яе набліжаюся,
 Кожны раз яна
 Спуджанай птушкай
 Ўзлятае вышэй.
 Кажуць: сізіфава праца.
 Але ніхто мяне не змусіць
 Яе спыніць.

Хтось падстаўляе драбіну (5, 54)

Механізмы і тэхналогіі стварэння тэксту турбуюць аўтара не ў той ступені (хаця ў дзённіках паэта знойдзем шмат выказванняў, звязаных з праблемамі структуры верша), як выкананне *місіі паэта*, таму ў канцэпце *песня* знаходзіць выяўленне канструяванне сябе самога як паэта ў формах разважання над сутнасцю мастацтва. Эстэтызацыя галоўнай эмоцыі *А не знойдзе (песня – С. К.) – хай пакліча. / Я і з-пад кургана ўстану* (Калі трэба была песня) (5, 11) выпілася ў форму пафаснай прысягі, якая адлюстроўвала экспрэсію заўсёды гатовай да творчасці асобы, нават у іншым вымярэнні быцця. Місія быць паэтам неаднойчы прымушала задумацца і аб месіянскім уздзеянні слова на людзей:

Каб стварыў такую песню,
 Што няўцешлівых пацешыць,
 Што сляпым зазьяе зоркай,
 Што глухім іх голас верне,
 Што ў сухмень расой напоіць,
 Што ў мароз акрые світкай,
 Што ў галодны час накорміць,
 А параненым – залечыць
 Незагоеныя раны, –
 Найшчасліўшы быў бы ў свеце
 І спакойна ў час апошні
 Я закрыў бы свае вочы.

Каб стварыў такую песню (5, 52)

У названым вершы не называецца імя Ісуса, аднак у марах паэта бачыцца эсхаталагічны сэнс – стаць выратавальнікам душ, лекарам цел, як гэта рабіў Ісус. Ачышчэнне ад скверны праз слова – эзатэрычнае жаданне, у якім перакрываваліся чалавечыя і боскія сэнсы. У святых пісаннях сказана, што ахвяра Ісуса – ёсць пажытак, не-

абходны ўсім для вечнага жыцця. Герой Максіма Танка таксама *закрые свае вочы* – стане ахвярай пасля таго, калі слова яго набудзе прарочую моц. Калі звярнуцца да статыстычных падлікаў у паэтычных творах, то слова «Хрыстос» Максім Танк ужыў два разы, слова «Ісус» – ні разу і «Бог» – 25 разоў (падлік вёўся па 1–6 тамах паэзіі Збору твораў Максіма Танка ў 13 тамах). Прычым у колькасным эквіваленце пераважае ўжыванне названых слоў у апошнім, 6-ым томе, у які ўключана паэзія з 1983 па 1995 гады. Часцей за ўсё выкарыстанне лексемы «Бог» набывае эмацыянальную афарбоўку, таму што ўваходзіць у склад фразеалагічных зваротаў, кшталту – Бог з ім, слава Богу і г.д. Аднак у 1990-ыя гады паэт усё часцей звяртаецца да вобраза Бога, але гэта асобная тэма для даследавання.

Ці былі ў аўтара эмацыянальныя кантроль і ўпраўленне тактыкай і стратэгіямі пісьма? У давераснёўскі перыяд – безумоўна так, да сённяшняга дня многія тэксты засталіся зашыфраванымі з-за канспірацый паэта. І ў ваенны перыяд таксама, таму што пасля абвінавачвання бацькоў, залічаных да кулакоў, Максім Танк знаходзіўся пад пільнай увагай пэўных структур улады. У пасляваенны перыяд Максім Танк замацоўваў статус беларускага, а не толькі заходнебеларускага паэта, таму яму нельга было «ачарніць» сябе непатрэбшчынай у ідэйна-тэматычным выбары. А пасля таго, як стаў галоўным рэдактарам часопіса «Польмя», пераўтварыўся ў публічную асобу, адказную за кожнае выказанае слова. Ці адбываецца поўнае супадзенне знешняга і ўнутранага «я» асобы Максіма Танка? Ці не канфлітуюць паміж сабой гэтыя дзве розныя іпастасі аўтара ў працэсе стварэння мастацкага твора? Раскрыццё гэтых праблем, звязаных з псіхалогіяй творчасці, у многім дапамагло б нам разабрацца з акрэсліваннем эмацыянальнага інтэлекту паэта Максіма Танка, аднак гэта больш прадмет даследавання псіхалогіі, чым літаратуразнаўства. Па ўспамінах людзей, якія ведалі асабіста паэта, ён быў чалавекам камунікабельным, вясёлым, з выдатным пачуццём гумару, у яго заўсёды «пад рукой» знаходзілася цікавая гісторыя, часта з іранічным развіццём сюжэта. Ён мог гадзінамі трымаць увагу суразмоўцаў ці аўдыторыі, перад якой выступаў. Як гаварыў пра сябе Максім Танк, *прадказаў мне лёс неспадзяваны, / Лёс ваганта – песняра, бадзіні / Па зямных і незямных краінах* (На рынку) (6, 274), і лёс паэта-«валацугі», які палову жыцця ў прамым сэнсе слова правёў у паездках па розных краінах свету, *у вандроўцы* (Несціхана шуміце) (6, 102), ён прыняў і як дар нябёсаў, і як іх пракляцце.

Вы думаеце, гэта – шчасце,
 Калі ад дотыку твайго
 Ператвараецца ўсё ў песню:
 Зямля, трава, вада, агонь,
 І хлеб, і соль, і боль, і радасць,
 І кожны міг, і кожны час...
 Як позна зразумеў, дзівак, я
 Тваю трагедыю, Мідас!

Вы думаеце, гэта – шчасце (3, 246)

Максім Танк не займаецца гульнёй у маскі, мы не сустрэнем у яго парада эмацыянальных суб'ектаў – аўтарскіх копій, мы не забытаемся ў вызначэнні сапраўднага «я» і таго, які знаходзіцца на падмостках тэатру, яго цэльнае аўтарскае «я» мае храналогію пасталення і мастацкі вопыт, але ядро ці стрыжань гэтай ментальнай фігуры – Аўтар – вызначае сумленнасць перад чытатом і самім сабой. Амбівалентнасць вобраза песні ў вершы «***Вы думаеце, гэта – шчасце...» выклікана ўзвядзеннем песні ў культ, у якой перакрываюцца розныя сілы ўздзеяння на асобу – розуму, творчай фантазіі, эмоцыі, настрою, перажывання і г. д. Як фокуснік, аўтар жангліруе вобразамі і ў гэтым бачыць трагедыю. У эмацыянальным фокусе спайваецца росквіт паэтычнага майстэрства і крызіс ад усведамлення незадавальнення зробленым: *А трэба ж яшчэ / Ў песні мне дасягнуць: / Нябачнае бачыць, / Нячутнае чуць* (Як доўга вучыўся) (5, 70). Асоба аўтара ў апошніх зборніках паўстае ў раздвоенай ідэнтычнасці: шчаслівага ўладальніка паэтычнага дару і рэфлексуючага ўнутранага крытыка. Гэтыя паралельныя стратэгіі ў станаўленні творчай індывідуальнасці Максіма Танка адлюстроўвалі адзін бок мастацка-культурнай ідэнтыфікацыі аўтара як чалавека адказнага за сваё ролевае выкананне ў беларускай літаратуры і сваім чалавечым лёсе на роднай зямлі. Яго мастацкі эмацыянальны стыль раскрываецца праз кодэкс эмоцый, сфармуляваных у кананічных для эпохі XX стагоддзя і нават апярэджваючых свой час творах.

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

KONCEPT EMOCJONALNY:
TEORIA I PRAKTYKA ZASTOSOWANIA W POEZJI MAKSYMA TANKA

W artykule przedstawiono teoretyczne znaczenie terminu „koncepcja emocji” oraz jej zastosowanie w poezji Maksyma Tank’a. Szczególną uwagę zwrócono na ścisły związek pomiędzy koncepcją emocji i emocjonalnym intelektem oraz na specyficzne dla poety sposoby opisywania jedności człowiek-świat. Emocjonalny styl Maksyma Tank’a rozwija się poprzez kodeks emocjonalny zawarty w jego utworach, które stanowią kanoniczną wartość literatury XX wieku.

Słowa kluczowe: przestrzeń emocjonalna, wiersze, pole emocjonalne, twórczość Maksyma Tank’a.

S U M M A R Y

THE EMOTIONAL CONCEPT:
ITS THEORY AND PRACTICE IN MAKSYM TANK’S POETRY

In the article theoretical meaning of “emotional concept” in Maksym Tank’s poetry is discussed. Emotional concept is connected with emotional intellect. Special attention is focused on the author’s individual ways of showing man-world unity. Maksym Tank’s emotional style develops through emotional code formed in his canonical literary works.

Key words: emotional concept, emotional space, emotional field, Maksym Tank’s creative work.

Іаанна Васілюк

Беласток

Шляхі фарміравання нацыянальнай ідэі ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя

Станаўленне новай мастацкай традыцыі ў беларускай літаратуры XIX стагоддзя напрамую звязана з абуджэннем нацыянальнай свядомасці. Якраз у гэты час адбываецца этнакультурная кансалідацыя беларускага народа, фарміраванне беларускай нацыі. Нарэшце пачынаецца эпоха нацыянальнага Адраджэння, якая знамянуецца зваротам да нацыянальных каранёў, самабытнай культуры беларускага народа, яго спрадвечнай мовы. Пачынальнікі новай мастацкай традыцыі, усведамляючы сябе спадчыннікамі слаўнай у не такім ужо далёкім мінулым дзяржавы, імкнуліся абудзіць гэтую свядомасць у сваім народзе.

Ужо напрыканцы XIX стагоддзя самаахвярны падзвіжнік на ніве беларускай культуры, добра вядомы ў шырокіх грамадска-культурных колах Беларусі, Польшчы, Расіі, Украіны, Аляксандр Ельскі ў артыкуле “Адам Міцкевіч на Беларусі” (1883), улічваючы рэаліі ўжо сыходзячага стагоддзя, спрабуе ўсвядоміць гістарычны сэнс нацыянальнай ідэі:

Калі заходзіць гаворка пра Міцкевіча і яго сціплае роднае гняздо, міжвольна паўстае пытанне, чаму гэта столькі карыфеяў айчынай навукі і мастацтва, чаму гэтакіх Хадкевічаў, Багушэвічаў, Манюшкаў, Міцкевічаў, Чачотаў, Кандратовічаў, Занаў, Дамейкаў, Здановічаў, Прозараў, Барташэвічаў, Семірадскіх, Крашэўскіх і столькі-столькі іншых выдала адна зямля. Павінна гэта сапраўды быць глеба ўрадлівая, калі нараджае такія шчодрыя плёны! (...)

Бо старажытны ж народ гэты, што насыляе разлеглыя абшары: ад вытокаў Дняпра і да Буга і Нарава, ад Віліі да Прыпяці – гнязда старадаўняй славяншчыны, краіна герояў, гусяроў, патрыяхальных ад-

носін і ахвяр у імя ўзнёслых ідэалаў! Усё гэта разам узятая злілося ў духу карэннага племені (...). Нездарма ж пра гэтую родную зямлю, пачынаючы ад Баяна аж да нашых часоў, столькі разоў з захапленнем спявалі нашы вестуны, чэрпаючы з народных песень, легенд і паданняў прарочае натхненне¹.

Задаючыся рытарычным пытаннем, А. Ельскі сам жа адказвае на яго ў спісла-ўзнёслай форме. Бо перад ім, гісторыкам, этнаграфам, эканамістам, пісьменнікам, здаўна былі адкрыты гістарычныя далягляды культурна-духоўнага развіцця Беларусі. Так, несумненна, што А. Ельскі быў добра знаёмы з трыма рэдакцыямі Статутаў Вялікага Княства Літоўскага.

У прадмове ж да Статуту 1588 года канцлер Вялікага Княства Літоўскага Леў Сапега з гонарам пісаў: *Не обчим яким языком, але своим власным права списаные маем и каждого часу чаго нам потреба ку опоры всякое кривды ведати можем*². На старабеларускай мове, якая з'яўлялася афіцыйнай мовай тагачаснай вялікай еўрапейскай дзяржавы, ствараліся дасканалыя юрыдычныя дакументы, перакладаемыя адразу і на лаціну, і на польскую мову. Невыпадкава Адам Міцкевіч у сваіх парыжскіх лекцыях аб славянскіх літаратурах, прачытаных у Каледж дэ Франс, выказаўся такім чынам пра беларускую мову: *Narzeczem Białej Rusi, nazywaną ruskim lub litewsko-ruskim (białoruskim), mówi (...) mniej więcej 10 milionów; jest to narzecze najbogatsze i najczystsze; było ono niegdyś uprawne: za czasów odrębności Litwy wielcy książęta posługiwali się nim w korespondencji dyplomatycznej*³. І далей: *Status Litewski pisany jest językiem, najharmonijniejszym i najmniej skazonym ze wszystkich dialektów słowiańskich*⁴.

Складаныя сацыяльна-палітычныя ўмовы XVII–XVIII стагоддзяў прычыніліся да заняпаду беларускамоўнай літаратурнай творчасці. Мова шэрагу летапісаў, Статутаў Вялікага Княства Літоўскага, прадмоў і перакладу Святога Пісання, ажыццёўленага вялікім асветнікам Францішкам Скарынам, уступае сваё законнае месца лаціне і пальшчызне, а пасля рускай мове. У 1696 годзе Сейм прымае пастанову, якая забараняе выкарыстанне беларускай мовы ў афіцыйнай

¹ А. Ельскі, *Адам Міцкевіч на Беларусі*, [у:] Аляксандр Ельскі, *Выбранае*, Мінск 2004, с. 321.

² *Статут Вялікага Княства Літоўскага 1588*. Тэксты. Даведнік. Каментарыі, Мінск 1989, с. 48.

³ А. Mickiewicz, *Dziela*. Wydanie narodowe, Warszawa 1955, t. VIII, s. 100.

⁴ Тамсама, с. 106.

перапісцы, у дзяржаўных установах. Спыняецца друкаванне кніг на беларускай мове і такім чынам занепадае высокая традыцыя беларускага пісьменства, сфарміраваўшаяся на працягу XI – першай паловы XVII стагоддзяў.

У апошняй чвэрці XVIII стагоддзя ў выніку трох падзелаў Рэчы Паспалітай беларускія землі далучаюцца да Расіі. Палітыка царызму адмаўляла не толькі дзяржаўную незалежнасць, але і культурна-этанічную самабытнасць беларусаў. Мікалай I, наклаўшы ў 1840 годзе вета на дзеянне Статуту Вялікага Княства Літоўскага, увогуле забараняе карыстацца тэрмінам “Беларусь”, які ў 30–40-х гадах XIX стагоддзя пачаў пашырацца як назва значнай часткі ВКЛ. Вызначаючы Беларусь як “Северо-Западные губернии”, царызм спадзяваўся зрабіць яе сваёй спаконвечнай уласнасцю, часткаю расійскай імперыі. Такім чынам на працягу 30–40-х гадоў, па словах літаратуразнаўцы Міколы Хаўстовіча, склалася сітуацыя, калі: *Адсутнасць палітычнае ды нацыянальнае незалежнасці, нядобразычлівых, а часам і непрыязных адносін суседзяў не давалі мажлівасці ўжо народжанай беларускай нацыянальнай ідэі змагацца за развіццё, за станаўленне нацыі*⁵.

Аднак, нягледзячы на, здавалася б, цалкам неспрыяльныя ўмовы, напачатку XIX стагоддзя распачынаецца беларускае нацыянальнае Адраджэнне. Па словах філосафа, літаратуразнаўцы Уладзіміра Конана: *На першае месца выходзяць праблемы нацыянальнай самабытнасці мастацтва, альтэрнатыўныя думкі пра магчымасць стварэння новай у Еўропе беларускай літаратуры*⁶. І трэба падкрэсліць, што ў значнай ступені беларуская нацыянальная свядомасць фарміравалася, кшталтавалася пісьменнікамі, якія сталіся сапраўднымі будзіцелямі свайго народа. На асаблівую патрыятычную ролю літаратур прыгнечаных нацый звярнуў у свой час увагу беларускі літаратуразнаўца Алесь Яскевіч: *Возрождаясь на пафосе утверждения социально-демократической идеи, самобытного национального достоинства и, не успев даже как следует определиться в своем профессиональном статусе, они сразу брали на себя роль народных заступников, искателей неотложного выхода из национального тупика, в котором находился народ*⁷.

⁵ М. Хаўстовіч, *Ян Баршчэўскі і літаратурна-грамадскі рух на Беларусі ў 30–40-я гг. XIX ст.*, [у:] *Шляхамі стагоддзяў*, Мінск 1992, с. 121.

⁶ У. Конан, *Гісторыя этэтычнай думкі Беларусі. У 3-х тамах*, Мінск 2010, т. 1, с. 330.

⁷ А. Яскевіч, *Становление белорусской художественной традиции*, Мінск 1987, с. 217.

Літаратурнаю моваю Беларусі пачатку XIX стагоддзя з'яўлялася польская: яна была моваю касцёла, справаводства, а найперш – моваю школы. Беларускае слова пераважна жыло ў ніжэйшых сляях грамадства, пад саламянымі стрэхамі. Пры ацэнцы ж прыналежнасці пісьменніка да той ці іншай літаратуры доўгі час традыцыйна пад увагу звычайна бралася адно мова яго твораў. У выніку на працягу XIX-га стагоддзя беларуская літаратура перыяду фарміравання новай мастацкай традыцыі, а таксама літаратура Пераходнага перыяду (другая палова XVII–XVIII стагоддзя), была прадстаўлена толькі беларускамоўнай творчасцю. Аднак у апошнія дзесяцігоддзі беларускім літаратуразнаўствам пераканаўча даведзена, што творчая спадчына Яна Чачота, Яна Баршчэўскага, Уладзіслава Сыракомлі, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Вінцэся Каратынскага і іншых належаць у першую чаргу беларускай літаратуры, а яны з'яўляюцца польска-беларускімі ці беларуска-польскімі пісьменнікамі.

Між тым, варта ўзгадаць, што гэты тэрмін уведзены ў навуковы ўжытак якраз польскім даследчыкам Юзафам Галомбкам⁸ на пачатку 30-х гадоў XX стагоддзя. Ды ў айчынным літаратуразнаўстве ён не набыў распаўсюджання. У даследаваннях польскіх аўтараў радзіму паэтаў і пісьменнікаў XIX стагоддзя, народжаных на даўніх землях Вялікага Княства Літоўскага, прынята называць, *Kresami*, а іх літаратуру – *kresowca*. Праўда, польскія літаратуразнаўцы ўжо ў 30-я гады XIX стагоддзя звярнулі ўвагу на рэгіянальную адметнасць літаратурнага працэсу на тэрыторыі даўняй Рэчы Паспалітай. Наступным крокам была спроба асэнсавання месца літаратуры *крэсаў* у польскім прыгожым пісьменстве. У выніку ўзнікла вызначэнне *літаратурныя школы*. Крытэрыем, што прадвызначыў прыналежнасць твораў да польскай літаратуры, стала мова. Апрача таго браўся пад увагу падтэкст ідэі адбудовы Рэчы Паспалітай.

Першаю была сфарміравана *ліцвінская школа*, а затым польскамоўныя пісьменнікі, што паходзілі з Украіны, былі аб'яднаны ва *ўкраінскую школу*. Такім чынам: *Літаратурны працэс, які не ўпісваўся ў рэчышча ўласнапольскай літаратуры, пачаў далучацца да яе кантэксту з дапамогаю паняцця «школа»*⁹. Аднак самі літаратары не лічылі сябе прыналежнымі да якой-небудзь *школы*: яны былі

⁸ J. Gołąbek, *Wincenty Dunin-Marcinkiewicz – poeta polsko-białoruski*, Wilno 1932, s. 19.

⁹ М. Хаўстовіч, *Ад “беларускай школы” ў польскай літаратуры – да беларускай польскамоўнай літаратуры*, “Беларусіка = Alberuthenica”, Мінск 2001, кн. 20, с. 169.

паэтамі і пісьменнікамі Літвы-Беларусі. Па той жа прычыне не было ў той час гаворкі пра *беларускую школу*. Даследчыкі літаратуры лічаць, што тэрмін *беларуская школа* ў дачыненні да літаратурнага жыцця Беларусі XIX стагоддзя першы ўжыў і апрацаваў у 30-я гады XX стагоддзя Станіслаў Станкевіч. Па аналогіі з *украінскай школай* вучоны прапанаваў аднесці да *беларускай школы* творчасць беларускіх літаратараў, што пісалі па-польску і ў творчасці якіх адлюстраваны быт, характар і светапогляд беларусаў¹⁰. У сваю чаргу адзін з найаўтарытэтных даследчыкаў спадчыны беларуска-польскіх пісьменнікаў Уладзімір Мархель у 90-я гады мінулага стагоддзя давёў няслушнасьць ужывання паняцця *беларуская школа*, бо яно ўзнаўляе *бачанне гэтай гістарычнай з'явы як часткі польскай літаратуры і перадае толькі польскі бок яе ўспрымання*¹¹.

На жаль, сталася так, што напрыканцы XIX – значнай часткі XX стагоддзя стэрэатыпнае ўспрыманне твораў паводле іх моўнай прыналежнасці блакіравала раскрыццё беларускіх нацыянальных рысаў у польскамоўнай літаратуры Беларусі. Аднак: *Нацыянальная прыналежнасць пісьменніка фіксуецца не толькі ў мове, але і ў мностве іншых кампанентаў твора*¹². Функцыі нацыянальнага выконвае між тым не столькі мова, колькі змест таго, што яна адлюстроўвае ў мастацка-эстэтычнай матэрыі. Польскамоўныя творы, у якіх дамінуе літоўская, украінская ці беларуская праблематыка, практычна належаць да чатырох літаратур: з польскай літаратурай яны былі роднасныя праз мову, а з астатнімі іх аб'ядноўвалі: *problematyka, ideowe nacyonalnosc, litewski albo ruski patriotyzm (...)*¹³, – лічыць Баляслаў Гадачак. У. Мархель у сваю чаргу пераканаўча сцвярджае: *Творы, якія былі напісаны па-польску аўтарамі, этна-генетычна звязанымі з Беларуссю, уваходзяць у гісторыю беларускай літаратуры як яе польскамоўная плынь*¹⁴. На яго думку: *Гэтая літаратурная спадчына, як адна рука, на якую, каб наблізіцца да аб'ектыўнасці, трэба глядзець з двух бакоў – беларускага і польскага. Пальцы яе сціснуты ў кулак, і мы бачым толькі яго знешні бок – польскамоўную абалонку, а далонь будзе*

¹⁰ S. Stankiewicz, „Szkoła białoruska” w polskiej literaturze romantycznej, „Przegląd Wileński”, 1933, nr 2, 4, 5.

¹¹ У. Мархель, *Прысутнасць былога. Нарысы, артыкулы, эсэ*, Мінск 1997, с. 15.

¹² Тамсама, с. 3.

¹³ B. Hadaczek, *Historia literatury kresowej*, Kraków 2011, s. 88.

¹⁴ У. Мархель, *Прысутнасць былога*, с. 14.

схавана да таго часу, пакуль кулак не расціснецца і не выпрастуюцца пальцы, гэта значыць пакуль не будзе вывучаны беларускі пачатак у гэтай літаратуры¹⁵. Літаратурная спадчына Рэчы Паспалітай, якая была ў сваёй аснове поліэтнічнаю дзяржаваю, у значнай ступені належыць, акрамя палякаў, і беларусам, літоўцам, украінцам.

Аксіёмай бачыцца тое, што вяртанне гістарычнай памяці і духоўнай спадчыны беларускага народа сталася пабуджальна-стваральным імпульсам для творчасці, а творчасць у сваю чаргу далей фарміравала нацыянальную ідэю, самасвядомасць. Ідэя ж нацыянальнага адраджэння, як і светапоглядная, і мастацка-эстэтычная дамінанта, з'яўляецца фактам мастацкай структуры ці не кожнага твора. Нацыянальны светапогляд, як адзначае Любоў Уладыкоўская: (...) *гэта рэальны светапогляд, нацыянальны ў тым сэнсе, што менавіта прыналежнасць яго носбіта да пэўнай нацыянальнай культуры надае яму канкрэтны, своеасаблівы змест і рысы, што фарміруюць спецыфіку тлумачэння і асэнсавання навакольнага свету*¹⁶.

У сілу спецыфікі сацыяльна-гістарычнага развіцця Беларусі менавіта народная творчасць у гэты час аказваецца асноваю для фарміравання новай мастацкай традыцыі. Так, Алесь Яскевіч сцвярджае: *Фальклор в этот период – пока единственный наличный опыт национального эстетического высказывания и, кроме него, первым поэтам негде брать уроки выражения национальных форм на родном языке*¹⁷. Сапраўды, у складаных сацыяльна-гістарычных умовах тагачаснай Беларусі народная творчасць была амаль адзіным сродкам эстэтычнага адлюстравання рэчаіснасці. На лёсаносную ў працэсе станаўлення літаратуры ролю народнай творчасці звяртае ўвагу Васіль Ліцвінка: *Сукупнасць зместу, шматстайнасць відаў і мастацкіх формаў фальклору, яго ўнутраныя і знешнія сувязі ўяўляюць сабой народную мастацка-філасофскую сістэму. У мастацкіх вобразах, мове, жанравай вызначальнасці з'яў фальклору знайшлі ўвасабленне духоўныя асновы жыцця, маральна-этычны кодэкс, прадуктыўны вопыт абрадава-працоўнай, сямейнай дзейнасці народа*¹⁸.

¹⁵ Тамсама, с. 15.

¹⁶ Л. Уладыкоўская, *Духоўныя ідэалы ў сучаснай культуры Беларусі і каштоўнасці глабалізму*, Мінск 2009, с. 142.

¹⁷ А. Яскевіч, *Становленне беларускай художественной традиции*, с. 195.

¹⁸ В. Ліцвінка, *Самабытнасць беларускага фальклору і яго месца ў нацыянальным адраджэнні*, “Беларусіка = Albaruthenica”, Мінск 1993, кн. 1, с. 210.

Пачатковы этап беларускага нацыянальнага адраджэння прадстаўлены трыма кірункамі – літвінскім (з варыянтам славяна-крывіцкай канцэпцыі) і беларускім¹⁹, а таксама беларуска-літвінскім²⁰. Літвінскі кірунак быў звязаны галоўным чынам з дзейнасцю Віленскага ўніверсітэта і рэалізаваўся найперш у творчасці філаматаў і філарэтаў – Адама Міцкевіча, Яна Чачота і іншых, а пазней, можна сказаць, першага беларускага прафесійнага пісьменніка Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча. Беларускі кірунак аформіўся ў паўночна-ўсходняй Беларусі, у Віцебскай і Полацкай губернях і прадстаўлены найперш творчасцю Яна Баршчэўскага, Арцёма Вярыгі-Дарэўскага. Да беларуска-літвінскага кірунку сярод пачынальнікаў новай беларускай літаратуры належылі Уладзіслаў Сыракомля і Вінцэс Каратынскі.

У апошнія дзесяцігоддзі беларускае літаратуразнаўства належным чынам аданіла ролю Яна Чачота ў фарміраванні нацыянальнай свядомасці. Ён, як патрыёт роднай зямлі, усведамляў значэнне слаўнай гісторыі народа ў фарміраванні асобы і нацыі, быў захоплены гісторыяй Вялікага Княства Літоўскага, у выніку чаго і ўзнік ягоны гістарычны эпас беларусаў. Ян Чачот з’яўляецца адным з найвыдатных пачынальнікаў новай беларускай літаратуры – першым беларускім фалькларыстам, які не толькі збіраў, але і выкарыстоўваў фальклор у сваіх творах. Ён глядзеў на беларускую народную творчасць вачамі паэта і этнографа, а яго дасягненні ў галіне даследавання духоўнай спадчыны беларускага народа сталі піянерскімі для далейшага развіцця фалькларыстыкі беларусаў. Значную частку літаратурнай спадчыны Чачота складаюць балады, напісаныя на польскай мове ў 1818–1819 гадах. Алесь Яскевіч адзначаў, што *польский же язык – в данном случае лишь оболочка выражения, вынужденная запретом языка родного, да к тому же еще не вполне выкристаллизовавшегося из устного, чтобы служить средством поэтического высказывания*²¹. Ян Чачот ажыццявіў выданне шасці кніг беларускіх народных песень з-пад Дзвіны і Нёмана.

Варта падкрэсліць, што ўвага да народнай творчасці, збіранне яе, выкарыстанне ва ўласных творах – своеасаблівая мадэль развіцця беларускай свядомасці і беларускага прыгожага пісьменства ў перыяд фарміравання новай мастацкай традыцыі, аб чым сведчыць дзейнасць і Яна Чачота, і іншых пачынальнікаў новай беларускай літаратуры.

¹⁹ У. Конан, *Гісторыя эстэтычнай думкі Беларусі*, с. 331.

²⁰ Тамсама, с. 350.

²¹ А. Яскевіч, *Становление белорусской художественной традиции*, с. 52.

Згодна слоў Уладзіміра Калесніка: (...) *у польскую літаратуру цераз беларускі фальклор уваходзілі многія мастакі слова, а народныя паданні і песні былі ўведзены ў ранг нацыянальнага мастацтва, сталі апорнымі пунктамі нацыянальнай свядомасці*²².

Беларускія народныя матывы выкарыстоўваў у сваіх творах і Адам Міцкевіч. Сваім падыходам да гісторыі і лакальным беларускім зместам, укаранёнасцю ў народную паэтычную культуру, сваімі вобразамі старадаўняй Літвы творчасць вялікага паэта аказала агромністы ўплыў на станаўленне новай беларускай літаратуры і выпрацоўку беларускай нацыянальнай ідэі. Заслугоўвае ўвагі сцвярджэнне Віктара Каваленкі аб тым, што *Міцкевіч звяртаўся да роднай беларускай зямлі як да прадмета паэзіі, чэрпаючы ў ёй натхненне не пад націскам знешніх жыццёвых прычын, а па адзінаму загаду паэтавага сэрца*²³. Паэт, як ужо згадвалася, цаніў беларускую мову, называючы яе самай гарманічнай і з усіх славянскіх моў найменш змененай.

Найяркім прадстаўніком беларускага кірунку на пачатковым этапе беларускага нацыянальнага Адраджэння быў Ян Баршчэўскі. Яго цікавасць да мясцовага фальклору выявілася ў напісаных па-польску фантастычных апавяданнях, сабраных у адной кнізе пад загалоўкам “Шляхціц Завальня або Беларусь у фантастычных апавяданнях”. Кніга Яна Баршчэўскага стала значнаю вехаю на шляхах фарміравання беларускай нацыянальнай свядомасці і дасюль захоўвае сваю актуальнасць. Ян Баршчэўскі разумеў, што ў народнай традыцыі захоўваюцца спрадвечныя ісціны, выяўляецца ментальнасць народа і ўрэшце – беларускі архетып. Менавіта *specyficzne odbicie w literaturze mentalności chłopskiej przyniosło w rezultacie i te elementy historycznie ukształtowane, które potwierdzały stopniowe dochodzenie chłopstwa do rozumienia spraw narodowych i potwierdzenia własnej odrębności społecznej*²⁴. Якраз у асэнсаванні мінулага краіны Ян Баршчэўскі знайшоў карані тых асноў, якія абумоўліваюць існаванне народа. У неспрыяльных сацыяльна-палітычных умовах, калі забараняецца ўжываць сам тэрмін “Беларусь”, пісьменнік выносіць гэтую назву ў загаловак свайго твора, што надае яму яшчэ большую нацыянальную афарбоўку. Усвядоміўшы, што чытацкую беларускамоўную аўдыторыю трэба яшчэ ствараць, Ян Баршчэўскі звярнуўся да творчасці на польскай мове, тагачаснай

²² У. Калеснік, *Тварэнне легенды*, Мінск 1987, с. 247.

²³ В. Каваленка, *Вытокі. Уплывы. Паскоранасць*, Мінск 1975, с. 65.

²⁴ J. Detko, *Literatura – los narodu – świadomość narodowa*, [w:] *Historia i świadomość narodowa*, pod red. Włodzimierza Wesolowskiego, Warszawa 1970, s. 66.

літаратурнай мове Беларусі. Гэтая кніга была адрасавана найперш адукаваным суайчыннікам пісьменніка, якія страцілі нацыянальную свядомасць. Для таго, каб народ усвядоміў сваю цэласнасць, з яго ж шэрагаў мусяць быць рэкрутаваны асобы, здольныя зразумець магчымасці і патрабаванні часу. Таму Ян Баршчэўскі піша свой твор на польскай мове, каб свядомасць і імкненне да волі ахапілі як найшырэйшыя колы народа. Бо як дакладна выказаўся філосаф Вінцэнт Гадлеўскі, *пры свядомасці народ і нацыя – адно*²⁵.

Можна сказаць, што ў значнай ступені дзякуючы менавіта Вінцэнту Дуніну-Марцінкевічу жывая беларуская мова шматмільённага народа стала мовай мастацкай творчасці. Асэнсаванне пісьменнікам рэчаіснасці на беларускай зямлі першай паловы XIX стагоддзя было вызначана асветніцкім і рамантычным успрыманням свету і мела пераважна фальклорна-этнаграфічны характар. Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч адчуваў, што *ў малюнках побыту, звычаяў, сялянскай паўсядзённасці схаваны пачатак беларускай літаратуры*²⁶. У творчасці пісьменніка выдзяляюцца два перыяды, істотна важныя і для развіцця Беларусі: дарэформенны і паслярэформенны. Пісьменніку ўдалося стварыць ярковыя вобразы нацыянальнага характару беларусаў у літаратуры XIX стагоддзя. Па сутнасці, у яго творчасці ўпершыню быў вызначаны дэмакратычны шлях усёй нацыянальнай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзя: абарона жыццёвых інтарэсаў беларускага народа, яго правоў на свабоду, захаванне і развіццё нацыянальнай культурнай спадчыны.

Сярод пачынальнікаў новай мастацкай беларускай традыцыі ў беларуска-літвінскім кірунку асаблівае месца належыць Уладзіславу Сыракомлю і яго вучню-паслядоўніку Вінцэсю Каратынскаму. Творчая спадчына паэтаў у значнай ступені прасякнута духам народа, сярод якога яны нарадзіліся. Яны запазычалі з фальклору матывы і сюжэты, апрацоўвалі песні, у сваіх гутарках, вершах і паэмах выкарыстоўвалі народныя прыказкі, прымаўкі. У іх паэзіі фальклорная стыхія выяўлялася, як відаць, па-рознаму, але заўсёды была скіравана на абуджэнне нацыянальнай свядомасці. Галоўнымі героямі твораў У. Сыракомлі і В. Каратынскага былі простыя людзі, сяляне. *Chłoptwo*, – сцвярджае Юзаф Хлябоўчык, – *to potencjalna baza społeczna pro-*

²⁵ http://jivebelarus.net/history/faces/priest-vincent-hadleuski-philosophic-bases-of-belarusian-idea.html#literature_src_12, В. Гадлеўскі, *Народ – нацыя*, “Народны фронт”, Мінск 1939, № 5, с. 39.

²⁶ І. Навуменка, *Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч*, Мінск 1992, с. 216.

*cesu narodotwórczego*²⁷. Паэты бачылі ў сялянах прыхаваную мужнасць і ўнутраную прыгажосць. Яны імкнуліся высветліць маральныя якасці чалавека працы, узвысіць яго сумленнасць і працавітасць, паказаць, што праўдзівай высакароднасцю надзелены якраз просты народ, які таксама заслугоўвае зямнога шчасця. Творчы метад абодвух паэтаў, адпаведна шляхціца і селяніна, быў блізкі рэалістычнаму асэнсаванню рэчаіснасці. Несумненна, яны разумелі патрэбу абуджэння самасвядомасці селяніна і таму ў сваіх творах паказвалі нацыянальны прыгнёт беларускага народа ў цеснай сувязі з яго сацыяльным уціскам.

Эвалюцыя беларускага нацыянальнага адраджэння выяўляецца ў лёсах і творчасці многіх пісьменнікаў тагачаснай Беларусі. Адным з цэнтральных і трагічных звенняў палітычнага і духоўнага адраджэння беларусаў было Студзеньскае паўстанне 1863 года.

Пасля сялянскай рэформы 1861 года, якая ў значнай ступені адбрала ў сялян надзею на паляпшэнне жыццёвых варункаў, у Беларусі і Літве пачаліся бурныя выступленні ў падтрымку вызваленчага руху на тэрыторыі Польшчы. Кіраўніком паўстання 1863–1864 гадоў на землях былога Вялікага Княства Літоўскага стаў малады рэвалюцыянер Кастусь Каліноўскі. Найлепшай формай дзяржаўнага ўладкавання ён лічыў дэмакратычную рэспубліку, марыў пра роўнасць, распаўсюджванне адукацыі і культуры ў народзе, прызнаваў права народа на самавызначэнне. Свае ідэалы ён выказаў таксама і ў мастацкай творчасці. Кастусь Каліноўскі вядомы ў літаратуры як аўтар першай нелегальнай беларускамоўнай газеты “Мужыцкая праўда” і палымнага запавету-трышціху “Лісты з-пад шыбеніцы”, напісанага ім напярэдадні смерці ў віленскім астрозе.

Паказваючы сялянству шлях да вызвалення, публіцыст пастаянна падкрэслівае, што яно магчымае толькі пры актыўным удзеле самога сялянства ў барацьбе. *Dopiero szerszy udział mas ludowych*, – піша гісторык літаратуры Ян Дэтка, – *przejęcie przez te klasy odpowiedzialności za losy całego narodu, aktywne włączenie się ich przedstawicieli w zarządzanie krajem i współdziałanie w jego istotnych sprawach – nadało całemu procesowi kształtowania się świadomości narodowej nie tylko klasowy, ale i równocześnie ogólnonarodowy charakter*²⁸. Кастусь Каліноўскі верыў у сэнс і паспяховасць рэвалюцыі, бачыў у ёй будучыню сваёй краіны.

²⁷ J. Chlebowczyk, *O prawie do bytu małych i młodych narodów*, Warszawa – Kraków 1983, s. 196.

²⁸ J. Detko, *Literatura – los narodu – świadomość narodowa*, [w:] *Historia i świadomość narodowa*, pod red. Włodzimierza Wesolowskiego, s. 64–65.

На жаль, 1863 год адбіўся негатыўна на маладой беларускай літаратуры, на дзесяцігоддзі спыніў яе развіццё. Пасля паражэння Студзеньскага паўстання царская ўлада жорстка расправілася з яго ўдзельнікамі. *Знішчаліся тыя*, – як зазначае Адам Мадзьзіс, – *што стаў або мог стаць цветам беларускай нацыі*²⁹. Памёр Уладзіслаў Сыракомля; Вінцэс Каратынскі пераехаў на сталае жыхарства ў Варшаву; у Сібір быў вывезены Арцём Вярыга-Дарэўскі; Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч аказаўся пад паліцэйскім наглядом; ад пераследу за ўдзел у паўстанні схаваўся на Украіне Францішак Багушэвіч. Царская ўлада, якая глядзела на збройнае выступленне як на інтрыгу палякаў, у 1867 годзе афіцыйна забараняе беларускі друк (лацінкай).

Такім чынам, падаўленнем паўстання 1863 года пад кіраўніцтвам К. Каліноўскага закончыўся своеасаблівы першы этап нацыянальнага Адраджэння ў XIX стагоддзі. І менавіта з творчасці Францішка Багушэвіча, касіянера ў атрадах К. Каліноўскага, пачалася другая хваля гэтага адраджэнскага руху, скіраванага на абуджэнне нацыянальнай самасвядомасці народа, развіццё яго мовы, літаратуры, іншых відаў мастацтва, грамадскай думкі, на стварэнне незалежнай дзяржавы.

Францішак Багушэвіч – першы вялікі беларускі паэт, які з самага пачатку творчасці ўсведамляў сябе належным да нацыянальнага паэтычнага свету і раскрыў найбольш істотныя і трагічныя з’явы нацыянальнай рэчаіснасці. Менавіта яму належыць гонар выпрацоўкі сутнасных ідэй беларускага адраджэння: узвелічэнне мовы народа як асноватворнай духоўнай каштоўнасці, абуджэнне гістарычнай свядомасці як неабходнай умовы годнага самапачуцця, вызначэнне тэрыторый, населеных здаўна беларускім этнасам.

Канцэпцыя нацыянальнага жыцця была выказана Ф. Багушэвічам найперш у яго паэтычных кнігах “Дудка беларуская” (1891) і “Смык беларускі” (1894). Абедзве прадмовы Ф. Багушэвіча да гэтых кніг – своеасаблівае падвядзенне вынікаў пакутлівых пошукаў паэта і яны ж – дэкларацыі, маніфесты беларускага рэвалюцыйнага і нацыянальна-вызваленчага руху, беларускай дэмакратычнай літаратуры

Паэт Белай Русі³⁰ (Францішак Багушэвіч) паслядоўны ў вобразным, эстэтычна-мастацкім разгортванні беларускай нацыянальнай ідэі, яго палымная любоў да народа і Радзімы выяўляецца ва ўсёй яго творчасці, прасякае ўсе ўзроўні паэтыкі яго верша.

²⁹ А. Мальдзіс, *Выбранае*, Мінск 2007, с. 124.

³⁰ *Пачынальнікі. 3 гісторыка-літаратурных матэрыялаў*, укл. Г. Кісялёў. 2-е выданне, Мінск 2003, с. 422.

*Францішак Багушэвіч – першы, хто найбольш поўна і паслядоўна выказаў наспелую патрэбу ў існаванні нацыянальнай літаратуры і эстэтыкі, ён быў ледзь не першым пісьменнікам, – пісаў класік беларускай літаратуры Максім Багдановіч, – які з’явіўся прапаведнікам усебаковага нацыянальнага адраджэння беларусаў, даказваючы, што яны прадстаўляюць асобы, самастойны народ*³¹.

Выдатны беларускі філосаф, літаратуразнаўца, культуролаг Уладзімір Конан на адной з канферэнцый, прысвечаных асэнсаванню беларускай нацыянальнай свядомасці, лапідарна-дакладна акрэсліў сутнасць галоўнай яе кампаненты: *Нацыянальная ідэя – духоўна-творчы аналаг гістарычнага быцця народа ў трох вымярэннях – мінуўшчыне, сучаснасці і будучыні. Кожны этнас, які выявіў свае творчыя магчымасці і сфармаваўся ў нацыю, увасабляе сабой пэўную ідэю*³².

У нацыянальнай ідэі звычайна выдзяляюць наступныя прыярытэты: па-першае, любоў да гістарычнага мінулага і творчага дзеяння сваёй нацыі, сваёй мовы, свайго краю; па-другое, веру ў духоўныя сілы свайго народа і, па-трэцяе, імкненне, волю да таго, каб свой народ быў годным членам у сям’і народаў свету³³.

Нацыянальная свядомасць, ідэя адлюстроўвае супольныя і агульнанацыянальныя інтарэсы ўсяго народа. Яна з’яўляецца, з аднаго боку, своеасаблівым генератарам жыццядайнай энергіі этнасу на шляхах пошукаў формы самавыяўлення, а з другога, у працэсе гэтага, часта змагарнага, пошуку сама ўмацоўваецца, эвалюцыяніруе.

Гісторыя станаўлення, фарміравання беларускай нацыянальнай ідэі знайшла яскравае выяўленне ў даследаваннях беларускай літаратуры XIX стагоддзя. І можна сказаць, што літаратуразнаўцы па-свойму апырэджвалі сацыяльныя змены ў грамадстве. Менавіта даследаванне заканамернасцей развіцця прыгожага пісьменства адкрывала магчымасці асэнсавання шляхоў фарміравання нацыянальнай ідэі ў XIX стагоддзі.

³¹ М. Багдановіч, *Збор твораў. У 2-х тамах*, Мінск 1968, т 2, с. 230.

³² <http://nashaziamlia.org/2006/04/23/58/>.

³³ А. Астапенка, *Нацыянальная ідэя ў сучасным свеце*, Мінск 2003, с. 156.

STRESZCZENIE

DROGI TWORZENIA IDEI NARODOWEJ W LITERATURZE BIAŁORUSKIEJ
XIX WIEKU

Artykuł jest poświęcony kształtowaniu się idei narodowej w okresie formowania nowej literatury białoruskiej (XIX w.). Konsolidacja etniczno-kulturalna ludu białoruskiego, kształtowanie się zrębów nacji białoruskiej, charakteryzujące się powrotem do historycznych korzeni narodowych, kultury i języka ojczystego przebiegało w trudnych warunkach społecznych i politycznych. Przywrócenie pamięci historycznej i duchowej spuścizny narodu białoruskiego było wyraźnym impulsem dla pisarzy, a ich twórczość z kolei kształtowała ideę narodową, świadome dążenie do „stania się narodem”. Poszerzone o dotychczas jakby „niczyje” teksty badania literaturoznawcze otwierały nowe możliwości wyznaczania kierunku kształtowania się idei narodowej.

Słowa kluczowe: idea narodowa, świadomość narodowa, tradycja literacka, literatura białoruska XIX wieku, odrodzenie narodowe, białoruski kanon kulturowy, język białoruski, folklor.

SUMMARY

THE WAYS OF FORMING NATIONAL IDEA IN BELARUSIAN LITERATURE
OF THE 20TH CENTUR

The article is devoted to the forming process of national idea in Belarusian literature (20th century). Ethnic-cultural consolidation of Belarusian people, shaping of Belarusian nation proceeded in rough conditions. The restoration of historical memory and spiritual heritage of the Belarusian nation was a clear impulse to writers whose literary works shaped national idea, conscious striving for becoming a nation. Literary studies extended by so called nobody's texts opened new possibilities to set new directions in the field of national idea.

Key words: national idea, national consciousness, literary tradition, Belarusian literature in 20th century, national rebirth, Belarusian cultural canon, the Belarusian language, folklore.

Irena Chowańska

Olsztyn

**Współczesna literatura białoruska w przekładach
na język polski w latach 2006–2011
(na przykładzie Wydawnictwa Kolegium Europy
Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego)**

Na początku naszego wieku, dzięki powstałym w Polsce pozarządowym organizacjom, fundacjom, towarzystwom oraz stowarzyszeniom¹, polskojęzyczny czytelnik mógł się zapoznać z literaturą, kulturą i tradycjami narodów Europy Wschodniej. W ostatnim dziesięcioleciu szczególnie dużą aktywność w dziedzinie tłumaczeń współczesnej literatury białoruskiej na język polski przejawiało Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Powołane w 2001 roku przez swego patrona Kolegium Europy Wschodniej oprócz działalności edukacyjnej i kulturalnej prowadzi działalność wydawniczą. Fundacja wydaje książki oraz płyty CD i DVD w różnych językach. W latach 2006–2011 w Kolegium wydano 12 książek literatury białoruskiej w przekładach na język polski.

Celem niniejszego przeglądu informacyjnego jest przedstawienie w porządku chronologicznym publikacji współczesnej literatury białoruskiej w tłumaczeniu na język polski wydanych przez to właśnie Kolegium Europy Wschodniej w latach 2006–2011. Praca nie rości prawa do pogłębionej analizy przetłumaczonych na język polski utworów.

W ramach serii wydawniczej „Biblioteka Białoruska” w latach 2006–2009 w Fundacji opublikowano 11 książek literatury białoruskiej w pol-

¹ Zob. m.in.: Fundacja Borussia, Schroubek-Fundacja dla Wschodniej Europy, Fundacja Wspólnej Europy, Fundacja „Centrum Prasowe dla Krajów Europy Środkowo-Wschodniej”, Towarzystwo Białoruskie w Krakowie, Białoruskie Stowarzyszenie im. R. Schumana, Centrum Polsko-Rosyjskiego Dialogu i Porozumienia, Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego, Białoruskie Stowarzyszenie Literackie „Białowieża” i in.

skich przekładach. Dana seria ukazuje się pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP oraz we współpracy z białoruskim PEN Clubem. Publikacje niektórych tomów zrealizowano także z dotacji Gminy Wrocław oraz sfinansowano w ramach programu pomocy zagranicznej Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP. Seria posiada jednakową szatę graficzną i logo, zaprojektowane przez Marka Staniewicza, oraz opracowanie typograficzne wykonane przez Macieja Szląpkę. Serię wydawniczą „Biblioteka Białoruska” można nabyć nie tylko w księgarni internetowej Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego², lecz także w innych księgarniach polskich.

Otwiera serię „Biblioteka Białoruska” tom pod tytułem *Gdy witają się dusze. Poezja i proza*³ (309 stron), który ukazał się w 2006 roku. Zawiera on przekład utworów Ryhora Baradulina i Wasila Bykawa na język polski, ponadto 25 rysunków autorstwa W. Bykawa. W tomie także umieszczono pięć portretów R. Baradulina i W. Bykawa. Przekładu utworów na język polski dokonał Czesław Seniuch, znany tłumacz literatury białoruskiej, mający w swoim dorobku translatorskim m.in. utwory Maksima Bahdanowicza, Jakuba Kołasa, Janki Kupały, Łarysy Heniusz, Alesia Adamowicza, Uładzimira Karatkiewicza, Janki Bryła, Jana Czykwina, Uładzimira Arłowa i innych.

Omawiane wydanie rozpoczyna się wierszem R. Baradulina *Gdy witają się dusze* oraz kserokopią rękopisu Bykawa napisanym w lutym 2000 roku. W nim prozaik podejmuje rozważania na temat pisania poezji i listów Baradulina. Z kolei w *Poetyckiej wymianie listów* Bykaw pisze o samym poecie, ich przyjaźni szczególnie bliskiej w okresie, gdy autor „Trzeciej rakiety” przebywał w Finlandii i Niemczech.

Tom „Gdy witają się dusze” zawiera trzy rozdziały datowanych listów wierszowanych Baradulina adresowanych Bykawowi. Pierwszy rozdział „Ryhor Baradulin. Listy do Niemiec z Wuszaczy”. *Z podstrzesza maminej chaty* składa się z dwudziestu sześciu listów. Drugi – „Listy do Niemiec z Mińska. Spod zaszklonego nieba” – zawiera osiemdziesiąt trzy korespondencje, zaś trzeci rozdział, mający nazwę „Listy do złotej Pragi z Mińska. Spod polity smętnej zawiei”, liczy osiemnaście listów. W tomie na przemian z listami Baradulina zamieszczono trzy utwory Bykawa: „Bajki z życia wzięte”, „Lud pozbawiony Boga” i „Na chutorze”. Książkę zamykają rozważania Baradu-

² Zob.: www.east24.eu, [6.06.2014; 13.10].

³ R. Baradulin, W. Bykau, *Gdy witają się dusze. Poezja i proza*, tłum. Cz. Seniuch, Wrocław 2006, 309 ss. Dalej w tekście odwołując się do tego źródła będzie podawana w nawiasie strona wydania.

lina pod tytułem „Dorosnąć” o tym, czym jest przypowieść i jak ją należy opowiadać i czytać.

Warto zaznaczyć, że prezentowana książka była ostatnią pracą dwóch wybitnych białoruskich autorów. Jeszcze przed śmiercią Bykaw zdołał zobaczyć jej białoruskie wydanie. Należy podkreślić, że dobrym pomysłem było zamieszczenie przez wydawcę i tłumacza książki krótkiej informacji na temat życia i twórczości Baradulina oraz Bykawa. Przybliżają one polskojęzycznemu czytelnikowi sylwetki tych dwóch znakomitych współczesnych białoruskich pisarzy.

Tom drugi serii wydawniczej „Biblioteka Białoruska”, mający tytuł *Święta nowego rocku*⁴, został w całości poświęcony twórczości Andreja Chadanowicza, białoruskiego poety, tłumacza, literaturoznawcy, krytyka literackiego i eseisty. Mimo młodego wieku Chadanowicz ma już znaczne osiągnięcia w dziedzinie przekładu z języka angielskiego, francuskiego, ukraińskiego i polskiego. W jego dorobku translatorskim znajdują się poezje A. Mickiewicza, K. Gałczyńskiego, Cz. Miłosza, Z. Herberta i R. Krynickiego.

„Święta nowego rocku” to pierwszy po polsku wydany tom poezji Chadanowicza. Należy on do grona poetów młodego pokolenia literatury białoruskiej. Tłumaczyli wiersze Katarzyna Bortnowska, Leszek Engelking, Jan Maksymiuk, Adam Pomorski i Bohdan Zadura. Przekłady poprzedza słowo wstępne pióra Pawła Huella „Jechać do Mińska”. Niewątpliwie także bardzo dobrą praktyką redaktorów serii „Biblioteka Białoruska” jest publikowanie tekstów poetyckich dwujęzycznie, w brzmieniu oryginalnym i przekładzie. W ten sposób ukazały się i następne wydania tej Fundacji: „Pępek nieba. Antologia współczesnej poezji białoruskiej”⁵, „Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku”⁶, „Poczta gołębia”⁷.

Trzeci tom z serii „Biblioteka Białoruska” to książka Uładzimira Arłowa „Kochanek jej wysokości”⁸ (2006). Zawiera ona 15 opowiadań, esejów i nowel poświęconych m.in. tematyce historycznej Białorusi i poszukiwaniu własnej tożsamości Białorusinów. Adresowane polskiemu czytelnikowi

⁴ A. Chadanowicz, *Święta nowego rocku*, tłum. K. Bortnowska, L. Engelking, J. Maksymiuk, A. Pomorski, B. Zadura, Wrocław 2008, 124 ss. Dalej w tekście odwołując się do tego źródła będzie podawana w nawiasie strona wydania.

⁵ Zob.: *Pępek nieba. Antologia współczesnej poezji białoruskiej*, wybór i redakcja A. Chadanowicz, tłum. K. Bortnowska, I. Korybut-Daszkiwicz, K. Kotyńska, A. Kuzborska, K. Kwiatkowska, J. Maksymiuk, A. Pomorski, B. Zadura, Wrocław 2006, 217 ss.

⁶ Zob.: *Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku*, red. L. Barszczeński, A. Pomorski, Wrocław 2008, ss. 640.

⁷ Zob.: U. Niakłajew, *Poczta gołębia*, tłum. A. Pomorski, Wrocław 2011, 192 ss.

⁸ U. Arłou, *Kochanek jej wysokości*, tłum. J. Maksymiuk, H. Maksymiuk, K. Bondaruk, Wrocław 2006, 292 ss.

utwory Arłowa pełne są humoru, sarkazmu, ironii, smutku oraz niepokoju z powodu bieżącej historii Białorusi. Tom jest opatrzony rysunkami znakomitego malarza i grafika Alaksieja Maraczkina.

Kolejna wydana książka Fundacji im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego to „Pępek świata. Antologia współczesnej poezji białoruskiej”⁹. Zawiera ona wiersze 10 poetów należących, zdaniem redaktora tego tomu, do twórców młodego pokolenia literatury białoruskiej (Andrej Adamowicz, Michaś Bajaryn, Dżetsi (Wiera Burlak), Anatol Iwaszczanka, Hleb Łabadzienka, Maryja Martysiewicz, Wałżyna Mort, Siarhiej Pryłucki, Maks Szczur i Wiktar Żybul). Warto nadmienić, że Wałżyna Mort obecnie mieszka w Stanach Zjednoczonych, a Maks Szczur od wielu lat przebywa w Pradze.

W 2007 roku Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego wydaje w serii „Biblioteka Białoruska” Alesia Razanawa „Leśna droga. Wersety”¹⁰, zbiór wierszy jednego z najbardziej eksperymentujących, nowatorskich poetów białoruskich. Teksty Razanawa wyróżniają się bardzo wyszukаныmi formami autorskimi, mają kulturowo-filozofujący charakter, mieszczą się na pograniczu wersetów biblijnych i ludowo-epickiej poezji. Należy zaznaczyć, że po raz pierwszy wiersze Razanawa były opublikowane w języku polskim już w 1975 roku na łamach periodyku „Regiony”¹¹ w przekładzie Floriana Nieuważnego. Zaś w 1997 roku wydano w formie książkowej dwa jego zbiory. Wyboru oraz tłumaczenia wierszy do pierwszej książki dokonał Jan Czykwin¹², a drugiej książki, *Zdobywcy*¹³, tłumaczem był Oleg Łatyszczonak.

Kolejną wydawniczą pozycją Kolegium okazał się tom esejów o nazwie „Dialogi z Bogiem”¹⁴ (2008) białoruskiego filozofa, krytyka literackiego i publicyisty Walancina Akudowicza. Tłumaczenia na język polski dokonali Halina i Jan Maksymiukowie. Warto podkreślić, że prace Akudowicza niejednokrotnie były publikowane w różnych krajach, m.in. w Rosji, na Ukrainie, w Czechach, Serbii, USA, Litwie i Polsce.

⁹ *Pępek nieba. Antologia współczesnej poezji białoruskiej*, wybór i redakcja A. Chadanowicz, tłum. K. Bortnowska, I. Korybut-Daszkiwicz, K. Kotyńska, A. Kuzborska, K. Kwiatkowska, J. Maksymiuk, A. Pomorski, B. Zadura, Wrocław 2006, 217 ss.

¹⁰ A. Razanau, *Leśna droga. Wersety*, tłum. O. Łatyszczonak, J. Maksymiuk, Wrocław 2008, 312 ss.

¹¹ Zob.: „Regiony” 1975, nr 2, s. 104–106.

¹² A. Razanau, *Podarunek matki chrestnej*, wybór i przekł. z białorus. Jan Czykwin, Białystok 1997, 59 ss.

¹³ A. Razanau, *Zdobywcy*, tłum. A. Łatyszczonak, Białystok 1997, 46 ss.

¹⁴ W. Akudowicz, *Dialogi z Bogiem*, tłum. H. Maksymiuk, J. Maksymiuk, Wrocław 2008, 166 ss.

Następna edycja wydawnicza z serii „Biblioteka Białoruska” to ogłoszony tom prozy pisarza, poety i filozofa Ihara Babkowa. Książka ukazała się pod tytułem „Interpretacja ru(i)n”¹⁵ w tłumaczeniu J. Maksymiuka.

Dwujęzyczny tom o nazwie „Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku”¹⁶, wydana w 2008 roku, jest wynikiem współpracy z białoruskim i polskim PEN Clubem. Składa się z dwóch części: „Z poezji dawnej i Z poezji nowoczesnej”, zawierających, oprócz utworów, informację o twórcach literatury białoruskiej w okresie od XV do końca XX wieku. Zwraca uwagę obecność w niej nazwisk poetów nigdyś niepożądanych lub objętych zakazem druku na Białorusi Radzieckiej oraz twórców tak zwanego „rozstrzelanego Odrodzenia”. Wyboru autorów i ich utworów oraz opracowania not bibliograficznych dokonali Lawon Barszczeuski, prezes białoruskiego PEN Clubu, tłumacz i publicysta, oraz Adam Pomorski, prezes polskiego PEN Clubu, tłumacz, eseista i krytyk literacki. Przekładem tekstów zamieszczonych w antologii zajęli się Katarzyna Bortnowska, Leszek Engelking, Ziemowit Feddecki, Jan Huszcza, Jan Kasprowicz, Jerzy Litwiniuk, Jan Maksymiuk, Seweryn Pollak, Jerzy Pomianowski, Adam Pomorski, Czesław Seniuch i Wiktor Woroszyłski. Natomiast przekładu na język białoruski dokonali Ryhor Baradulin, Lawon Barszczeuski, Kastus’ Ćwirka, Maksim Łużanin, Uładzimir Marchel, Uładzimir Niaklajeu i Alaksej Zarycki.

Dwujęzyczny tom prozy „Talent do jąkania się. Opowiadania wybrane”¹⁷ w całości poświęcony jest twórczości Alhierda Bacharewicza, pisarza należącego do grona także młodych twórców literatury białoruskiej. Bacharewicz, urodzony w Mińsku, od kilku lat mieszkający w Hamburgu, ma w swoim twórczym dorobku cztery książki („Praktyczny poradnik rujnowania mięsa” [2002], „Barwy naturalne” [2003], „Żadnej litości dla Walentyny H.” [2006] i „Przekłęci goście stolicy” [2007]).

„Ołowiane żołnierzyki”¹⁸ to kolejny tom wydany przez Kolegium Jana Nowaka-Jeziorańskiego. Zawiera on reportaże białoruskiej pisarki, dziennikarki i scenopisarki Swiatłany Aleksijewicz. Dopiero po 19 latach od momentu napisania przez nią powyższej książki ukazała się jej polska wersja. Tłumaczenia na język polski dokonał Leszek Wołosiuk, znany ze wcze-

¹⁵ I. Babkow, *Królestwo Białoruś. Interpretacja ru(i)n*, tłum. J. Maksymiuk, Wrocław 2008, 135 ss.

¹⁶ *Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku*, red. L. Barszczeuski, A. Pomorski, Wrocław 2008, 640 ss.

¹⁷ A. Bacharewicz, *Talent do jąkania się. Opowiadania wybrane*, tłum. K. Bortnowska, K. Kwiatkowska, M. Łucewicz-Napałkow, Wrocław 2008, 148 ss.

¹⁸ S. Aleksijewicz, *Ołowiane żołnierzyki*, tłum. L. Wołosiuk, Wrocław 2008, 328 ss.

śniejszych przekładów prozy Aleksijewicz („Krzyk Czarnobyła” [Warszawa 2000], „Urzeczeni śmiercią” [Warszawa 2002]). Umieszczone w tomie „Ołowiane żołnierzyki” reportaże dotyczą tematu wojny afgańskiej i jej skutków. W swoich utworach pisarka niejednokrotnie powraca do tematu wojny, odwołuje się do udziału kobiet w II wojnie światowej, wojennych losów dzieci, czarnobylskiej katastrofy i upadku komunizmu. Warto wspomnieć, iż Swiatłana Aleksijewicz jest laureatką licznych radzieckich i międzynarodowych nagród, w 2011 roku otrzymała nagrodę im. Ryszarda Kapuścińskiego za reportaż literacki, a w 2013 była nominowana do Nagrody Nobla w dziedzinie literatury. Jej twórczość jest znana w wielu krajach, m.in. we Francji, Niemczech, Stanach Zjednoczonych, Szwecji, Japonii. W Polsce wydano ponadto, oprócz wcześniej wspomnianych, „Wojna nie ma w sobie nic z kobiety” (Wołowiec 2010) i „Czarnobylska modlitwa. Kronika przyszłości” (Wołowiec 2012).

Wydany w 2009 roku tom pod tytułem „Powstawanie Białorusi”¹⁹ zamyka serię wydawniczą „Biblioteka Białoruska”. Prezentowana publikacja zawiera nowe, uzupełnione teksty artykułów publikowanych na łamach „ARCHE”, „Nasza Niwa” i „Nowa Europa” autorstwa Piotra Rudkowskiego – dominikanina, filozofa, teologa, publicysty. W pracach Rudkowskiego ujawnia się jego opozycyjny stosunek wobec obecnych władz na Białorusi. Autor próbuje w nich przedstawić swoją nową, wolną i europejską Białoruś, nawiązuje do mniejszości polskiej na Białorusi, apeluje do świadomości narodowej, do możliwości prowadzenia dialogu między władzą a opozycją oraz odwołuje się do wydarzeń z marca 2006.

Ostatnią przedstawianą tu książką wydawnictwa Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego jest zbiór poezji „Pocztą gołębia”²⁰, białoruskiego poety, prozaika i działacza społeczno-politycznego Uładzimira Niaklajewa. Prezentowana publikacja została zrealizowana dzięki dofinansowaniu przez Departament Dyplomacji Publicznej i Kulturalnej Ministerstwa Spraw Zagranicznych RP. Z twórczością Niaklajewa polskojęzyczny czytelnik mógł zapoznać się z wierszami znacznie wcześniej – na łamach „Literatury Radzieckiej” (1983).

Wydaje się, że na jakiś czas twórczość poetycka Niaklajewa w roku 2010 została przesłonięta jego zaangażowaniem w politykę, kiedy to poeta energicznie włączył się do wyborów prezydenckich. Kampania społeczna „Mów prawdę!” wysunęła go na kandydata na prezydenta Białorusi. Po burzliwych wydarzeniach w okresie wyborów stał się symbolem demokratycznego

¹⁹ P. Rudkouski, *Powstawanie Białorusi*, tłum. J. Bernatowicz, Wrocław 2009, 240 ss.

²⁰ U. Niaklajew, *Pocztą gołębia*, tłum. A. Pomorski, Wrocław 2011, 192 ss.

oporu przeciwko reżimowi Aleksandra Łukaszenki, a zainteresowanie jego twórczością znów wzrosło.

Zatem *Poczta gołębia* to pierwsze w Polsce książkowe dwujęzyczne wydanie wierszy tego poety oraz „Ostatnie słowo oskarżonego Uładzimira Niaklajewa przed sądem w Miński 18 maja 2011”²¹. Wiersze pochodzą z siedmiu zbiorów poezji wydanych w latach 1976–2010. Wyboru oraz tłumaczenia tekstów dokonał Adam Pomorski.

Na zakończenie należy podkreślić, że dużą zaletą książek wydanych w Kolegium Europy Wschodniej jest zamieszczanie w nich not bibliograficznych o autorach. Jednak niektóre tomy z tej serii grzeszą błędami translatorskimi i technicznymi niedociągnięciami. Zastrzeżenia dotyczą napisania niektórych nazwisk. Aż w 12 książkach zauważa się brak jednolitości co do ich napisania. Otóż w tomie „Kochanek jej wysokości” imię i nazwisko autora przedstawiono w sposób następujący – Uładzimir Arłou. Z kolei w „Nie chyliłem czoła przed mocą. Antologia poezji białoruskiej od XV do XX wieku” ten sam autor występuje jako Uładzimir Arłou. Dotyczy to także nazwisk: Barszczeuski, Niaklajeu, Razanau, Brouka, Babkou, gdzie litera **u** zostaje zamieniona na **ŭ**. Wspomniana antologia „Nie chyliłem czoła przed mocą” zawiera inne uchybienia, które ujawniają się na samym początku książki. Otóż zamieszczony na okładce tytuł różni się od występującego na stronie tytułowej. Zamiast „Nie chyliłem czoła przed mocą” pojawia się „Nie chyliłem karku przed mocą”. W „Gdy witają się dusze” znajdują się także nieliczne luki w numeracji stron, zob. np. 239, 302, 304, 305 i 306.

Również poziom tłumaczenia w prezentowanych wydaniach Fundacji pozostawia wiele do życzenia, budzi wątpliwości co do jego poprawności. Błędy w tłumaczeniu pojawiają się zapewne z powodu pośpiechu samych tłumaczy, braku wnikliwej korektury, lecz również, jak się wydaje, z nienajlepszej znajomości języka oryginału i mentalności białoruskiej.

Na podstawie krótkiego przeglądu książek białoruskich pisarzy wydanych przez Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego można zauważyć znaczące zainteresowanie Wydawnictwa problemami i przedstawicielami białoruskiego procesu literackiego. W centrum uwagi znalazła się zarówno poezja, jak i proza, autorzy różnych pokoleń, publikowani na Białorusi, jak i po za jej granicami. Wydawcy wybrali ciekawe utwory białoruskich twórców, które mogą zainteresować polskiego czytelnika oraz rozpropagować literaturę białoruską w Polsce.

²¹ U. Niaklajeu, *Poczta gołębia*, op. cit., s. 178–185.

Pozostaje mieć nadzieję, że w najbliższej przyszłości polskojęzyczny czytelnik znów będzie mógł zapoznać się nowymi przekładami literatury białoruskiej.

Р Э З Ю М Е

СУЧАСНАЯ БЕЛАРУСКАЯ ЛІТАРАТУРА ў ПЕРАКЛАДЗЕ НА ПОЛЬСКУЮ МОВУ ў 2006–2011 ГГ. (НА ПРЫКЛАДЗЕ ВЫДАВЕЦТВА КАЛЕГІУМ УСХОДНЯЙ ЕўРОПЫ ІМ. ЯНА НОВАКА-ЕЗЯРАНСКАГА)

У Польшчы існуюць розныя неўрадавыя арганізацыі, фундацыі, таварыства і суполкі. Іх мэтаю з'яўляецца таксама прамоцыя сучаснай літаратуры Цэнтральнай і Усходняй Еўропы, у тым ліку беларускай. Заснаваны Янам Новакам-Езяранскім у 2001 годзе Калегіум Усходняй Еўропы акрамя адукацыйнай і культурнай дзейнасці, вядзе выдавецкую дзейнасць. Фундацыя выдае кнігі і ЦД- і ДВД-плеты на розных мовах, таксама і на беларускай. У артыкуле прадстаўлена выдавецкая серыя кніг сучаснай беларускай літаратуры ў перакладзе на польскую мову, выдадзеных Калегіумам Усходняй Еўропы імя Яна Новака-Езяранскага ў 2006–2011 гг.

Ключавыя словы: Пераклад сучаснай беларускай літаратуры на польскую мову, выдавецтва Калегіум Усходняй Еўропы ім. Яна Новака-Езяранскага.

S U M M A R Y

MODERN BELARUSIAN LITERATURE IN TRANSLATION INTO POLISH IN 2006–2011 (BASED ON JAN NOWAK-JEZIORAŃSKI EASTERN EUROPE COLLEGIUM PUBLISHING HOUSE)

One of the aims of many non-governmental organizations, foundations and societies in Poland is to promote modern literature of Central and Eastern Europe, including Belarusian literature. Eastern Europe Collegium founded in 2001 by Jan Nowak-Jeziorański is actively involved in education, culture and publishing. The foundation publishes the books, CDs and DVDs in various languages, including the Belarusian language. The article presents a series of Belarusian books translated into Polish published by Jan Nowak-Jeziorański Eastern Europe Collegium Publishing House in 2006–2011.

Key words: translation of modern Belarusian literature into Polish, Jan Nowak-Jeziorański Eastern Europe Collegium Publishing House.

Анна Альштынюк

Беласток

Некаторыя асаблівасці часава-прасторавай структуры рамана Янкі Брыля “Птушкі і гнёзды”

Для гэтай кнігі я аддаў свайму герою многае з перажытага. А ўсё ж яна – “не аўтабіяграфія, а – біяграфія адной душы”, расказ пра яшчэ адзін шлях да святла, пра яшчэ адно месца ў страі яго абаронцаў¹, – адзначыў Янка Брыль у пралогу да адзінага дагэтуль у беларускай літаратуры лірычнага рамана “Птушкі і гнёзды” (1964). Письменник вывеў у сваім творы героя, у якім скандэнсаваны лёс усяго пакалення яго аднагодкаў з заходнебеларускіх вёсак. І, як падкрэсліў Серафім Андраюк, такая пазіцыя характэрная менавіта для творчай манеры Янкі Брыля:

Увогуле разнастайныя творы пісьменніка ўяўляюць з сябе ў сукупнасці гісторыю духоўнага росту і станаўлення чалавека, фармавання і праяўлення яго як індывідуальнасці і асобы, гісторыю ягонага выхаду ў вялікі свет жыцця. Чалавека не абстрактнага, не наогул, а чалавека пэўнага часу і пэўнай мясцовасці: час і месца ў Брылёвых творах выключна адчувальныя².

У адрозненне ад эпічнага рамана ў лірычным рамане існуе адзін цэнтр, адзін герой, унутранае жыццё якога з’яўляецца прадметам мастацкага адлюстравання. Вобраз галоўнага героя рамана Алеся Руневіча выяўляецца адначасова ў розных пластах часу, яго характар

¹ Я. Брыль, *Збор твораў у чатырох тамах*, Мінск 1968, т. 3, с. 6. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

² С. Андраюк, *Думаючы пра вечнае, бачыць штодзённае...*, [у:] Янка Брыль, *Запаветнае. Выбраныя творы*, Мінск 1999, с. 14.

раскрываецца ў асацыятыўным патоку, у якім зліліся мінулае, сучаснае і будучае³. Часава-прасторавая структура вызначае жанравыя асаблівасці рамана. Вольга Нікіфарова аб гэтым піша так:

Сюжэтна-кампазіцыйная структура “кнігі адной маладосці” таксама прыстасавана да мастацкага ўвасаблення ўнутранага жыцця лірычнага героя. Таму ў творы, як і ў чалавечай памяці, суіснуюць розныя пласты часу, і выяўлены план успамінаў чаргуецца з планам рэальнасці. У адпаведнасці з лірычным чляннем рэчаіснасці адлюстраванне драбніц на асобныя эпизоды-кадры, сувязь паміж якімі забяспечвае асацыятыўна-вобразнае мысленне героя і аўтара-апавядальніка⁴.

Асноўныя падзеі рамана разгортваюцца ад выбуху Другой сусветнай да пачатку Вялікай Айчыннай вайны. Такім чынам, фабульны час твора змяшчаецца ў двух гадах. Пры гэтым у рамана скандэнсаваны падзеі, што адбываліся на працягу дваццаці гадоў. Зразумела, у “Птушках і гнёздах” апісваецца не скразная плынь часу, а толькі выбраныя, істотныя для ўвасаблення аўтарскай канцэпцыі яе фрагменты, чым забяспечваецца сцісласць тэксту.

Польскі даследчык Казімер Выка, разважаючы аб часе ў структуры мастацкага твора, падкрэсліў:

Powieść ustawia własne początki czasowe, a iluzja czasu powieściowego jest iluzją pewnego *continuum czasu*, który zaczyna płynąć od miejsca i do miejsca wyznaczonego przez autora. (...) Sam idealny punkt czasu, od którego czas powieściowy danego utworu poczyna się rozwijać, ważny jest jedynie ze względu na zdarzenia, jakie nastąpią później w powieści⁵.

Янка Брыль дасягае вызначанай мэты: адлюстроўвае духоўны рост героя, дзякуючы вызначэнню якраз такога ідэальнага пункту, бо паказвае Алеся Руневіча ў месцы, дзе гэты рост абвастраецца, інтэнсіфікуецца, што адбываецца ў лагеры для ваеннапалонных. Любоў і туга па Радзіме ўзмацняюцца ў жорсткіх абставінах і змушаюць маладога чалавека шукаць адказу на адвечныя быццёвыя пытанні аб уласным прызначэнні, аб тым, адкуль ён і куды ідзе. Катэгорыя часу арганізуе лёс галоўнага героя ў цыкл своеасаблівых падарожжаў, калі канец аднаго з’яўляецца пачаткам наступнага.

³ *Беларуская савецкая проза. Раман і апавесць*, пад рэд. В. В. Барысенкі, П. К. Дзюбайлы, Мінск 1971, с. 419.

⁴ *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У чатырох тамах*, Мінск 2001, т. 3, с. 507.

⁵ К. Выка, *Teoria czasu powieściowego. Wygląd problemu*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, Warszawa 1983, s. 327.

Пісьменнік паказвае галоўнага героя падчас службы ў польскім войску, у нямецкім лагеры для ваеннапалонных, падчас уцёкаў з палону, у партызанскім атрадзе. Аднак Алесь Руневіч увесь час у руху не толькі таму, што яго пераводзяць з месца на месца (як палонны ён працуе, напрыклад, у маёнтку, на гуче, на заводзе крыштальнага шкла), што ён уцякае з палону, але і таму, што сістэматычна, амаль бесперапынна адбывае падарожжы ў мінулае. Часава-просторавая плынь твора пашыраецца дзякуючы разнастайным пераходам ў сферу ўнутранага жыцця Алеся Руневіча, яго падсвядомасці, памяці.

Я. Брыль актыўна ўводзіць у фабульны час “Птушак і гнёздаў” рэтраспекцыйныя сцэны. Першы такі зварот у мінулае чытач знаходзіць ужо на самым пачатку твора. Дзеянне першага раздзела пачынаецца ў чэрвені саракавога года ў лагеры для ваеннапалонных, але амаль адразу галоўны герой пераносіцца ва ўспамінах у мінулы год і бачыць сябе салдатам польскага войска. Пазней, пад уплывам пачутай песні, Алесь Руневіч адбывае “падарожжа ў найлепшае” і чытач знаёміцца з вялікім адрэкам часу з дзяцінства галоўнага героя – пераносіцца ў *шчодро напоены святлом, далёкі і блізкі, нібыта ў радасным сне, вялікі чарнаморскі горад* (33).

Пісьменнік імкнецца агульна акрэсліць час асобных падзей (*на трэцім годзе Алесь цяжка і доўга хварэў* (34), *Алесю толькі што пайшоў пяты год* (37), *да наступнай зімы яны абжыліся* (49)), звяртае ўвагу на жыццёвыя павароты: пераезд у вёску, смерць бацькі. Аднак першыя ўспаміны перадаюцца згодна з дзіцячым светаўспрыманнем і *расплываюцца ў ружовай, мілай імгле чалавечага досвітку, і памяць захоўвае толькі наасобныя малюнкi* (34). Такім чынам, успамін аб вяртанні бацькі з вакзала пераходзіць ва успамін аб моры, што ў сваю чаргу спалучаецца з вобразам маці, якая мае бутэльку. Аднак, звяртаючыся ў дзіцячыя гады, пісьменнік не паддаецца дыктату міфалагізацыі, ідэалізацыі далёкага часу і паказвае як радасць, так і смутак ранніх гадоў.

Відавочна, фабульны час рамана не мае храналагічнай паслядоўнасці, бо Я. Брыль выкарыстоўвае прыём “плыні свядомасці”, і дастаткова штуршка, які пераносіць галоўнага героя па часе і прасторы: у гады маленства, юнацтва, на парог сталасці. Па-рознаму акцэнтуюцца гэтыя пераходы з адной у другую часавую перспектыву. Найчасцей Я. Брыль прама гаворыць пра рэфлексіі галоўнага героя, выкліканыя мінулым: *І ён задумаўся пра іншую – пра далёкую, родную прыгажосць* (97), *Алесь заціх, задумаўся...* (153), *Харошай радасцю прыйшоў, праплыў карцінай суровай зімы ўспамін* (192), *Па нейкай*

унутранай сувязі Алесь успамінае два здарэнні (303), Тры пачуцці, тры вобразы ажылі ў яго памяці пад гукі музыкі (341).

Польскі даследчык Рышард Гандкэ, разважаючы аб асаблівасцях часавай структуры ў літаратурнай выдумцы, звярнуў увагу на два маштабы фабульнага часу ў рамане:

Z jednej strony opowiadana historia toczy się w jakichś czasach mniej lub bardziej dokładnie sprecyzowanych, co pozwala ją umiejscowić na skali epok. (...) Z drugiej strony informacje odnoszące się do konkretnego momentu przedstawionych zdarzeń umieszczają ten moment w ciągu czasowym bezpośrednio objętym opowiadaniem, czyli w mikroskali czasu płynącego w środowisku rozgrywania się tych zdarzeń.

Każdy z tych sposobów określania czasu pozwala inaczej umiejscawiać zdarzenia. Pierwszy posługuje się odniesieniem do tła historycznego, drugi – przybliża odbiorcy niemal zmysłowo uchwytłą konkretność jakiegoś określonego momentu, często nie troszcząc się o bezpośrednie powiązanie z ogólniejszym planem czasowym⁶.

Так, у частках твора, якія адносяцца да перадваеннага жыцця Алеся Руневіча, пераважаюць рысы мікрамаштабу мастацкага часу. Я. Брыль стварае шэраг карцінак-абразкоў, “эцюды памяці”, якія адлюстроўваюць першыя жыццёвыя крокі Алеся Руневіча па жыцці, яго пошукі жыццёвых настаўнікаў у роднай хаце, школе і кнігах. Разгорнуты фабульны час “Птушак і гнёздаў” часам канкрэтызуецца, бо Я. Брыль звяртаецца да элементаў каляндарнага і сялянска-бытавога часу. Выразна акцэнтуюцца, напрыклад, змены пары года, у апісанні якіх увасабляецца вясковае светаўспрыманне Алеся Руневіча, бо часта падкрэсліваюцца абавязкі земляробаў: *Зажынаюць, па звычаю, толькі ў цотныя дні: у аўторак, чацвер і ў суботу. Маці зажала ў чацвер пад вечар (97).*

Мастацкі час набліжаецца да канкрэтнага, гістарычнага, калі гаворыцца пра падзеі падчас вайны, палону: *калі яны, улетку трыццаць дзевятага, капалі акопы на мяжы тэрыторыі “свабоднага горада” Гданьска (31), А неўзабаве ўсіх ашаламіла вестка: Саветы і Гітлер падпісалі пакт неагрэсіі!.. (64), Апошняя нямецкая спроба прыйсці да згоды – летапні прыезд Молатава ў Берлін – не ўдаўся з-за непамерных савецкіх патрабаванняў (294), Дзіўна Алесю – і першага верасня ў трыццаць дзевятым, і дваццаць другога чэрвеня сёлета яго будзілі голасам незвычайнай трывогі: “Вайна!..” (293).*

⁶ Ryszard Handke, *Poetyka dzieła literackiego. Instrumenty lektury*, Warszawa 2008, s. 36–37.

Часавая канкрэтызацыя кожнага фрагменту рамана стварае ілюзорнасць часавай храналогіі. Гульня з часам, перакрываючы розных пластоў часу, эмацыянальная расцягнутасць або кандэнсацыя асобных часавых фрагментаў надае дзеянню “хвалістасць”.

Вычуванне часу ў рамках адной падзеі часта вядзе да эмацыянальнай расцягнутасці кожнай секунды, мінуцы, гадзіны, або, наадварот, да кандэнсацыі, згущэння часу. Амаль пяць старонак займае апавед аб падзеях, якія адбыліся на працягу некалькіх хвілін фабульнага часу:

Алесь ідзе шырокім тратуарам даўно абсаджанай цяністымі каштанамі берлінскай вуліцы... Той самай вуліцы, назву якое ён так выдатна запомніў са светла-жоўтых канвертаў паўпрэдства.

Яшчэ чатырнаццаць дамоў, чатырнаццаць нумараў на кожным вугле, і будзе ён – той дом, пераз які толькі і можа прыйсці яна, іхняя воля, адкуль пачнецца нарэшце ягоны шлях на Радзіму!... (...)

Алесь з хваляваннем прыціснуў пальцам той гузік.

Чаканне цягнулася доўга, пакутліва...

За брамкай і брамай з чорных жалезных прудоў – залітая сонцам прастора, сем-восем крокаў па ўбітым жвіры. Тады прыступкі нізкага ганка і дзверы, высокі, карычневы, з узорамі, – доўгачаканы сезам...

І вось, нарэшце, сезам адчыніўся. Цяжка, нібы неахвотна (264–267)

Такое пашырэнне часапрасторы, відавочна, дазволіла Я. Брылю глыбей перадаць настрой героя. Дакладна, падрабязна пісьменнік выявіў эмоцыі Алеся Руневіча: страх за самога сябе, за свае паводзіны, як выканаўцы даверанай сябрамі рызыкаўнай місіі, і трывожнае нецярплівае чаканне сустрэчы з асобай, якая можа даць адказ на пытанне аб тэрміне звальнення, а значыць вяртання на Радзіму.

Я. Брыль выкарыстоўвае таксама прыцыпы мастацкага ўшчыльнення. Вось як каратка, лапідарна ён гаворыць пра доўгія дні няўдалых першых уцёкаў:

Была і першая днёўка. У кустах на схіле аўсянага поля, адкуль было відаць далёка і шырока.

Ах, як цягнуўся ён, гэты дзень, нібыта той, апошні ў Касаве, і як прыемна было дачакацца змяркання. Каб зноў ісці, ісці!..

Другая ноч. Другая днёўка. Трэцяя. Чацвёртая...

І так яны, гэтыя ночы і дні, сталі іх новай сапраўднасцю, новым жыццём.

І радасным, і нялёгкім (116)

Цікавыя і прасторавыя параметры рамана. Мастацкая прастора ў “Птушках і гнёздах” не замыкаецца на месцы развіцця апісаных Янкам Брылём падзей, але пашыраецца дзякуючы вяртанням ў мінулае,

успамінам і думкам Алеся Руневіча. І такім чынам, аўтар вядзе чытача не толькі па нямецкай, але і па роднай зямлі. Праўда, вобраз Нямецчыны, здаецца, аднастайны, бо бачаны з перспектывы палоннага, ці ўцекача, які ўвесь час пераносіцца з аднаго месца ў другое, нідзе не спыняецца надаўжэй. Відаць, іменна таму найчасцей даецца агульная характарыстыка асобных месц знаходжання Алеся Руневіча: *У штубе – толькі нары ды нары. Двухпавярховыя, засланыя шэрымі, шурпатымі, як вывернутыя трыбухі, коўдрамі “з крапівы”. У галавах – шынялі, сумкі, чамаданы. На адной пасцелі красаваўся акардэон, даволі часты і пажаданы спадарожнік арбайтскамандаў* (68), *Горад даволі вялікі, як той, дзе іх шталаг. Звычайны горад – з вітрынамі, кветкамі, кірхамі* (149). Па кантрасту з тым, што бачыць вакол сябе палонны ў панурым лагеры, ці падчас уцёкаў з’яўляюцца перад яго вачыма ідэалізаваныя вобразы Радзімы. Прастора набывае канкрэтнасць тады, калі распавядаецца пра родную вёску Алеся Руневіча, якая пакладзена на ўзгорку, над рэчкай, на Гродзеншчыне. Апісанае месцазнаходжанне вёскі дае падставы лічыць, што пад Пасынкамі маецца на ўвазе брылёўская Загора.

Прысутнасць розных прасторавых элементаў, як заўважыў Генрык Маркевіч, *dla postaci stanowią (...) teren ich bycia, obiekty ich działania i poznania, jako otoczenie przedmiotowe – służą ich pośredniej charakterystyce, pełnią także wobec nich funkcje impresyjne, tj. oddziaływają na ich stany wewnętrzne*⁷. Факт, што галоўны герой “Птушак і гнёздаў” найлепш адчувае сябе на ўлонні прыроды і з кнігай, падкрэслівае, безумоўна, рысы яго характару. Аднак прастора з’яўляецца не толькі фонам падзей, але і ўплывае на канструкцыйную і фабульную вось твора, бо нельга не заўважыць уплыву месца знаходжання на ўнутраны стан Алеся Руневіча.

Прастора ў рамане Янкі Брыля садзейнічае выразнасці, стварае адпаведны настрой. Письменнік паказвае свет вачыма Алеся Руневіча і таму кожнае апісанае ў рамане месца мае выразны адбітак пачуццяў, якія носіць у душы галоўны герой. Вось Алясь Руневіч знаходзіцца ў турме:

Сцены пакоя знізу даверху завешаны здымкамі адбіткаў вялікага пальца. Павялічаны здымкі настолькі, што нагадваюць мноства, несамавітае мноства бязлікіх, стандартных партрэтаў.

У прасценку паміж вокнамі, на чыстым ад тых адбіткаў кавалку белай сцяны, – яшчэ адзін партрэт. Абавязковы.

⁷ H. Markiewicz, *Wymiary dzieła literackiego*, Kraków – Wrocław 1984, s. 139.

Пад дзікімі вачыма фюрэра і свастыкай на яго рукаве, за пісьмовым сталом, сядзіць спакойны мяккагалосы мужчына ў светлым цывільным касцюме (148).

Супрацьлеглыя адчуванні нараджаюцца ў душы героя у адным з пакояў паўпрэдства:

Вялікія вокны пакоя на трэцім паверсе выходзілі ў густое лісце каштанаў, галіны якіх праз год, праз два дастануць да самага шкла.

У пакоі быў халадок і цішыня. Якое там! – тут быў нарэшце ўтульны закутак, частка вялікага роднага свету, які яшчэ ўсё далёка – аазіс у горкай пустыні няволі. (...)

З партрэта быстрым разумным і трохі суровым позіткам прыплюшчаных вачэй глядзеў з хітраватай, і саркастычнай, і добрай усмешкаю Ленін (269).

Партрэты Гітлера і Леніна надаюць своеасаблівы клімат абодвум пакоям, але тое, якім чынам успрымае іх Алесь Руненвіч, абумоўлена, безумоўна, яго становішчам. Відавочна, герой глядзіць на памяшканне паўпрэдства праз прызму тугі аб Радзіме, якая здаецца недасягальнай, але заменнік якой дзякуючы надзеі на вызваленне герой знаходзіць і на чужой, варажай зямлі.

Раман Янкі Брыля насычаны разнастайнымі часава-прасторавымі элементамі. Суіснаванне двух пластоў часу і прасторы (жыццё і ўспаміны Алеся Руневіча) абумоўлена сюжэтна-кампазіцыйнай структурай рамана і дазволіла шматпланавы раскрыць духоўны свет галоўнага героя.

STRESZCZENIE

CECHY CZASOWO-PRZESTRZENNEJ STRUKTURY POWIEŚCI JANKI BRYLA „PTAKI I GNIAZDA”

W artykule omówiono strukturę czasoprzestrzeni w powieści „Ptaki i gniazda” wybitnego białoruskiego pisarza Janki Bryła. Zwrócono uwagę na wpływ kategorii czasu i przestrzeni na oś konstrukcyjną i fabularną utworu. Współistnienie dwóch płaszczyzn czasu i przestrzeni (życie i wspomnienia Alesia Runiewiczza) było uwarunkowane fabularno-kompozycyjną strukturą powieści i pozwoliło wielopłaszczyznowo odsłonić świat wewnętrznych przeżyć głównego bohatera.

Słowa kluczowe: powieść liryczna, kategoria czasu, fabularny czas, continuum czasoprzestrzenne, przestrzeń literacka, retrospekcja, czas i miejsce akcji.

S U M M A R Y

TIME-SPATIAL FEATURES IN THE STRUCTURE OF YANKA BRYL'S NOVEL
"BIRDS AND NESTS"

The author of the article analyzes time-spacial structure of the novel "Birds and Nests" written by an eminent Belarusian writer Yanka Bryl. It is emphasized that time and space influence structural and storyline axes of the book. Coexistence of these two layers (life and memories of Ales Runevich) was conditioned by the structure and storyline, and enabled to show the main heroe's mental experiences.

Key words: lyric novel, time category, storyline time, time-space continuum, literary space, retrospection, time share and the setting.

Віялета Нікіцюк-Пэркоўска

Беласток

**Тэма вечара і ночы ў паэзіі
Наталлі Арсенневай**

Паэтычныя прыярытэты выдатнай беларускай эміграцыйнай паэтэсы Наталлі Арсенневай выявіліся ўжо на самым пачатку яе творчага шляху. У прыватнасці, праз усё жыццё яна пранесла захапленне характэрна для прыроды. Ужо ў рэцэнзіі на першую яе кнігу «Пад сінім небам» (1927) М. Чэмер адзначае: *Наталля Арсеннева мае ўсё, каб зрабіцца першарадным творцам у паэзіі, – мае глыбокі і шырокі грунт пад сабой – у пачуцці спачатных, асноўных стыліяў Жыцця і Прыроды (...) Яна мае выплываючую з гэтай кроўнай неразрыўнай сувязі з Прыродай і моцнай у ёй апоры – магутную сілу душы і бязмежна, бязмерна ўдзячную любоў да Жыцця і веру да гэтае прыроды*¹. Пры гэтым на працягу ўсёй паэтычнай дарогі Н. Арсенневай уласціва *мілаванне, нават апалогія восені*², што дало падставы гісторыкам літаратуры назваць яе як «пясняркай прыроды», так і «паэтэсай восені».

Аднак Н. Арсенневу можна таксама лічыць, пра што сведчаць яе шматлікія вершы, *паэтэсай вячэрняй пары*, незвычайнай, непаўторнай літаратурнай *мастачкай ночы*. Зацікаўленне гэтай тэматыкай у Арсенневай праяўляецца ўжо ў першых яе вершаваных спробах. У яе паэтычных радках з часоў Першай Віленскай Беларускай гімназіі, лірыч-

¹ М. Чэмер, *Верная дачка Сонца і «шчырай зямелькі»*, «Родныя гоні». Месячнік літаратуры й культуры Заходняй Беларусі, Вільня 1927, кн. 5, с. 36.

² Я. Чыквін, *Нязменна верная жыццю (Творчасць Наталлі Арсенневай)*, [у:] Я. Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 69.

ная герайня ляціць думкамі ў час змяркання, калі сонца кранаецца зямлі на захадзе. Гэты пейзаж захапляе яе душу:

Адживаюць нячутна жаданні
ў гэты час, час маўклівы змярканья.

Я хачу на часінку забыцца аб горы
і глядзець, як у рожавым захадзе моры
сонца косы бярэцца тапіць.

Я памерці хачу вось такою парою,
хваляй сонца залітая ўся залатою,
больш каб слова ня чуць: «Пацярпі!»³

У творах, напісаных Н. Арсенневай годам пазней, у 1921, раскрываецца прычына яе захаплення начной парой. У вершы «Ночы й думкі» паэтэса прызнаецца, што гэтая тэматыка прыцягвае яе таму, што начная пара адкрывае перад ёю свае таямніцы, вабіць сваёй прыгажосцю, захоплівае спакоем, цішынёй, але і выклікае трывогу:

Ёсьць ночы белыя, ёсьць цёмныя, глухія.
Ёсьць гаманлівыя – і ёсьць зусім ціхія.
Іх – больш за ўсё люблю зь лядзяным зьяньнем зор,
што на шаўкох нябёс празрысты ткуць узор.
Люблю за супакой, хоць сонны, а чароўны,
люблю за сіні змрок, за смутак невыслюўны (...) (12).

Захапленне паэтэсы гэтай тэматыкай пачынаецца ў 20-ыя гады. Найбольш аднак вячэрнімі і начнымі матывамі насычана паэзія Наталлі Арсенневай 30-тых гадоў – польскага часу, хэлмна-равіцкага перыяду: «Часта ўвечары» (1930), «Тае вечар» (1932), «Калі» (1932), «Вячорная містэрыя» (1932), «Вячорныя часіны» (1933), «Ноч» (1933), «Зімовая ноч» (1935), «Месячнай ночай» (1935), «Зоры» (1935), «Асенні вечар» (1936), «Часіны творчасці» (1935), «Фэстываль» (1936), «Калі скончыцца дзень» (1936), «Вячорны абразок» (1936), «Начныя гадзіны» (1936), «Месяц» (1935), «Ноч» (1936).

Уздзеянне *маўклівага часу змяркання* ды ночы адгукаецца ў ёй шматлікімі душэўнымі пералівамі, водгукамі і асацыяцыямі. У адных

³ Н. Арсеннева, *Між берагамі. Выбар паэзіі Наталлі Арсенневай 1920–1970*, Нью-Ёрк – Таронта 1979, с. 15. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

вершах ноч намалявана Арсенневай як час гармоніі жыцця, дзе няма ніякіх жыццёвых турботаў і жахаў, дзе пануе адначасова цнатлівая цішыня. У другіх вершах вячэрняя пара нясе ў сабе сум, тугу і нейкі неназваны страх. У шэрагу іншых ноч спрыяе развагам над жыццём – людскім быццём-небыццём, бо ноч, як вынікае з вершаў, гэта найлепшая пара для рэфлексіі, роздумаў пра агульначалавечыя ды свае праблемы. Гэта час, калі змяняецца ўспрыманне штодзённых рэчаў. І сапраўды, як адзначае даследчык Дар’юш Куляс: *Noc przez swoją bezkształtność, brak konturów, zaciemnienie rysów dnia i porządków społecznych, otwiera się na wymiar metafizyczny*⁴. Ноч для Арсенневай – гэта асаблівы час душы, калі яшчэ больш, чым увечары, абвастраюцца ўнутраныя перажыванні, спраектаваныя паэтэсай у свет прыроды, адкрытай стыхіі. Гэтай парой чалавеку хочацца *зразумеці сусветныя сумы й жалобы* і самога сябе ў гэтым свеце.

Захацелася ў ночы
 Ў змрок зімовы не глядзець,
 А спусціўшы твар і вочы,
 Ня любіць і не цярпець (30).

У начны час, як вынікае з вершаў, людская душа адрываецца ад штодзёншчыны і апынаецца перад нязведаным. Ноч дае Арсенневай магчымасць пабыць сам-насам са сваімі думкамі, сваімі ўяўленнямі і пачуццямі.

Матывы змяркання, вечару, ночы ў вершах Наталлі Арсенневай выступаюць у значнай ступені абавязковымі элементамі яе любімага восеньскага пейзажу, які вабіць вока сваёй маляўнічасцю, захоплівае гамай колераў, выклікае шматлікія пачуцці, успаміны. Ды ў вершы паэтэсы ўваходзяць таксама і вясеннія, летнія, зімовыя ночы, і кожная з іх па-свойму арыгінальная, насычаная глыбокімі перажываннямі і роздумаў аўтаркі. Аднак, як падкрэсліў Станіслаў Станкевіч у артыкуле “Аб беларускай літаратурнай сучаснасці ў Заходняй Беларусі”, (...) *найбольш натхненняў знаходзіць яна ў чароўных абразох летняе ночы. Калі беларуская вясна сваімі ласкамі і магутным прылівам новага жыцця парывае за сабой уражлівую душу поэткі і напаўняе яе натхнёнымі ўзьлётамі і няўстрыманымі парывамі, то густы змрок ночы, бляды сьвет месяца, таёмнае мірганьне зораў*

⁴ D. Kulas, *Noc w kulturze – noc kultury*, [w:] J. Ławski, K. Korotkich, M. Bajko, *Noc. Symbol – temat – metafora. Wokół straży nocnych Bonawentury*, Białystok 2011, t. I, s. 94.

*і сіня-сівы туман, – усе гэтыя ночныя зьявы на фоне мёртвае цішыні і супакою сплятаюць у ўвобразэньні поэткі чароўную казку, што вабіць яе сваёй фантастычнасьцю*⁵. І зразумела, што ў той фантастычнай чароўнай казцы, магічнай пары пераходу дня ў ноч, у якой яна, мабыць, адчувае сябе на ўлонні роднай прыроды, Арсенневай пішацца найлепш:

Растуць у лесе вершы ўвечары...
Разьлёгся лес імхамі, плесьняю.
Іду сьцяжынкай непрыкмечанай
і цешу сэрца новай песьняю.
(...)
А ўсё ж люблю тварыць я ўвечары! (69)

У Арсеннеўскім бачанні ночы галоўную ролю адыгрывае прыгажосць начнога роднага краявіду. Для перадачы найбольш дакладнай карціны вячэрняй прасторы, начнога пейзажу ды настрою, выкліканага гэтымі з’явамі, паэтэса карыстаецца трапнымі вобразамі-дэталямі, якія ствараюць арыгінальны малюнак. Найбольш паказальнымі вершамі гэтага тыпу з’яўляюцца «Вячорная містэрыя» (1932), «Вячорны абразок» (1924), «У небе палаюць чырвоныя хмары...» (1922), «Новая зіма» (1933), «Незгаданае» (1934). У іх выяляўецца па-майстэрску выпісаны *арсеннеўскі начны свет*, які ствараюць гарачыя колеры неба, чырвоныя рабіны, залатыя пшанічныя палеткі. Частымі элементамі начной паэтычнай карціны Н. Арсенневай з’яўляюцца іскрыстыя зоркі і месяц-вартаўнік. Зорка ўвасабляе сабой паспяховасць, надзею, шчасце, неўміручасць, наканаванне. Месяц – гэта вока ночы, апякун сонных мараў, тугі, пачуццяў і думак, *закуты ў срэбра зброі рыцар // – вартуе места й нас да дня* (221). Ён сімвал тайных, невядомых бакоў прыроды, як нямы сведка ўважліва наглядае за чалавекам і яго ўчынкамі. Месяц можа сваім ясным святлом разagnaць глыбокі змрок, раскрыць тайніцы ночы, а тым самым вызваліць чалавека з трывогі. Месяц Арсенневай «*круглаваты, зялёна-сіні*», «*мокры і срэбны*», «*белы*», «*сцюдзённы і чысты*», маляўніча «*прыбраны ў імглу*», сплятае «*прывабныя сеці*», а зоры нібыта «*вочы малых засмучаных анёлаў*», «*смяюцца праз слёзы*». Гэтыя два элементы начнога краявіду бачацца невыпадковымі ў паэзіі Арсенневай. Яны выступаюць як сімвалы надзеі вярнуцца на родную зямлю – па зорах

⁵ Ст. Станкевіч, *Аб беларускай літаратурнай сучаснасці ў Заходняй Беларусі*, «Нёман», 1932, кн. 5, с. 168, 169.

можна ж вызначыць дарогу на Радзіму, а месяц асветліць гэты шлях. Вячэрні і начны пейзаж Арсенневай – гэта рознаколерныя, насычаныя шматлікімі фарбамі і адценнямі жывалісныя карціны, дзе дамінуюць каралеўскія колеры – чырвань і золата. Летняя ноч у вершах паэтэсы захапляе сваім злоўленым па-жаночаму характвам, чараўнічасцю і месцамі як бы сваёй дэманстратыўнай асацыяльнасцю. Н. Арсеннева выдатна валодае каляровай палітрай, што забяспечвае стварэнне карціны маляўнічага роднага вячэрняга краявіду:

Сплёў вечар вянок прамяністы
з шышыны і макаў чырвоных,
у небе павесіў прачыстым,
на ясных нябёсных загонах...
А сонцу вянок спадабаўся,
у чырвані сонцу да твару...
Так – захад у фарбы прыбраўся,
так вечар заняўся пажарам.
Усё, што такім было знымым,
адразу зрабілася дзівам:
настольнікам, золатам тканым,
паслаліся жытнія нівы,
агнём загарэліся стрэхі,
сады і вяршаліны бору,
і густа праз хмараў узрэхі
сыпнулі, як зерняты, зоры (57).

Вятраны змрок... Старыя вербы
над рэчкай пранікамі пярцаць
па шэрай воднай палатніне.
Ўгары, праз хмараў рэдкіх шчэрбы,
зіркае месяц круглатвары,
зялёна-сіні (72).

Вобраз зімовай ночы ствараецца ў вершы «Ціха плыў месяц» (1921). Але і цяпер, як і ў летнюю пару, у прыродзе гаспадарыць лагода і характва, якія выклікаюць ў лірычнай гераіні самыя пазітыўныя эмоцыі, уражанні, бо Прырода і, відаць, тая ж Ноч, *як той лекар, аздарайляе душу, дапамагае дараваць крыўды, вярнуць адчуванне характва жыцця, яго многалучнасці, аптымізм, актуалізуе духоўныя і фізічныя сілы лірычнага персанажа, жаданне рэалізаваць мары і памкненні*⁶. І таму арсеннеўская лірычная гераіня верша шчаслівая, яна

⁶ В. Я. Зарэцкая, М. І. Яніцкі, *Гендэрнае светаразуменне ў паэзіі Наталіі Арсенневай*, [у:] Гуманістычны пафас заходнебеларускай літаратуры: манаграфія, Брэст 2007, с. 36.

адчувае прыліў новых жыццёвых сіл, фізічную і псіхічную дужасць, якія хоча бескарысліва скіраваць на паляпшэнне навакольнага свету, жыцця людзей:

Долі пайшла б паляваць далёка
я для зямліцы, што сьпіць без прасьвету,
і разьліла б, як сягнуць можа вока,
шчасьце над белым, асьнежаным сьветам (17).

Пад знакам прыроднай цішыні, маўчання адбываюцца несупынныя змены ў прыродзе, у настроі⁷:

Сыплюцца з клёнаў лісты,
сыплюцца ціха, маўкліва,
крыюць зямлю і кусты
пражаю жоўтай, шасьцівай (19).

Ды час змяркання, вечару і начная пара выклікаюць у Н. Арсенневай тугу, тое пачуццё, якое ішло побач з паэтэсай амаль усё жыццё і якое паглыбляецца пад уплывам успамінаў пра родныя краявіды бацькаўшчыны, якія запісаліся ў яе памяці ў часы, калі магла яшчэ хадзіць па зялёных нівах сваёй радзімы, купацца ў промнях яе сонца, слухаць спевы родных птушак. Пачуццё тугі мучыць яе душу, ад яго немагчыма дзесьці схавацца:

Не ўцячы ад тугі. (Залацістыя сеці
ясны вечар накінуў на нівы й лугі.)
Затрымаліся, ў вышу ня хочучь ляцеці
мае думкі крылатыя, дзеці (31)

для тугі няма адлежнасьцяў, ні часу:
усюды і заўжды яна із намі, тут! (138)

Трэба сказаць, што ў начной прасторы вершаў Арсенневай выяўляюцца вобразы двух гарадоў, два кантрастныя краявіды, якія выклікаюць у паэтэсы, несумненна, наплыў розных пачуццяў і паміж якімі разыгрываецца своеасаблівая бітва. З аднаго боку, стаіць любімы горад роднай Маці-Беларусі, з другога – эмацыянальна чужы для Арсенневай горад Амерыкі. Першы вобраз выклікае ў свядомасці паэтэсы

⁷ А. Петрушкевіч, *Шляхі ў паззі Наталлі Арсенневай і Максіма Танка*, “Studia Wschodniosłowiańskie”, Białystok 2006, t. 6, s. 103.

тое ж пачуццё тугі, якое не адпускала яе ў час першай разлукі з радзімай, калі прыйшлося сям'і Н. Арсенневай жыць ў Хэлмне на Памор'і:

Сонца заходзіць... На вежах кляшторных
скрозь загараюцца тысячы зорных
зырка-чырвоных агнёў...
Хораша... Сэрца-ж міжвольна імкнецца
ў край, што яшчэ харашэйшым здаецца,
родны, найлепшы з краёў.
Там... Там усё быццам так, а іначай
хваляй у сэрца ліецца гарачай,
там... Там усё мне мілей (27).

У вершы «Родны край» з 1924 года, а таксама ў пазнейшым («Вечар у Вільні», 1944), малюецца вобраз дарагой яе сэрцу Вільні, схаванай у *цёмным тумане ночы*. І тут Ноч абвастрае пачуцці любові да свайго любімага горада, бестурботнага дзяцінства, аазіса спакою ў маладыя гады з глыбокай вечаровай цішы, *калі не спіць яшчэ малая кавярня*. Усё тут, кожная вуліца, кожны завулак, так блізкія сэрцу паэтэсы, усё так добра знаёмае, мілае аж да самазабыцця. Менавіта тут начною парою, па-лермантаўску, марыцца Арсенневай развітацца са светам, каб адысці ў вечнасць:

Манюся тут сваю апошнюю зару
я сустракаць,
адсюль –
пайсьці адвечным шляхам (133).

А горад у чужой Амерыцы не выклікае ў Арсенневай ніякіх пазітыўных эмоцый («Меставы вечар», «Сон»). Ён для яе ў найлепшым выпадку абьякавы, шэры, а то і цалкам адчужэлы сваім ненатуральным шумам і рытмам.

Шуміць, гудзе, грыміць
вялізны молах –
горад,
нат найдзічэйшы джаз
такі ня выб'е рытм (274).

А мне хочацца такое цішы,
Якое тут няма,
А толькі ў нас (215).

У еўрапейскай паэзіі, асабліва ў перыяд рамантызму, вечар і ноч паказваюцца майстрамі слова як час маўклівы, змрочны, трывожны,

напоўнены драматычнай цішынёй, які выклікае ў свядомасці чалавека маркотныя перажыванні і думкі. Паэзія Н. Арсенневай таксама не пазбаўлена паказу такога вобразу вечара і ночы. Вершы гэтага тыпу напісаны паэтэсай якраз у найбольш трывожныя часы Другой сусветнай вайны. У іх няма ранейшага прыгожага начнога краявіду, у іх ноч раскрывае усё тое нялюдскае, што вайна прынесла людзям:

Дзень гас цьмяным агнём прыкручанай газыніцы..
 (...)

 А ўсюды –
 тут і там – ня хвояў верхавіны,
 ня спаленыя пні – ваенным днём даніны –
 запраўдныя крыжы растуць уздоўж дарог.
 Пад крыжам, без крыжа, падцятаю галінай
 на жорсткі, гоістры жвір спаць ці адзін прылэг... (82)

У час вайны ноч спалучаецца па агульнай асацыяцыі з восенню і яе цемраю. Яны ствараюць новае арсеннеўскае трыадзінства. Палітра верша цямнее:

Спраўляюць восень, ноч і цемра
 глухі, распачны фестываль (71).

Менавіта гэты час Другой сусветнай вайны быў асабліва цяжкім для маладых дзяўчат і жанчын, мужчыны якіх апынуліся на вайне. Іх Ночы сталі *цяпер доўгія, чорныя*. Арсеннеўская лірычная гераіня таго часу ў начной прасторы адчувае сябе самотнай, жыве ў роспачы па страце каханага, мужа. Аднак успаміны аб радасных ранейшых *пахучых чаромхавых ночах* суцішаюць яе ўнутраны боль. Яна, як і раней, жыве надзеяй, што кожная ноч калісьці закончыцца, надыдзе сонечны дзень і гора праміне:

Ці сяньня будзе гэта, ці
 тады, калі ўжо зложым крылы –
 ня нам гадаць,
 але зьяціць
 калісь бяду скасіць Ярыла!
 На край знямоглы,
 на людзей
 сыпне ён сонечныя стрэлы (97).

Аднак ранейшая эстэтызацыя прыродных з’яў, у прыватнасці вечара і ночы, з цягам часу выразна заціхае ў творчасці Наталлі Ар-

сенневай. Развітаўшыся назаўсёды з Радзімай, яна не можа быць узбоч нацыянальных праблем, і ў яе вершы рашуча ўваходзяць пытанні этычнага характару, і яны перабудоўваюць лірычны настрой «арсеннеўскіх» твораў – «чыстая краса» родных малюнкаў і часткова замежных пейзажаў усё болей насычаецца ідэйна-маральнай падсветкай. Ды з поўным правам можна сказаць, што, як зоркі начной парою асвятляюць зямлю, так вершы паэтэсы ўпрыгожваюць беларускую літаратуру.

STRESZCZENIE

TEMAT WIECZORU I NOCY W TWÓRCZOŚCI NATALII ARSIENNIEWEJ

Białoruska poetka emigracyjna Natalia Arsienniewa znana jest w literaturze przede wszystkim jako „miłośniczka rodzimej przyrody”, „poetka jesieni”. W artykule zwrócono uwagę na jeszcze jeden istotny fakt, mianowicie na to, że Arsienniewa to także „poetka pory wieczorowej”, nadzwyczajna „malarzka nocy”. Zafascynowanie nocnym pejzażem jest widoczne już w jej pierwszych wierszach i nie gaśnie wraz z upływem lat. Noc Arsienniewej, w odróżnieniu od tradycyjnego jej ukazania, nie jest ciemna i mroczna, wręcz przeciwnie, zachwyca swym pięknem i wielobarwnością. Nieodłącznymi elementami nocnego krajobrazu poetki są księżyc i gwiazdy. Ponadto noc dla Arsienniewej to czas refleksji, przemyśleń, marzeń.

Słowa kluczowe: białoruska poetka emigracyjna, temat wieczoru i nocy, egzystencja, Ojczyzna, pejzaż nocny, gwiazdy, księżyc.

SUMMARY

EVENING AND NIGHT IN NATALYA ARSENEVA'S POETRY

In literature Belarusian emigrant poetess Natalya Arsenewa is famous for her love to native nature and autumn. The article discusses another crucial fact – Arsenewa is a poetess of evening and night. Her fascination with night landscape observed in her first poems can be found in her entire creation process. Arsenewa's night is neither dark nor gloomy. On the contrary, the night excites by its beauty and multicolor. The moon and stars are an inseparable element of the night landscape. For Arsenewa night is the time of reflection and dreams.

Key words: Belarusian emigrant poetess, subject of night and evening, existence, homeland, night landscape, stars, moon.

Святлана Тарасава

Гродна

Сакралізацыя вобразу Радзімы ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы

Сучасная рэчаіснасць практычна не пакінула чалавеку такіх бакоў быцця, што заставаліся б асвечанымі сакральным сэнсам. Разнастайныя навуковыя адкрыцці сёння могуць развянчаць практычна любую трансцэндэнтальную з'яву. І, здавалася б, атэістычнае ХХ стагоддзе павінна было цалкам дэсакралізаваць чалавечае існаванне.

У той жа час шмат іншых фактараў сведчаць: у чалавеку не толькі не знікла вера ў існаванне нейкіх вышэйшых сіл, але і захавалася ўнутраная патрэба напоўніць новым сакральным сэнсам свае асобныя ўспрыняцці, думкі, успаміны і неаддзельныя ад іх аб'екты і падзеі.

Сакралізацыя – (ад лац. sakralis – свяшчэнны), наданне прадметам, з'явам, людзям свяшчэннага, рэлігійнага зместу, падпарадкаванне сацыяльных інстытутаў, культуры і бытавых зносін рэлігійнаму ўплыву. У аснове сакралізацыі – вера ў існаванне свяшчэннага (сакральнага), процілеглага свецкаму¹.

Сакральнасцю чалавек можа надзяляць прадметы наваколля, людзей, некаторую прастору. Пры гэтым у чалавечым успрыманні названыя аб'екты набываюць каштоўнасць самай высокай вартасці. Яны валодаюць невытлумачальнай таямнічай сілаю і, адпаведна, патрабуюць ад асобы своеасаблівых павышана-эмацыйных адносін.

Па сцвярджэнні навукоўцаў, у сакральнай геаграфіі адным з асноўных палажэнняў з'яўляецца гіпотэза аб існаванні так званых сакральных цэнтраў, дзе пастаянна адбываецца нейкае свяшчэннадзейства,

¹ *Беларуская энцыклапедыя. У 18 т.: Рэле – Слаявіна / Рэдкал.: Г. П. Пашкоў і інш., Мінск 2002, т. 14, с. 89.*

якое і надае гэтаму месцу асобы сэнс і вылучае яго з іншай прасторы. У чалавека ёсць заўсёдная патрэба захоўваць з ім непасрэдную сувязь для абнаўлення і падтрымання жыццёвай сілы. Такой уласцівасцю валодаюць агульнавядомыя і прызнаныя “святыя” мясціны, якіх дастаткова на карце сусвету. Але ёсць месцы, што прызнаюцца ўнікальнымі не для многіх і ўсякіх, а толькі тых, хто звязаны з імі сваімі асобымі сувязямі і адносінамі.

У многіх народаў назіраецца традыцыя надзяляць выключнымі якасцямі тое, што складае такое шматзначнае і шматплановае паняцце, як Радзіма.

Вобраз Радзімы ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы, членаў літаратурнага аб’яднання “Белавежа”, з’яўляецца ад пачатку вобразам знакавым, прыцягальным, калі не сказаць адным з самых запатрабаваных і шматзначных. Гэта тэма неаднаразова станавілася аб’ектам літаратуразнаўчага даследавання. Як правіла, у творах беларускіх аўтараў з Польшчы вылучаўся той канкрэтны рэальны свет, які быў напоўнены пазнавальнымі дэталямі, запамінальнымі рэчамі. У розных пісьменнікаў канстатавалася нават адносна блізкасць і тое-снасць ў выяўленні роднага і дарагога сэрцу месца. *Характэрна, што самі паэты заўсёды ўжываюць слова “Айчына”, тым самым як бы індывідуалізуючы дадзенае паняцце, пазбаўляючы яго ад гучнай і зымальцаванай пафаснасці. Айчына, Бацькаўшчына – гэта той куток Падляшша, дзе вырас кожны паэт. Увесь час прыцягненне да родных мясцін адчувае лірычны герой паэзіі Яна Чыквіна, Алеся Барскага, Віктара Шведа, Надзеі Артымовіч і інш.*²

Сказанае дакладна фіксуе сваё асобае выяўленне вобразу Радзімы ў творчасці гэтых пісьменнікаў. Яна сапраўды практычна заўсёды выступае не як Радзіма-дзяржава, а як канкрэтнае лакальнае месца, з якім чалавек пажыццёва непарыўна звязаны.

Многае з асабіста перажытага беларускімі творцамі стала той першапрычынай, якая абумовіла ўзнікненне сакральных адзнак, якімі характарызуецца радзінны свет. З другога боку, у творчасці беларускіх пісьменнікаў XIX стагоддзя даследчыкамі ўжо адзначана традыцыя выяўлення Радзімы як *полюса сакральнасці*³. Усё гэта разам узятае

² А. Раманчук, *Паэзія “Белавежы”: сінтэз нацыянальнага і агульначалавечага, (у:) Актуальныя праблемы выкладання мовы і літаратуры ў сярэдняй і вышэйшай школе: Матэрыялы рэспубліканскай навуковай канферэнцыі, Гродна 2004, с. 242.*

³ С. Даніленка, *Беларускі этнічны Космас у творчасці Я. Чачота, Я. Баршчэўскага і В. Дуніна-Марцінкевіча, “Весці АН Беларусі”, Серыя гуманітарных навук 1997, № 1, с. 69.*

дазволіла яшчэ глыбей асэнсаваць родную прастору як рэальнасць, што з'яўляецца вытокам іншых сакральных сэнсаў.

У беларускіх пісьменнікаў Польшчы Радзіма выступае сакральным месцам, у якім замацавана свая канкрэтная мадэль існавання, якая вызначае спецыфіку сувязей чалавека з Сусветам. Роднае месца часта ўзносіцца да пэўнага ідэалу, які з'яўляецца неабвержным на працягу ўсяго існавання чалавека. Гэта частка прасторы пачынае набываць у свядомасці чалавека не толькі адзнакі ідэальнага свету (Божага царства), але часам і ўспрымацца як увасабленне Раю.

І таму абсалютна натуральна тое, што практычна ва ўсіх творцаў Радзіма выступае як ідэальная прастора, у якой чалавек жыве ў гармоніі з самім сабой, з прыродай і з творчасцю:

...Дзе лёгка зусім заблудзіцца
І верыць: шчаслівы ты ўволю,
Дзе б'юць жыватворчы крыніцы,
Дзе кожнаму можа прысніцца
Паэзіі магнітнае поле⁴.

Я. Чыквін, Я жыць хачу, як вы жылі...

Успрыняўшы з маленства родныя мясціны як трывалы і дасканалы свет, паэты не губляюць гэтага адчування і пазней, калі ўжо пабачаць іншае, сутыкнуцца з праявамі новага. Радзіма для беларускіх паэтаў нязменна застаецца прасторай для светлых і ўзвышаных пачуццяў, а самае важнае: толькі тут чалавек здольны адчуць сябе вольным, акрыленым, ачышчаным ад усяго наноснага і другараднага:

Кальшашся ў напевах песні роднай,
І мяеш твар у промнях залацістых,
І толькі тут я поўнасцю свабодны,
І толькі тут душой заўсёды чысты⁵.

А. Барскі, Беластоцкі край

Ужыванне паэтам эпітэта “залацісты” відавочна базуецца на даўнім значэнні гэтага колеру: *гэта тое, што з'яўляецца вобразам святла, а таму і сімвалізуе святло*⁶. І гэтаксама, як і ў класічнай літарату-

⁴ Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, Беласток 2009, с. 5.

⁵ *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова XX ст.* / Укл. Я. Чыквіна, Мінск 2000, с. 289.

⁶ А. Марчанка, *Колеравая парадыгма ўспрымання і асэнсавання нацыянальнай рэчаіснасці ў творах Якуба Коласа*, (у:) *Язык и социум: Материалы IX Международной научной конференции, 3–4 декабря 2010 г.*, Мінск: В 3 ч., Мінск 2011, ч. 3, с. 150.

ры, у вершы Алеся Барскага *гэтае залатое ззянне ўспрымаецца як адна з праяў зямной і нябеснай прыгажосці. Сонечны бляск асвятляе краявіды, адухаўляе навакольны свет, дорыць радасць новага дня і, здаецца, натхняе і чалавека на самыя светлыя і высокія памкненні*⁷.

У Віктара Шведа да такіх самых адчуванняў далучаецца яшчэ пачуццё замілавання і цеплыні ад сустрэчы з блізкімі людзьмі:

Скажу, бывала: еду да бацькоў,
І клопаты знікаюць, абавязкі,
І адчуваю ўцеху цёплых слоў,
І мора дабраты, і мора ласкі⁸.

Скажу, бывала: еду да бацькоў

Вершы Надзеі Артымовіч перадаюць думку пра выключна гаючае ўздзеянне на чалавека роднай зямлі, дзе кожны набывае не толькі фізічную сілу і моц, але і лекуецца духоўна:

П'ю прагна
Як цудадзейнае лякарства
Тваё неба мой Бельск (470)

П'ю прагна...

У той жа час вобразу Радзімы-раю ў вершах беларускіх паэтаў процістаіць вобраз антыпод – Горад, які ўвасабляе месца, дзе цалкам парушаны запачаткаваны раней уклад жыцця:

А ў веку дваццатым
Спяшаемся мы
З драўлянае хаты
Ў гіганты-дамы (197).

В. Швед, У клетцы з бетону

І як вынік гэтаму – адваротнае адчуванне чалавека: пакінутасць, адзінота, зняверанасць: *Я не патрэбны тут нікому // У калайцоце гарадскім.*

Той свет, што знаходзіцца за межамі Радзімы-Раю, у тым ліку і Горад, асацыіруецца з Хаосам, месцам, дзе няма ўсталяванага парадку,

⁷ Тамсама, с. 150.

⁸ *Беларускія пісьменнікі Польшчы. Другая палова ХХ ст.* / Укл. Я. Чыквіна, Мінск, 2000, с. 200. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

дзе пануюць змрок і бязладдзе. Але ў большасці аўтараў выяўляецца думка пра магчымасць вяртання ў Рай, пра духоўнае ачышчэнне ад судакранання з ім.

У выяўленні Радзімы як месца сакральнага натуральна адчуваецца ўздзеянне своеасаблівага рэлігійнага поля, дзякуючы чаму рэалізуецца думка пра Радзіму як месца для ўваскрэшання, абнаўлення:

Салёнымі жменямі дажджу
Ты абмываеш
Чужую вопратку
Сваіх дзяцей...
Разаграваеш іх скамянелыя сэрцы
Адмыкаеш іх зашнураваныя вочы
Развязваеш іх спутаныя рукі... (471)

П'ю прагна...

Так, Надзея Артымовіч пераканана сцвярджае: ён, гэты свет, здольны вярнуць чалавеку страчанае, ператварыць слабага ў моцнага, знявераную асобу ў перакананага змагара ці чалавека з моцным духоўным стрыжнем. Праз прыём метафары ў вершы перадаецца аўтарскае адчуванне той магутнай унікальнай сілы, якой валодае родны зямны рай.

Менавіта радзіма робіць чалавека асобай, якая можа па-хрысціянску пакутаваць, прымаць на сябе чужы боль, вучыць дараваць, быць цяплым, не адчайвацца, не губляць надзеі. Такім матывам прасякнуты вершы Міхася Шаховіча, Юрыя Баены і інш.

Прастора Радзімы становіцца метафізічным ландшафтам, які здольны пераадолець нават самую смерць (“*Мой краю вечны, краю незаменны*” (289)) і перадаць адчуванне вечнасці самому чалавеку (“*На роднай Беласточчыне я вечны*” (289)).

Творчасць пісьменнікаў Польшчы дае магчымасць сказаць, што кожны з аўтараў вызначае дакладную лакалізацыю сакральнага цэнтра, які цесна звязаны з паняццем Радзімы: у Надзеі Артымовіч – гэта Бельск (*Бельск – ікона малітва сон жыццё* (469)); у Віктара Шведа – вёска Мора (*Снішся мне ты, вёска Мора* (200)), а Юрый Баена сцвярджае: *Толькі ў Пушчы маўчым мы. // У Белавежы нашай, // Святыні нашай!*.. (541). У Яна Чыквіна сакральнае месца напачатку адзначаецца дастаткова агульна: *На Гайнаўшчыне дыхаецца ўволю*⁹, паз-

⁹ Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, с. 8.

ней яно канкрэтызуецца адпаведным прызнаннем: *Дубічы, Дубічы... / ...Як сон залаты. / Штодзённа любячы, / Я заўжды гатовы / Ваш след чалаваць, / Які не астыў*¹⁰. Не ў меншай меры дарагім месцам з'яўляецца радзіма і для Алеся Барскага, які канстатуе, што вышэйшае прызначэнне чалавека (...) *быць заўсёды пры айчыне // Сваёй блізка. / І паўтараць яе святое // Заўжды імя*¹¹.

У канкрэтнай геаграфічнай кропцы аўтарамі дакладна адзначаюцца праявы сакральнай прасторы, у якой адбываецца пастаяннае дзейства свяшчэнных сіл. Гэтыя сілы глыбока ўздзейнічаюць на асобу, выклікаючы ў ёй ўнутраную патрэбу захоўваць прамую сувязь з гэтым месцам.

Сімволіка сакральнага цэнтра часта ўвасабляецца ў самых розных прыродных вобразах, часцей тых, якія падказвае нацыянальны ландшафт. У паўднёвых народаў такія сімваламі часта выступаюць гара, стэп, рака і інш.

Натуральна, што ў беларускай культуры сакральнасцю надзяляюцца свае прыродныя адзнакі: курган, возера, камень. Але асаблівай знакавасцю надзялялі беларусы лес. *Лес выхаваў характар беларуса, – пісаў Уладзімір Караткевіч, – наш лес і чалавек – родныя, і таму беларус любіць яго*¹². Таму, па сведчанні даследчыка Алеся Бельскага, *беларуская паэзія спавядаецца лесу, моліцца яму і ўслаўляе яго ачышчальную сілу*¹³.

Гэта традыцыя прасочваецца і ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы. Ужо тым жа навукоўцам канстатавалася: *Даволі характэрны і ў той жа час своеасаблівы паэтычны погляд выяўляе Алесь Барскі ў вершы “О лес...”. Гаворачы пра генетычную роднасць з лесам, паэт бачыць у ім магутнага атланта, які трымае свет. Лес – нібы галоўная апора жыцця, прадаўжальнік усяго чалавечага на зямлі*¹⁴:

О лес,
ты брат,
ты бацька мой і дзед;
і песняй ты,
і марай ты,
і хлебам.

¹⁰ Тамсама, с. 12.

¹¹ А. Барскі, *Блізкасць далёкага: паэма*, Беласток 1983, с. 74.

¹² У. Караткевіч, *Зямля пад белымі крыламі: нарыс*, 2-е выд., Мінск 1992, с. 50.

¹³ А. Бельскі, *Свет ад травы да зор: Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу*, Мінск 1998, с. 40.

¹⁴ Тамсама, с. 38.

Ты нада мной,
каб не ўпаў на плечы свет,
падпёр рукамі неба (291).

Гэты ж аўтар перажывае ў лесе яшчэ адно дзіўнае пачуццё: духоўнае ачышчэнне і абнаўленне, вяртанне да існасці і веры ў дабро. З лесу, як з храма, *ідзём, як анёлы, / З паднебнага вячання, / Ададаўшы Богу божае, / А чалавеку ўсё людское...* (294)

Міхась Шаховіч увогуле самой назвай твора падкрэслівае сакральны характар гэтага прыроднага асяродку. Яго верш называецца “Святы лес”. У ім таксама падаецца думка аб ачышчальнай, выратавальнай сіле лесу. А яшчэ праз лес паэт адчувае сувязь з продкамі, для якіх менавіта гэтае месца заўсёды было і прытулкам, і духоўным апірышчам. Таму і душа сучаснага чалавека цягнецца да даўняга, сакральнага:

Іду туды,
Іду напіцца,
Ачышціць
Душу здзервянелую
І веры
Продкаў
Пакланіцца¹⁵ (511).

Сакралізаванае ўспрыманне лесу можна знайсці і ў іншых аўтараў. Георгій Валкавыцкі ў вершы “Пад лесам” гаворыць пра лес як пра жывое стварэнне, якое можа даць чалавеку адчуванне абароненасці і заспакаення. Гэтым тлумачыцца прысутнасць у творы матыву вяртання блуднага сына.

А. Бельскі не выпадкова адзначыў у сваім артыкуле, што *лес у беларусаў мае некалькі абліччаў, выступае, так бы мовіць, у чатырох асноўных іпастасях: пушча, бор, гай, дуброва*¹⁶. Але незалежна ад назвы адносіны да гэтага прыроднага асяродку ў беларускіх творцаў застаюцца нязменнымі. Уладзімір Гайдук пранікліва разважае пра казначнасць лесу ў вершы “У бары”, а Юрый Баена самой назвай падкрэслівае выключнасць беларускай пушчы, абазначыўшы яе як “Святыня”.

¹⁵ Тамсама, с. 511.

¹⁶ А. Бельскі, *Свет ад травы да зор: Беларуская паэзія: сістэма вобразаў прыроды, паэтыка пейзажу*, с. 35.

Як бачыцца, выказванне А. Бельскага пра тое, што ў *беларускай паэзіі пачуццё лесу – пачуццё глыбока духоўнае, нават пантэістычна-сакральнае, інакш кажучы, гэта адчуванне прыроды як святыні, Боскай існасці, высокага характа*¹⁷ цалкам пацвярджаецца творчасцю беларускіх пісьменнікаў Польшчы.

У культуры многіх народаў здаўна існавала традыцыя надзяляць надзвычайнымі ўласцівасцямі дрэвы. А ў старажытных славян цэнтрам свету было прызнана так званае Сусветнае дрэва, якое ўвасабляе з'яднанасць Неба і Зямлі, жыццязойкасць і сілу ўсяго жывога. Гэта і дало штуршок для ўспрымання дрэва як сакральнага аб'екта. Тое ж адзначыў і вядомы еўрапейскі даследчык міфалогіі Мірча Эліядэ: *дрэва становіцца рэлігійным аб'ектам дзякуючы сваёй моцы, сіле, здольнасці;...дрэва насычана сакральнасцю, таму што яно мае вертыкальную форму*¹⁸.

У творчасці пісьменнікаў-“белавежцаў” дрэва часта выступае менавіта як сакральны аб'ект, які з'яўляецца неад'емнай часткай роднага навакольнага свету. У гэтай іпастасі выступаюць то клён (А. Барскі, “Прычасці мяне, клёне зялёны...”), то вяз (Я. Чыквін, “Вязе, мой слаўны...”). А М. Шаховіч увогуле адмяжоўваецца ад расліннай канкрэтыкі, чым якраз і набліжаецца да разумення той выключнай сілы дрэва, якую абагаўлялі нашы продкі:

Са страхам і верай
 Стаю на каленях,
 Б'ю ночы паклоны
 Пад падсвечнікам неба,
 Малюся да дрэў –
 Усрыміце маленне,
 Адпусціце грахі
 Майго дзённага быту,
 Што саграшыў
 Не сваёю малітвай (499).

Сакральным статусам беларускія пісьменнікі надзяляюць не толькі аб'екты і прадметы, звязаныя з родным для іх асяродкам. Не ў меншай меры сакральнасць выяўляецца і ў вобразах тых людзей, што насыляюць гэты прасторы. У абліччы, дзейнасці, ладзе жыцця пісьменікам бачыцца праявы святасці, высокага Боскага пачатку. Алесем Барскім гэты элемент заўважаецца ў звычайнай сялянскай працы:

¹⁷ Тамсама, с. 36.

¹⁸ М. Эліядэ, *Трактат по истории религий*, СПб 1999, т. I, с. 92.

Селянін, як тварэц.
 задумённа,
 натхнённа
 ідзе па загонах.
 У правай руцэ
 жыватворнасць – зярняты,
 рассыпае ў раллю
 ён пшаніцу (293).

Аўтар нібыта даслоўна паўтарае біблейскае *вось, выйшаў сейбіт сеяць* (Ев. ад Мацьвея 13:3). Нават згадка пра пшаніцу ў вершы Алеся Барскага не выпадковая. У хрысціянстве каласы пшаніцы – гэта праведнае дабро, Божы дар. У Алеся Барскага, безумоўна, прачытваецца думка аб святасці працы хлебараба, але ж яна далаўняецца і сцвярджэннем: *Хто ведае трывогу сяўбы... / ...той ведае вартасць / хлеба, / песні, / Айчыны.*

Сакральнае напаўненне маюць ў вершах паэтаў Беласточчыны і жаночыя вобразы. Так, Яну Чыквіну бачацца ў беластоцкім краі *незвычайнай прыгажосці жаночыя твары*. Але не толькі зямной вабнасцю прыцягваюць яны: надзеленыя вышэйшай святасцю, яны здольны на надзвычайнае:

Як ад агню, ад іх займаюцца чэрствыя душы
 І, згарэўшы датла, стаюцца велікадушнымі¹⁹.

У гэтага ж аўтара ў вершы “Малітва” гучыць кранальная просьба аб магчымасці пазнаць характэрнае дабро і праўду, адрасаваная мадонне-славянцы, веліч і красу якой аўтар параўноўвае з іконай Багамаці.

Згаданыя ў творах беларускіх аўтараў сакралізаваныя аб’екты выступаюць як транслятары высокіх маральных каштоўнасцей, якія здаўна жылі ў беларускім народзе, як носьбіты духоўнага пачатку і нацыянальных асаблівасцей.

Несумненна, паняцце “радзіма” з’яўляецца вызначальным у светапоглядзе чалавека. Асаблівае напаўненне яно атрымлівае ў творчасці беларускіх пісьменнікаў Польшчы. Для гэтых твораў Радзіма вызначаецца не толькі канкрэтна-побытавымі праявамі і прыродным ландшафтам, што захавала памяць, яна становіцца сапраўды сакральным месцам, якое з’яўляецца невычэрпнай крыніцай сілы, духоўнай моцы,

¹⁹ Я. Чыквін, *Адно жыццё: выбранае*, с. 105.

месцам далучэння да святога. У іх мастацкім асэнсаванні вобраз Радзімы набывае адзнакі, адпаведныя паняццю сакральнасці: гэта месца самага высокага ўзроўню рэальнасці, непаўторнае, дзівоснае, да канца непазнавальнае і, важна, глыбока шануемае і бязмежна дарагое.

Творчасць пісьменнікаў-“белавежцаў” сведчыць, што духоўнае жыццё сучаснага чалавека, нягледзячы на ўсе дасягненні навуковага прагрэсу, характарызуецца нязменнай патрэбай знаходзіць сакральнае ў паўсядзённым быцці.

STRESZCZENIE

SAKRALIZACJA OBRAZU OJCZYZNY W TWÓRCZOŚCI PISARZY BIAŁORUSKICH W POLSCE

W artykule omówiono problem sakralizacji obrazu ojczyzny w twórczości pisarzy białoruskich w Polsce. Obserwacja obiektów sakralnych, które składają się na pojęcie ojczyzny, pozwala sformułować wniosek, że ojczyzna jest dla członków Białoruskiego stowarzyszenia „Białowieża” wartością najwyższą, pozostającą w zgodzie z wartościami chrześcijańskimi.

Słowa kluczowe: pisarze białoruscy w Polsce, ojczyzna, sakralizacja, raj, symbolika, las, drzewa, wartości moralne.

SUMMARY

THE SACRALIZATION OF THE IMAGE OF HOMELAND IN WORKS OF BELARUSIAN WRITERS IN POLAND

The article considers the problem of sacralization of the image of homeland in works of Belarusian writers in Poland. In the process of the examination of sacred objects which constitute the notion of homeland, the idea that homeland being their highest value is consistent with basic Christian values has been confirmed.

Key words: Belarusian writers in Poland, homeland, sacralization, paradise, symbolism, forest, trees, moral values.

Людмила Садко

Брест

Белорусская акустическая поэзия второй половины XX – начала XXI вв.

Обращение современной белорусской литературы к общемировому арт-контексту ознаменовано появлением в отечественной поэзии интермедийной практики, востребованностью приёмов различных видов искусства в рамках одного произведения. Целый ряд произведений современных белорусских литераторов основывается на экспериментах с акустической реализацией, на отказе от использования знака в качестве простого носителя значения и попытках создать из слов звуковые композиции, близкие музыкальному искусству.

Европейские поэты-конкретисты, повторяя и обобщая опыты предшественников-авангардистов, сделали распространённым явлением концертные выступления, запись на аудионосителях, авторские рубрики на телевидении и радио. Собственно акустическая, звуковая, сонорная, саунд- или лаутпоэзия и получила распространение именно после 1945 года в русле конкрет-движения.

Теоретик и практик немецкого конкретизма Э. Яндль являлся популяризатором идеи языка как «шума тела», а культовый американский представитель *Fluxus*-движения Д. Хиггинс отмечал *естественное желание любого поэта так или иначе изолировать звуки от других поэтических элементов и его стремление писать стихи по преимуществу либо исключительно звуками*¹. Эти идеи находят выраже-

¹ Д. Хиггинс, *Четыре шага к таксономии саунд-поэзии*, [в:] Электронный музей лингвоакустической среды «GLUKHOMANIA.RU» [Электронный ресурс], Режим доступа http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php3?blang=rus&t=0&p=2, Дата доступа 04.03.2013.

ние и в работах В. Жирмунского, считавшего, что *источником художественного впечатления является качественная сторона звука, особый выбор и расположение гласных и согласных – вопросы словесной инструментровки*².

Находясь на пересечении демаркационных линий разных искусств, акустическая, звуковая поэзия, саунд-поэзия, лаут-поэзия с трудом поддаются однозначному дефинированию. Важным для понимания феномена звуковой поэзии является попытка осознания слова как материальной единицы, обладающей, кроме традиционных категорий поэтического, яркой акустической природой. Такой подход способен расширить представление о материале и технических возможностях поэзии за счёт вовлечения в поэтическую практику структурных элементов музыки как смежного искусства: темпа, тембра, высоты звука, громкости. Кроме того, явление современной звуковой поэзии наследует черты авангардистской установки на парадигматическое расширение акустического и лингвистического контекста в поэзии, расширение практики устной, публичной презентации произведения вплоть до художественных акций и перформансов. Размышляя о проблемах фоники, В. П. Рагойша отмечает: *Верш разлічаны перш за ўсё на гучанне і ўсе свае выяўленчыя мажлівасці рэалізуе толькі ў гучанні*³.

Немецкий теоретик и историк звуковой поэзии М. Лентц отмечает, что, *создавая впечатляющее многообразие форм и выходя за рамки одного определённого жанра, эти стихи, прежде всего после 1945 г., активно используют все участвующие в артикуляции органы, включая органы дыхания, весь речевой аппарат человека. Голосовое звучание приобретает принципиальное значение в их композиции, таким образом, в них раскрывается весь потенциал звуков голоса и прочих шумов, каким располагает человек*⁴.

Кроме сугубо теории и практики авангардистских течений XX века, звуковая поэзия, по верному наблюдению чешского учёного-слависта Т. Гланца, *соприкасается со всякого рода магическими и ритуальными духовными практиками, наподобие камлания шаманов, медита-*

² В. М. Жирмунский, *Поэтика русской поэзии*, Санкт-Петербург 2001, с. 42–43.

³ В. П. Рагойша, *Паэтычны слоўнік*, Мінск 2004, с. 281.

⁴ М. Лентц, *Краткий очерк истории саунд-поэзии / музыки после 1945 года*, [в:] Электронный музей лингвоакустической среды «GLUKHOMANIA.RU» [Электронный ресурс], Режим доступа http://glukhomania.ncca-kaliningrad.ru/pr_sonorus.php?blang=rus&t=0&p=9, Дата доступа 04.03.2013.

тивно́го бормотания тибетских лам или погребального пения “архаических народов”⁵.

Наиболее близкой к эстетике и поэтике звуковой поэзии в современном литературном процессе Беларуси является деятельность писателя и лингвиста, автора манифеста «африканизма» Дмитрия Вишнёва. При всей абстрактности и метафоричности текста данного манифеста в нём голосовая природа творчества подчёркнута автором достаточно явственно. Так, один из пунктов документа гласит, что *афрыканізм – гэта свайго роду стадыя натхнення, якая зазірае ў рот чалавека*⁶. А близость к культовым глоссолалиям Д. Вишнёв подчёркивает в книге эссе «Верыфікацыя нараджэння»: *Я махаў рукамі і мармытаў, як галоўны шаман: “Клёк Катам Мус... Клёк Катам Мус... Клёк... Катам... Мус...”*⁷. Видный белорусский литературовед М. Тычино считает, что в подобных экспериментах происходит *вяртанне сучаснай мастацкай творчасці да свайго першабытнага стану, калі нашы продкі яшчэ не валодалі членараздзельнай мовай і ўсё яшчэ толькі-толькі пачыналася*⁸. В книге Д. Вишнёва «Тамбурны маскіт», составленной из поэтических и прозаических произведений, а также авторских описаний перформансов с его участием, неоднократно подчёркивается значение произнесения, презентации стихотворного текста с целью смыслопорождения. Сами произведения африканизма Д. Вишнёва отсылают читателя к авангардистским практикам заумно-автоматического письма с произвольными комбинациями словесного материала, свободной психографией, в радикальной форме симулирующей экстаз, сон, бессознательное состояние и фиксирующей внутренние ассоциации автора.

Кроме того, поэтические произведения Д. Вишнёва, основанные на поэтике нонсенса, являются своеобразной имитацией современного состояния языка и общения с засильем звучащего слова, хаосом информации, тотальной экспансией новых технических средств коммуникации и лишь имитируют семантическую составляющую, более сближаясь с фонетическими, звуковыми произведениями.

⁵ Т. Гланц, *Освежение языка вздохами*, «НЛО» [Электронный ресурс] 2002, № 58, Режим доступа <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/58/glanc.html>, Дата доступа 21.09.2012.

⁶ З. Вишнёў, *Тамбурны маскіт*, Мінск; Санкт-Петербург 2001, с. 63.

⁷ З. Вишнёў, *Верыфікацыя нараджэння*, Мінск 2005, с. 8.

⁸ М. Тычына, *На павароце. Беларуская літаратура канца XX стагоддзя*, «Роднае слова» 2001, № 7, с. 18.

В произведении «Амброфкусы аэрапланныя афрыкозныя»⁹, ритмически организованном как стихотворение, представлена целая галерея странных предметов, явлений и действий, обозначенных такими же аграмматичными формами:

фікусы кактусы шматкусы
 крокусы сідарукасы мускусы
 клопусы тараканусы біфштэкусы
 я лячу як аэраплан
 гудзю грымяю рыкю

Такие произведения следует признать условно созданными на белорусском языке, поскольку представления о языковой норме, валентности слов и связности текста в таких произведениях разрушены. Тексты тяготеют к воспроизведению звуков речи любого языка, более точно – к созданию некоего глобального языка, основанного на поэтических началах, способного к мгновенному донесению информации без посредничества рационального начала. Отсюда своеобразный культ примитивистской, «африканской» эстетики, имитация детского словотворчества, подчёркнутая интонационная естественность, попытки выхода за пределы письменного текста в стихию текстопроизнесения, чтение текста вслух с целью его смысловой трансформации или даже деструкции. В. В. Акудович замечает об акустической составляющей поэзии Д. Вишнёва: *Я не ведаю, як гэткае магчыма, але калі такі чалавек крэмнае вершы, то найлепей іх разумеюць кажаны, лакатары і глуханямья*¹⁰.

Отметим также, что внутри звуковой поэзии существует своего рода внутренняя классификация, где не последнее место занимает поэзия, материалом которой является жест, в том числе физиологическое усилие, необходимое для произнесения текста. Как раз практику подобных звуковых стихов, передающих напряжение рождения звука, а значит, и смысла, практикует в своих выступлениях Д. Вишнёв. В процессе выступления образы стихотворений высвобождаются из тисков напечатанного слова, получают неожиданный импульс от вокальной («*vocorality*») (сращение «*vocality*» и «*orality*»), т.е. «устно-головной» презентации. П. В. Васюченко в предисловии к первой книге поэта абсолютно точно подметил, что *ў пэўным сэнсе гэтыя вершы –*

⁹ З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 65–67.

¹⁰ В. Акудовіч, *Верашчака з яйкаў клекатамуса*, [в:] З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 252.

тэксты да перформансаў, частка сінкрэтычнага дзейства. Без гэтых паэтычных паказаў тэкст, напэўна, не гучыць напоўніцу, гэтаксама як не раскрывае ўсіх сваіх рэзерваў п'еса або сцэнар без прадстаўлення¹¹. В любом случае, следует признать, что тотальное распространение в творчестве Д. Вишнёва приобрёл специфический «жанр» художественной деятельности ещё эпохи декаданса и авангарда – *epater le bourgeois*, или скандал, именно он становится средством репрезентации авторских задумок и самого поэта, и Бум-Бам-Литовского окружения.

На уровне фоники в текстах Д. Вишнёва активно используются приёмы инструментовки с помощью аллитерации, ассонанса, анаграмматических перестроений на уровне слова и фразы, каламбурной рифмы, приёмов нонсенса: (...) *Тамтамы на ботах, як бажкі. / Баліць ў мяне башка. Шкло і бітум сыплюцца з ва гонаў. Вось / гэткая гоны»* («Я сноўдаюся на дне марской лагчыны»)¹²; «*чакатала / чакатала / Чыкаціла Чыкаціла / ты чаму / пакаціла / так накаціла* (...) («чакатала»)¹³; *У бок паднябеснай вежы дзе / адлюстроўваецца сум ветра / наветра раветра суветра куветра / наветра леветра неветра зіветра / муветра хаветра жаветра / шы-ве-тра* («У маіх руках чорная пячатка»)¹⁴ и др. В большинстве случаев, согласуясь с авторской интенцией к разрушению стереотипов и норм, тексты создаются с сознательными отклонениями от законов эвфонии поэтической речи фонетико-фонологического уровня.

Кроме того, Д. Вишнёв в рамках одного произведения зачастую сталкивает чрезмерно длинные слова и фразы, затрудняющие чтение и произнесение, с короткими, «рублеными» предложениями, сообщающими тексту отрывистость и жёсткость. Подобное чередование играет важную роль в создании авторской нервической, взвинченной интонации, в раскрытии темы борьбы с авторитетами, поскольку, цитируя художественные провокации манифеста Д. Вишнёва, *афрыкозныя творы – самыя моцныя кракадзілы на прасторах свету*¹⁵.

¹¹ З. Вішнёў, *Штабжавы тамтам*, Мінск 1998, с. 8.

¹² З. Вішнёў, *Тамбурны маскіт*, 2001, с. 20.

¹³ Там же, с. 26.

¹⁴ Там же, с. 54.

¹⁵ Там же, с. 63.

Асемантические эксперименты со звуковой конституцией текста встречаются и в творчестве Сержа Минскевича в виде стихов-циклофонов, в которых, при многократном повторении, слоформы переходят друг в друга, как в стихотворении «Ваколіцы Браслава»¹⁶. Текст рассчитан именно на вокоральное воспроизведение, при котором и обнаруживают себя компоненты произведения, происходит трансляция его семантики:

БАРЫбарыбарыбарыБЯРЫбарыбаРЫБАрыбары-
барыБЯ РЫбарыбарыБАРЫ...

Рассказ о Браславском крае, известном обилием озёр и лесных уголков, поэт основывает на известном лингвистическом приёме удвоения для обозначения множественности, большого количества чего-либо. За формальным экспериментом циклофона легко угадывается рассказ о богатстве родного края: большом количестве «бароў», «рыбы», «рыбароў» и щедрости природы, переданной глаголом «бярэ».

Оправданным выглядит также использование акустических возможностей циклофона в тексте С. Минскевича «Сон немаўляці ў люльцы»¹⁷. Состоит произведение лишь из двух лексических компонентов, выделенных заглавными буквами самим автором. Однако такая бедность словаря скорее намеренная, поскольку повествование ведётся о младенце, чей жизненный цикл как раз и сосредоточен всего в нескольких опытах. Кроме того, стихотворение основано на многократном повторении, медитативном бормотании-укачивании:

СЬШсьпісьпісьпісьпіПіСЬпісьпісьпісьпісьСЬШсьпісьпісьпісь
ПіСЬпісьпісьпісь

Только при многократном произнесении это звуковое стихотворение С. Минскевича наполняется альтернативным содержанием, проявляющим себя поверх первоначального текста.

Словоформы стихотворения С. Минскевича «Сусляп (Сон Ганны)»¹⁸ дробятся при акустическом воспроизведении, преобразуясь в новый текст благодаря смещению межсловных пробелов:

¹⁶ С. Минскевіч, *Я з Бум-бам-літа*, Мінск 2008, с. 40.

¹⁷ Там же, с. 52.

¹⁸ Там же, с. 112.

Шмарка		Кашмар	
	ідзе		дзеі
Ганна		наган	
	ладу		дула
	ласку		скула
	сьніць і		цісні
Року		Урок	
	кляцьба!		кляцьба!

Некоторые фрагменты подобных текстов выглядят и звучат, сходно иноязычным (сусляц, шмарка, качар). Ещё более экстремальным примером создания текста на экспериментальном языке может стать стихотворение «Шчуньявя»¹⁹ Василия Сахарчука:

Зякуе кузюля
 ў галёным зяі.
 Птурам і зьяшкам
 жасьця шчадае.

Стихотворение основывается на несуществующих словах, создание которых, однако, опирается на все законы языка. При произнесении текст запускает механизм аналогии, где семантически значимые и предположительно бессмысленные строки или их элементы вступают во взаимодействие.

Стихотворение подобного рода преподносят своему пользователю фонетическую сторону слова и показывают некую достаточно очевидную самостоятельность фонетической организации и функционирования текста, который становится универсальным средством передачи информации.

Груз «советскости», долгие годы нивелирования статуса белорусского языка, запрет на национальную культуру – все эти проблемы отразились на отечественной общекультурной и литературной ситуации «переходного периода», что привело к формированию «новой литературной ситуации». Лингвистический нигилизм, так подчёркнуто прозвучавший в творчестве многих молодых белорусских литераторов, имеет схожий с конкретистским механизм возникновения: недоверие к прошлому подталкивает поэтов не столько к универсальному очищению языка, как в зауми начала XX века, а к преодолению порочной практики тоталитарного прошлого. Оно породило не только социальные проблемы, но и чувство эстетической катастрофы. Отсюда появ-

¹⁹ В. Сахарчук, *Абракадабра*, «Роднае слова» 1999, № 3, с. 117.

ление текстов типа стихотворения Д. Вишнёва «Кавалак са страчанага тэксту перформанса “Краіна кактусаў”, где протестное настроение против современного состояния языка и мышления достигает своего максимума: *ібо-бо-бо-бі-бо / агу-ый / агу-ый агу-ый / агу-ый / вытайз з цемрачы / да вялізнага мбэ / (...)*²⁰.

Многие литераторы XX века, экспериментирующие с произносительно-слуховыми единицами языка и речи, создающие вокоральную поэзию, являются талантливыми декламаторами и неутомимыми изобретателями неожиданных способов подачи своих произведений. Практика звуковой поэзии насыщена примерами использования свойств записывающей аппаратуры, исполнения в сопровождении музыкальных композиций, танца, двухголосого, симультанного чтения, возможностей микшерского пульта и звуковой платы компьютера.

Органично в этой связи был презентован сборник Дмитрия Плакса в сопровождении музыкальной группы, исполняющей альтернативные композиции. Белорусская писательница и критик Л. Рублевская так обозначает особенности текстов поэта: *Тэксты Дзьмітрыя Плакса трэба чытаць цалкам, і, па магчымасьці, услых. А яшчэ лепей – паслухаўшы, як гэта робіць сам аўтар, медытуючы ў профіль да залы, ушчыльную да мікрафону, у суправаджэньні псіхадэлічных барабанаў. Тэксты ягоныя – гэта рэчытатывы, заклёны, малітвы, у якіх пазначаныя не абзацы – а павышэньне і паніжэньне тону. Музыканы націск, як у старажытнай мове*²¹.

Промня бліск шчылі піск шырокі дом пакой спакой звон чуваць з-за
вакна з табой пакой спакой звон чуваць з-за вакна з табой вясна за мной
восем час прайшоў штуршок гіне зноў прыйшоў скуру скінем
разглядай уважліва хто сказаў баязьліва
сорамна божа ж
мой як здрава²²

Произведение открыто апеллирует к ассоциативному типу повествования, где в качестве основы используется «сюжет» авторской мысли. Отсюда предельная вокализованная прерывистость, пунктирность, выделение отдельных фрагментов вне прямой логики жизненного факта, по прихоти случайного совпадения. Использование шрифтов различных размеров подсказывает читателю ситуацию понижения и по-

²⁰ З. Вишнёў, *Тамбурны маскіт*, с. 88.

²¹ Л. Рублеўская, *Птушыная клетка з «лега»*, «Дзеяслоў» 2009, № 4 (41), с. 320.

²² Д. Плакс, *Трыццаць тэкстаў*, Мінск 2009, с. 25.

вышения тона. Оформленные в тексте пустоты – знаки отсутствия голоса – могут одновременно служить маркерами пауз между событиями, протяжённости субъективного времени. Акустически данное стихотворение демонстрирует сложно устроенную систему рваного ритма, произвольно замедляющегося и ускоряющегося, как в стиле регги, где сполна выражен изначальный африканский синкретизм музыки, танца, пения и декламации.

Один из ведущих специалистов в области стиховедения Б. П. Гончаров отмечает, что *проблема восприятия звуковой структуры стиха имеет целый ряд аспектов (к примеру, соотношение графики и воссоздаваемой звуковой структуры стиха)*²³. В данном звуковом тексте наблюдаются и некоторые эксперименты с написанием слов шрифтами различного размера, тем самым подразумевается введение элементов партитурного письма с авторскими указаниями на понижение или повышение громкости или тона, введение факультативной информации, произнесение которой должно быть соответственно интонировано.

Кроме того, очевидно наличие в стихотворении Д. Плакса нескольких семантических центров: экспозиции, включающей в основном существительные, что создают идиллическую зарисовку («промня бліск», «дом», «пакой», «спакой», «звон», «вакно», «вясна»); завязки, содержащей по преимуществу глаголы, связанные с быстрой сменой событий («прайшоў», «штуршок гіне», «скінем», «прыйшоў», «разглядай», «сказаў»); кульминации, выписанной через градацию наречий состояния («баязьліва», «сорамна», «здорава»). Подспудно создана картина упоительной встречи мужчины и женщины, момент острейших интимных переживаний.

Текст создан в технике, где слово преподносится не только как носитель семантического значения, но и как вокоральная единица с особенными акустическими свойствами. В соответствии с этим слово в текстах Д. Плакса несёт дополнительный заряд субъективной экспрессивной интенции автора и подразумевает с его стороны особую акустическую реализацию. Подобные партитурные тексты, по сути, демонстрируют двигательно-физическую природу языка в понимании И. А. Бодуэна де Куртенэ, автора известного выражения о том, что *язык есть слышимый результат правильного действия мускулов*

²³ Б. П. Гончаров, *Проблема восприятия звуковой структуры стиха*, [в:] *Теории, школы, концепции (критические анализы). Художественная рецепция и герменевтика*, Москва 1985, с. 257.

*и нервов*²⁴. В пространстве современных поэтических экспериментов со звучанием наблюдается тенденция, как отмечает Б. П. Гончаров, к

восприятию звуковой структуры стиха как целостной фонической системы, познание которой требует комплекса знаний на стыке ряда наук – прежде всего литературоведения и экспериментальной фонетики. Последняя, в свою очередь, влечёт за собой физику (акустику), биологию (физиологию речи) и другие естественные науки. Эти вопросы имеют отнюдь не только чисто академический интерес: ведь от того, как воспринимается именно звуковая структура стиха, какие именно компоненты выделяются, зависит целостный анализ стихотворной речи, анализ, обращающийся не только к аспектам строения стиха, но выявляющий его содержательную функцию²⁵.

И в самом деле, расцвет саунд-поэзии на Западе, связанный с деятельностью поэтов-конкретистов Э. Яндля, Г. Рюма и других мастеров, фиксирует именно фонемное восприятие стиховой речи с максимальным вниманием к акустико-эстетическому впечатлению, а также к антропологической составляющей (голос, манера произнесения). Это явление было отмечено ещё А. Веселовским, утверждавшим, что в основе возникновения поэтического текста лежит звуковое начало, которое связывало людей ещё до появления письма.

Отметим, что в белорусской поэзии второй половины XX – начала XXI вв. фиксируется ряд текстов-экспериментов, в которых актуализируется фонетическая оболочка слова, манера его произнесения, интонация, музыкальность. Семантическое содержание подобных звуковых стихов современных белорусских литераторов в значительной степени подчинено интонации, благодаря чему рождается новый эмоциональный смысл, относительно свободный от семиотического значения слов, которые включены в текст произведения. Подчеркнём, что ряд белорусских акустических поэтов создаёт тексты со значительной собственно литературной составляющей (Д. Плакс, С. Минскевич), другая – с безусловно доминирующей звуковой природой, граничащей со смежными искусствами (Д. Вишнёв).

В современном литературном процессе Беларуси практически не заявили о себе поэты, в чьих произведениях в качестве материала использовались бы только звуки речи и артикуляция. В творчестве

²⁴ И. А. Бодуэн де Куртенэ, *Некоторые общие замечания о языковедении и языке*, [в:] И. А. Бодуэн де Куртенэ, *Избранные труды по общему языкознанию*, Москва 1963, с. 77.

²⁵ Б. П. Гончаров, *Проблема восприятия звуковой структуры стиха*, с. 258.

отечественных поэтов-экспериментаторов существуют разнообразные промежуточные и смешанные формы звуковых произведений. Однако именно тексты-партитуры, близкие эстетике звуковой конкретной поэзии, не получили широкого распространения. В то же время, однако, частотность экспериментов на акустическом уровне текста в современной отечественной поэзии позволяет говорить о тенденции к созданию аффектированных текстов, различными способами транслирующих сильные и глубокие переживания, характеризующихся ярким и демонстративным внешним проявлением, что вообще характерно для практики конкретизма и неоавангарда в целом.

STRESZCZENIE

AKUSTYCZNA POEZJA BIAŁORUSKA DRUGIEJ POŁOWY XX – POCZĄTKU XXI WIEKU

W artykule „Akustyczna poezja białoruska drugiej połowy XX – początku XXI wieku” omówiono wyniki badań eksperymentalnych z akustyczną realizacją tekstu, kiedy znak nie jest rozpatrywany jako zwykły nosiciel znaczenia. Wiersze współczesnych poetów białoruskich D. Wiszniowa, S. Minskiewicza, D. Płaksa, W. Sacharczuka są tworzone z maksymalną uwagą na wrażenia akustyczno-estetyczne (sam głos i intonacja).

Słowa kluczowe: światowy kontekst artystyczny, poezja dźwiękowa, teksty-eksperymenty, konkretyzm, neoawangarda.

SUMMARY

BELARUSIAN ACOUSTIC POETRY IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AND THE BEGINNING OF THE 21ST CENTURY

In the article “Belarusian acoustic poetry in the second half of the 20th century and the beginning of the 21st century” the results of experimental analysis of the acoustic realization of the text are presented. In the texts a symbol is not considered as a simple carrier of meaning. Poems of modern Belarusian poets such as D. Vishnev, S. Minskevich, D. Plax, V. Sakharchuk are written with maximum attention directed to acoustic and aesthetic experience (voice and intonation) as well as to anthropological component.

Key words: worldwide art context, sound poetry, text-experiment, neo-avant-garde.

ФАЉКЛАРЫСТЫКА

Іна Швед

Брэст

Гідралагічны код беларускага фальклору¹

Уводзіны

Шматлікія даследаванні ў сферы сувязяў традыцыйнай і сучаснай культур грунтуюцца на ўсведамленні таго, што апрадмечаныя формы самабытнага духоўнага вопыту мінулага, часткова захаваўшы сваю арыгінальную існасць, а часткова “пераапрадмеціўшыся”, становяцца грунтам новых сінтэзаў, і гэтым падтрымліваюць духоўны патэнцыял культуры. Архаічныя ў сваёй аснове сімвалы і коды, рэтрансклюючы ператвораны ў каштоўнасныя ідэалы сацыяльна-культурны вопыт, прад’яўляюць кожнаму пакаленню імператывы дзейнасці, спосабы асэнсавання, узнаўлення рэчаіснасці, крытэрыі яе ацэнкі (сенсорнай, субліміраванай, рацыяналістычнай). І такім чынам уздзейнічаюць на сучаснае і будучае гэтай рэчаіснасці. Адсколь – абвастрэнне навуковай і грамадскай цікавасці да механізмаў і сродкаў (разгалінаванай сістэмы кодаў) мадэліравання і рэтрансляцыі жыццёва важных, правяраных часам сэнсаў і самабытных формаў беларускай традыцыйнай культуры.

Неабходнасць вывучэння і захавання духоўных набыткаў нашых продкаў, нераспрацаванасць шырокага кола праблем знакавай арганізацыі свету, адным з галоўных інструментаў якой выступае гідрала-

¹ Праца выканана ў межах тэмы “Структурна-тыпалагічныя параметры кодаў міфапаэтычнай карціны свету беларусаў (паводле фальклорных запісаў XIX–пач. XXI ст.)” задання 1.4.07 ДПНД “Гісторыя, культура, грамадства, дзяржава” на 2011–2015 гг., № дзяржрэгістрацыі 20140200 ад 14.03.2014.

гічны код, наапапенне адпаведнага багатага фактычнага матэрыялу, які чакае грунтоўнага сістэмнага вывучэння паводле новых напрацовак у галіне фалькларыстыкі, семіётыкі, этналінгвістыкі, культуралогіі і іншых гуманітарных навук, добрая захаванасць архаічных гідралагічных вобразаў і жывучасць звязаных з імі міфапаэтычных уяўленняў (што выразна адбілася ў розных відах мастацтва), неабходнасць паглыблення разумення агульнаславянскага пласта ўяўленняў пра розныя аспекты светабудовы, зафіксаваных у гідралагічным кодзе, вызначаюць актуальнасць тэмы прапанаванага артыкула.

Тэарэтыка-метадалагічныя аснованні даследавання гідралагічнага кода, яго структурна-тыпалагічныя параметры і сувязі з сумежнымі кодамі

Код – гэта сістэма абазначэнняў для перадачы, апрацоўкі і захавання інфармацыі ў форме канцэптуальных утварэнняў, корпус адна тыпных знакаў, які мае сваю парадыгматыку і сінтагматыку. Кожны код вызначаецца ўласнай сістэмай рэлевантных прыкмет, якія выяўляюцца ў наборы і суадносінах адзінак гэтага кода. Адзін з вызначальных чыннікаў сяміясферы беларускага фальклору – гідралагічны код трактуецца намі як інструмент традыцыйнага мадэліравання свету на аснове яго пазнання, ацэнкі і апісання праз розныя сяміятызаваныя віды водаў гідрасферы (акіяна, мора, рака, возера, балота і падземныя воды, у першую чаргу такія іх выхады на зямную паверхню, як калодзеж, крыніца). Кожная з гэтых сяміятызаваных міфапаэтычным мысленнем рэалій функцыянуе ў беларускім фальклоры як сімвал – адмысловы вобраз, які з’яўляецца вынікам і ідэальнай формай прадметна-пачуццёвага, цэласнага, эмацыянальнага адлюстравання прадметаў і з’яў матэрыяльнага свету.

Хоць награднай катэгорыяй адносна ўсіх пералічаных чыннікаў гідралагічнага кода з’яўляецца вада, сама яна як такая (празрыстая бясколерная вадкасць, рэчыва, якое сяміятызуецца міфапаэтычным мысленнем паводле разнастайных прыкмет, надзяляецца пэўнымі магічнымі функцыямі, выкарыстоўваецца ў розных рытуальных практыках і пад.) уваходзіць у іншы код – рэчываў, стыхій і прыродных з’яў, наградным кодам якога з’яўляецца субстантыўны. (Гідралогія таксама вывучае не ваду як такую (фізічнае рэчыва ці хімічнае злучэнне), а пашырэнне і рэжым прыродных водаў на Зямлі, усе віды водаў гідрасферы ў акіянах, марах, рэках, вадасховішчах, балотах, падземныя

воды). Калі сімволіка, семантыка, прагматыка чыннікаў гідралагічнага кода даследуецца ў сувязі з семіятызацыяй міфапаэтычным мысленнем абменных працэсаў паміж воднай паверхняй і слямі атмасферы, можна гаварыць пра гідраметэаралагічны код з такімі яго элементамі, як дождж, снег, іней, раса, хмара, град і пад. Але такая класіфікацыя кодаў немэтазгодная, бо выклікае шэраг праблем, асабліва калі прадугледжваецца сістэмны аналіз кода. Усё яшчэ больш ускладняецца, калі прадметам даследавання становіцца метэаралагічная магія, у прыватнасці грунтоўна даследаванае ў айчыннай і замежнай навуцы выкліканне дажджу на Беларусі². Светапогляднай асновай магічнага выклікання дажджу з'яўляюцца ўяўленні пра сувязь зямных і нябесных водаў, але на першы план у гэтым выпадку выводзяцца магічныя маніпуляцыі з рознымі рэаліямі, акцыянальным код. Што да крыніц, калодзежаў, то яны ў якасці выхадаў вады з цвердзі падземнай на зямную паверхню уяўляліся найлепшым *месцам для ўздзеяння* на воды цвердзі нябеснай. Назва (і змест) артыкула аўтарытэтнага даследчыка метэаралагічнага кода М. Антропава “Белорусские этнолингвистические этюды: 2. Вызывание дождя (*акциональный код*)” (Язык культуры: семантика и грамматика, М., 2004) гаворыць сама за сябе.

Рэалізацыя сістэмнага падыходу да вывучэння кода немагчымая без ідэнтыфікацыі неабходнага і дастатковага комплексу характарыстык (якія ў сукупнасці вызначаюць існаванне кода як цэласнага феномена) і рэканструкцыі працэсу і вынікаў семантызацыі адпаведных аб'ектаў. Сярод прынцыпаў такога падыходу – вывучэнне не ізаляваных сімвалаў, а іх сукупнасці (акрэсленай сістэмы адносін), якая і ўтварае код, прычым цэласнасць тут – вызначальная ўласцівасць; сінтэз тэарэтычных (гісторыка-генетычных і функцыянальна-семантычных) уяўленняў пра код; вылучэнне фактараў, якія надаюць коду ўстойлівасць; акцэнт на сэнсе ўзаемасувязі аднатыпных складніках-сімвалаў.

Пры вырашэнні задач, звязаных з сістэмным аналізам пэўнага кода, яго гісторыка-генетычнае даследаванне павінна дапаўняцца функцыянальна-семантычным. Як паказалі праведзеныя намі даследаван-

² Гл., прыкладам: С. М. Толстая, Н. И. Толстой, *Вызывание дождя в Полесье*, (в:) *Очерки славянского язычества*, Москва 2003, с. 89–125; Л. Дучыц, Э. Зайкоўскі, У. Лобач, *Дождж*, (у:) *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 154–155; шэраг прац М. П. Антропава па праблеме метэаралагічнай магіі беларусаў і яе кодаў, у прыватнасці *Кодовая структура беларускіх абрадаў і ритуалаў, звязаных с вызываннем дождя*, “Etnolingwistyka. Problemy języka i kultury”, t. 16, Lublin 2004; інш.

ні дэндэралагічнага, прыродна-ландшафтнага, колеравага і іншых кодаў, прадуктыўным з’яўляецца выкарыстанне функцыянальна-семантычнага, структура-тыпалагічнага і параўнальна-гістарычнага метадаў. Прымяненне функцыянальна-семантычнага метаду дае магчымасць высветліць, што іменна ў генезісе кода абумоўлена пазафальклорнымі сувязямі і як гэтыя сувязі прадстаўлены ў ім, а таксама ўстанавіць месца кода ў традыцыйнай мадэлі свету (шырэі – культуры). Структура-тыпалагічны метада дазваляе раскрыць механізмы ўпарадкавання семантычных сувязяў кожнага з сімвалаў, якія складаюць код, і інтэрпрэтаваць гэтыя сімвалы, прадставіўшы іх у межах цэласнага ўтварэння, што функцыянуе разам з іншымі кодамі. Пры дапамозе параўнальна-гістарычнага метаду магчымае высвятленне генезісу кода, вызначэнне паралеляў вывучаемай з’явы ў розных маштабах.

Правесці такое даследаванне штучна сканструяванага гідраметэаралагічнага кода (папрабаваць адна тыпнасці ў дачыненні да чыннікаў такога кода не вытрымліваецца), па меншай меры на сучасным узроўні фалькларыстычай навукі і ў межах аднаго, нават манаграфічнага даследавання, не ўяўляецца магчымым. Па-першае, “слоўнікі” той “мовы рэальнасці”, якую выкарыстоўвае традыцыя ў семіятычных мэтах у адносінах да кодаў гідралагічнага і метэаралагічнага, хоць і маюць зоны перасячэння, але адрозныя: вецер, віхор, маланка, мароз і пад. – найважнейшыя чыннікі кода метэаралагічнага, але не гідралагічнага ці гідраметэаралагічнага. Аднак менавіта з імі семіятызаваныя міфапаэтычным мысленнем дождж, снег, іней, раса, хмара, град з’яўляюцца адна тыпнымі сімваламі, складаюць цэласнае ўтварэнне, упарадкоўваюць паводле аднаго механізму свае як унутраныя, так і знешнія семантычныя сувязі. Маленні, абыходы, аранне (дарогі, русла ракі), укопванне, агароджанне, выліванне, абліванне, біццё, размешванне (вады), галашэнне па тапельцу ля калодзежа і г.д. складаюць рытуальны комплекс выклікання даджу, утвараюць яго акцыянальны код, але ніяк не могуць лічыцца адна тыпнымі сімваламі з чыннікамі кодаў гідралагічнага і/ці метэаралагічнага. Пазафальклорныя сувязі, якімі абумоўлены генезіс гідралагічнага, метэаралагічнага і тым больш акцыянальнага кодаў, прадстаўленасць гэтых сувязяў у названых кодах, месца кодаў у жанравай сістэме фальклору, традыцыйнай мадэлі свету адрозныя. Чыннікі гэтых трох кодаў утвараюць адметныя і сінанімічныя (з агульнай семантыкай і матывіроўкай), і ізафункцыянальныя (з агульнай прагматыкай) рады сімвалаў, характар вар’іравання якіх таксама не супадае. Адпаведна гідралагічны, метэа-

ралагічны, акцыянальны коды і іх чыннікі выяўляюць розныя сувязі з іншымі кодамі, у прыватнасці з такім вызначальным кодам культуры, як прасторавы. Гідралагічны код “на поўных правах” можа лічыцца сегментам ландшафтнага кода, які, у сваю чаргу, з’яўляецца адным з вызначальных чыннікаў кода прасторавага. Прасторавы ж код можна трактаваць як надрадную катэгорыю ў адносінах да кодаў гідралагічнага і ландшафтнага (простора ў міфапаэтычнай карціне свету – гэта найперш сфера размяшчэння элементаў ландшафту; увогуле прастора не можа быць апісана інакш, чым як шэраг пэўных аб’ектаў), але не ў дачыненні кодаў метэаралагічнага ці рэчываў, стыхій або акцыянальнага. Прыкладам, у загадцы пра лодку паверхня вады трактуецца як прастора кшталту нябеснай, як локус, дарога, а дно вадаёма асацыюецца з іншасветам, пры гэтым адлюстравальная ўласцівасць вады захоўвае важнае значэнне: *Еду па раўнядзі, ад смерці на тры пядзі і пад нагамі неба*. Хоць сімволіка гідрааб’ектаў пэўным чынам звязана з сімволікай уласна вады і ўяўленні пра лучнасць нябеснай вільгаці з зямнымі водамі шырока прадстаўлены ў метэаралагічнай магіі, але гэта галіна народнай касмалогіі, якая павінна спецыяльна даследавацца з выкарыстаннем адпаведных метадалогіі і факталогіі. Ваду як субстанцыю (у прыватнасці, сродак магіі), дождж, снег, іней, метэаралагічную магію і г.д., такім чынам, алагічна ўключаць у разгледжаную іерархію кодаў: прасторавы – ландшафтны – гідралагічны.

У залежнасці ад маштабу члянэння кодаў на элементы, можна вылучаць адметныя сінхронна-тыпалагічныя класы (тыпы) гэтых элементаў і адпаведна іх аналізаваць, у прыватнасці гідралагічны код уключае: семіятызаваныя 1) прыродныя, 2) “рукатворныя” гідрааб’екты. Ад задач і вынікаў кампанентнага аналізу названых тыпаў залежыць выгляд класіфікацыйнай мадэлі гідралагічнага кода. Так, яго сістэмаўтваральнымі элементамі з’яўляюцца названыя вышэй, па-першае, акіян, мора, рака, возера, балота, крыніца, па-другое, калодзеж. Для рэалізацыі сістэмнага падыходу да вывучэння гідралагічнага кода беларускага фальклору дастаткова даследавання ўсіх вызначаных сімвалаў паводле пералічаных вышэй прынцыпаў з выкарыстаннем апісаных метадаў. Між тым, карысным з’яўляецца і накладванне больш дробнай сеткі пры кампанентным аналізе кода. Так, могуць вылучацца і інтэрпрэтавацца ў аспекце адзначаных вышэй сувязяў такія чыннікі кода, як мора (канкрэтнае), мора-акіян, рэкі (“Балвань”, “Буг”, “Вялля (Вілія)”, “Дзвіна”, “Прыпяць”, “Сож”, “Днепр”, “Дунай”, “Нёман”, “Міртвіца”, “Свяціца”, “Сула”, “Уса”, “Уздзянка”, “Шчара”, “Мухавец”, “Прыпяць”; інш.), азёры (“Нарач”,

“Свіцязь”, “Святое”, “Стралкоўскае”, “Князь-возера”, “Жыд-возера”, “Ольжанка”, “Акно”, “Чартова”, “Дзедава”, “Паганік”, “Чорнае”, “Белае”; інш.), балоты (іх канкрэтныя вобразы), крыніцы (“святыя”, “чортавы”, “богавы”, “Пяцінка”, “Янава”, “Добрая Вада”, “Дзявічы калодзеж”, “Грамячы калодзеж”, “Магдалена”; інш.), стаў, копанка, брод, суток, вір, пэўныя “міфічныя” гідрааб’екты і г.д. Гэты рад, бяспрэчна, можна працягваць. І паколькі гідралагічныя сімвалы з’яўляюцца міжжанравымі, то іх разгляд неабходна праводзіць на матэрыяле ўсіх асноўных жанраў і відаў фальклору, натуральна, з улікам адметнасцяў. Паколькі гідралагічныя сімвалы – “вынік супрацоўніцтва” мастацкіх і немастацкіх утварэнняў у праекцыі істотных, стэрэатыпных уяўленняў пра гідрааб’екты, навуковае апісанне гэтых сімвалаў прадугледжвае вызначэнне іх кагнітыўнага зместу, зварот да адметных канцэпцый карціны свету і мадэлі свету.

З прычыны таго, што гідралагічны код з’яўляецца падкодам ландшафтнага (ці прыродна-ландшафтнага, бо толькі калодзеж – “рукатворнае” збудаванне, ды і яно ў сваёй аснове мае выхад прыродных падземных водаў), тэарэтыка-метадалагічныя падыходы да сістэмнага даследавання гэтых кодаў будуць адзінымі. Раскрыццю сутнасці адпаведных падыходаў і катэгарыяльнага апарату прывесчаныя нашы спецыяльныя працы, што пазбаўляе неабходнасці спыняцца на гэтым пытанні дадаткова³.

Некаторыя вынікі даледавання гідралагічнага кода беларускага фальклору

Адзначым толькі асноўныя моманты, якія датычаць рэканструкцыі гідралагічнага кода беларускага фальклору і ўкажам на тое, што надзяленне гідрааб’ектаў высокім семіятычным статусам і іх шанаванне, паводле агульнага прызнання як айчынных, так і замежных вучоных (А. Беразовіч, Т. Валодзінай, Л. Вінаградавай, Т. Гамкрэлідзэ,

³ І. Швед, *Усталяванне семантычных сувязей прыродна-ландшафтных сімвалаў беларускага традыцыйнага фальклору*, “Весці НАН Беларусі. Серыя гуманітарных навук” 2011, № 1, с. 75–76; І. Швед, *Тэарэтыка-метадалагічныя асновы сістэмнага даследавання прыродна-ландшафтнага кода міфапэтычнага мыслення*, “Веснік Палескага дзяржаўнага ўніверсітэта. Сер. грамадскіх і гуманітарных навук” 2011, № 2, с. 57–61; І. Швед, *Прыродна-ландшафтны код міфапэтычнага мыслення як аб’ект міждысцыплінарнага даследавання*, “Вучоныя запіскі БрДУ. Гуманітарныя і грамадскія навукі” 2011, вып. 7, ч. 1, с. 184–194.

Л. Дучыц, Э. Зайкоўскага, Вяч. Іванава, У. Лобача, А. Ненадаўца, А. Панчанкі, Т. Шамякінай, І. Швед і інш.), – шырока вядомая і даволі старажытная з’ява ў культурах славян і іншых народаў свету. Адназначна, факталагічны матэрыял даследавання настолькі шырокі, што яго апісанне як у дыяхраніі, так і сінхраніі павінна было б ахапіць усе навукова аўтарытэтных публікацыі беларускага фальклору (у шырокім значэнні) і архіўныя, палявыя матэрыялы, бо, як адзначалася вышэй, гідрааб’екты выступаюць частотнымі міжжанравымі сімваламі беларускага фальклору.

Многія аспекты міфапаэтычных уяўленняў беларусаў пра ваду, гідрааб’екты ў сувязі з семіятызацыяй прасторы міфапаэтычным мысленнем характарызуюцца даволі высокай ступенню вывучанасці (работы Э. Зайкоўскага, У. Лобача, А. Прохарава, С. Санько, М. Талстога, С. Талстой, І. Чароты; інш.). Так, у даследаваннях У. Лобача⁴ разглядаецца кола пытанняў пра новыя прынцыпы этналагічнага вывучэння семантыкі і сімволікі ландшафтных, у тым ліку гідралагічных, аб’ектаў, фактаў міфалагічнага асэнсавання дыялектных формаў вераванняў, звязаных з імі. Даследчык вывучае крыніцы, азёры, балоты як значныя канкрэтна-рэчавыя элементы сакральнай геаграфіі беларускага Падзвіння. Пры гэтым аб’екты сакральнай геаграфіі трактуюцца У. Лобачам як *элементы прыроднага ландшафту, якія ў калектыўнай фальклорнай памяці суадносяцца з іншасветам і яго прадстаўнікамі і ў іх міфалагічнай праекцыі выразна супрацьпастаўляюцца сферы прафаннага (чалавечага)*⁵. Скрупулёзна даследаваўшы азёры Паўночнай Беларусі, вядомыя ў народнай традыцыі пад назвай “святые”, а таксама водныя аб’екты, з якімі звязаныя паданні пра патанулы храм, У. Лобач заключыў, што *канцэнтрацыя аб’ектаў сакральнай геаграфіі вакол некаторых святых азёр настолькі высокая, што дазваляе меркаваць пра надзвычайны, культавы статус гэтых аб’ектаў і ў часы да прыняцця хрысціянства*⁶. Даследчык слухна ўказаў на тое, што ў вызначэнні месца тэафаніі чалавек дахрысціянскай эпохі натуральным чынам звяртаў увагу на круглае ў плане і невялікае (форма круга прасочваецца візуальна) азяро, якое ў міфа-

⁴ У. А. Лобач, *Сакральная геаграфія беларускага Падзвіння*, (у:) *Палявая фалькларыстыка і этналогія: даследаванне лакальных культур Беларусі*, Мінск 2008, с. 110–116; У. А. Лобач, *Свет людзей і свет багоў: прастора ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў*, “Беларускі гістарычны часопіс” 2009, “ 3, с. 12–17; інш.

⁵ У. А. Лобач, *Сакральная геаграфія...*, с. 110.

⁶ Тамсама, с. 114.

паэтычнай традыцыі ўспрымалася як “вока”, “акно” з таго свету і канал камунікацыі з ім⁷. Грунтоўныя назіранні У. Лобача адносна семантыкі і рытуальнай функцыянальнасці базавых элементаў традыцыйнага культурнага ландшафту беларусаў (у тым ліку балота, возера, ракі, крыніцы) абагульнены ў манаграфіі “Міф. Прастора. Чалавек: традыцыйны культурны ландшафт беларусаў у семіятычнай перспектыве” (Мінск, 2013). Культавыя вадаёмы Беларусі як асобныя экасістэмы і адмысловыя духоўныя асяродкі разгледжаны ў працах Э. Зайкоўскага і Л. Дучыц⁸.

“Філалагічны” бок сімвалікі прыродна-ландшафтных, у тым ліку гідралагічных, вобразаў у сувязі з вывучэннем беларускай лірыкі і яе паэтыкі закранаўся Н. Гілевічам у даследаванні “Паэтыка беларускай народнай лірыкі. Слова і вобраз”, А. Гурскім у манаграфіі “Пазаабрадавая лірыка ўсходніх славян”, А. Лісам у працах, прысвечаных паэзіі народнага календара, і некаторымі іншымі вучонымі. Асаблівасці выяўлення прасторы сродкамі беларускай парэміялогіі, у якой *сістэма семантычных каардынат міфа пра касмагонію і ўпарадкаванне свету захоўвае сваю актуальнасць*, вывучаліся Т. Валодзінай. Даследчыца, сярод іншага, засяродзіла ўвагу на функцыянальнасці вобразаў беларускага ландшафту (сярод якіх рака, возера, балота) у парэміялагічных тэкстах і выказала меркаванне, што *для гэтых локусаў ужо не характэрны прыцып укладання, прастора па-за вёскай складаецца з раўнапраўных элементаў*⁹.

Генезіс і сімваліку фальклорнага вобраза Дуная на песенным матэрыяле беларускай і іншых славянскіх традыцый на высокім навуковым узроўні ўсебакова раскрыла Л. Салавей¹⁰. Даследчыца на прэзентацыйным матэрыяле здолела давесці, што вобраз Дуная, апавіты комплексам міфалагічных уяўленняў, нясе ў сабе рысы “свяшчэннай ракі”. Менавіта ўсведамленне сакральнасці Дуная, важнасці ўсіх уяўленняў, звязаных з ім, абумовіла тое, што нават у творы народнай лірыкі, пазбаўленыя міфалагічнага напаўнення, шырока ўключаецца гэты вобраз, які набыў якасці эстэтычнага стэрэатыпа, а ў больш позніх пагодле паходжання творах (казацкіх, салдацкіх песнях) ён мае пейзаж-

⁷ Тамсама, с. 115.

⁸ Э. М. Зайкоўскі, Л. У. Дучыц, *Жыватворныя крыніцы Беларусі*, Мінск 2001.

⁹ Т. В. Валодзіна, *Прастора і час сродкамі парэміялогіі*, (у:) *Малыя жанры. Дзіцячы фальклор*, Мінск 2004, с. 38.

¹⁰ Л. М. Салавей, *Вытокі песеннай вобразнасці фальклору ўсходніх славян*, (у:) *Узроўні агульнасці фальклору ўсходніх славян*, Мінск 1993, с. 24–137.

на-геаграфічныя рысы і звязваецца з адносна нядаўнімі гістарычнымі падзеямі. Дунай як “міфічна-гістарычная прарадзіма славян”, родавая рака-мяжа беларускага фальклору разглядаўся і А. Ненадаўцом. Прадметам даследавання гэтага вучонага сталі таксама міфалагічныя ўяўленні пра некаторыя іншыя прыродна-ландшафтныя аб’екты і стыхіі, “жывую” і “мёртвую” ваду. Так, у раздзеле “Міфалогія” калектыўнай манаграфіі¹¹ разгледжаны некаторыя пытанні міфалагічнага касмагенезу, міфалагізацыі воднай стыхіі, водная прастора (рака, мора) апісана як абмежавальнік родавых зямель. (Больш падрабязны разгляд гісторыі і вынікаў даследавання пэўных чыннікаў гідралагічнага кода беларускага фальклору гл. у прысвечаных ім артыкулах¹²).

У пэўным сэнсе фундаментам, на якім базіруюцца даследаванні розных кодаў (у тым ліку гідралагічнага) беларускага фальклору, з’яўляюцца грунтоўныя работы калектыву вучоных, створанага акадэмікам М. Талстым. Практычным увасабленнем ідэй М. Талстога і яго калег стаў выхад этналінгвістычнага слоўніка “Славянские древности” (Масква, 1995–2014, т. 1–5), які з’яўляецца слоўнікам-указальнікам з тлумачальна-функцыянальнымі элементамі і мае надзвычай вялікую агульнагуманітарную каштоўнасць. Яго аб’ект – гэта “мова” культуры (у сяміятычным сэнсе), а вылучаныя ў асобныя артыкулы адзінкі (сімвалы) – “словы” гэтай мовы. Шэраг артыкулаў, уключаных у слоўнік (у прыватнасці, Т. Агапкінай, М. Валенцовай, Л. Вінаградавай, А. Леўкіеўскай, М. Талстога і інш.), прысвечаны апісанню асобных гідрааб’ектаў у адзінстве іх “рэальнай” формы і сімвалічнага зместу, што цалкам адпавядае таму важнаму месцу, якое займаюць гэтыя аб’екты ў традыцыйнай культуры славян (ды іншых народаў). Так, Л. Вінаградава ў слоўнікавым артыкуле¹³, прысвечаным апісанню сімвалічнага зместу ракі ў традыцыйнай мадэлі свету славян, разгледзе-

¹¹ *Міфалогія. Духоўныя вершы. Беларускі фальклор. Жанры, віды, паэтыка*: у 6 кн., кн. 5: *Міфалогія. Духоўныя вершы*, пад. рэд. А. С. Фядосіка, Мінск 2003, с. 120–182.

¹² І. А. Швед, *Сімволіка балота ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў*, “Вестні НАН Беларусі. Сер. гуманіт. навук” 2009, № 4, с. 89–97; І. А. Швед, *Сімволіка крыніцы ў беларускім песенным фальклору*, “Вестнік Брэсцкага ўніверсітэта. Сер. 3. Філалогія. Педагогіка. Псіхалогія” 2011, № 1, с. 46–54; І. А. Швед, *Мора як элемент касмалагічнага кода беларускага фальклору*, “Вестні БДПУ. Сер. 1. Педагогіка. Псіхалогія. Філалогія” 2012, № 2, с. 82–87; І. А. Швед, *“Мифологическая этимология” водных источников: белорусско-русско-польские параллели*, “PAX SONORIS. Научный журнал”, вып. VII, Астрахань 2013, с. 136–148; інш.

¹³ *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*: в 5 т., Москва 2009, т. 4: П (Переправа через воду) – С (Сито), с. 416–419.

ла некаторыя аспекты культурнай семантыкі гэтага гідрааб'екта, якія вызначаюцца такімі яго ўласцівасцямі, як хуткае цячэнне, рухомасць, працягласць у прасторы, звілістасць (крывізна русла). Рака сімвалізуе рух, шлях, дарогу ў іншасвет. Паказана, што ў традыцыйх розных славянскіх народаў рака функцыянуе як мяжа, небяспечны дэманічны локус, а ледаход і ледастаў інтэрпрэтуюцца народнай свядомасцю як сезонныя межы. Адзначым, што такія працы з'яўляюцца ў пэўнай ступені ўзорам, складаюць корпус сістэматызаванага паводле адпаведнай схемы матэрыялу, важнага для даследавання гідралагічнага кода міфапаэтычных мадэляў свету розных традыцый. Але з прычын асабліваасці агульнай канцэпцыі і натуральнага абмежавання аб'ёму слоўніка (адпаведных артыкулаў) фальклорныя крыніцы (пераважна абрадавы фальклор і тэксты малых жанраў) выкарыстоўваюцца ў ім толькі ў той ступені, у якой гэта неабходна для характарыстыкі абрадавага і міфалагічнага кола фактаў, а беларускія вуснапаэтычныя творы і ў гэтым кантэксце сустракаюцца эпизадычна.

Плёнам даследчыцкай працы айчынных фалькларыстаў, этнолагаў, культуролагаў, гісторыкаў, археолагаў, філосафаў стаў выхад энцыклапедычнага слоўніка “Міфалогія беларусаў”, большасць артыкулаў якога выканана ў сяміялагічным ключы. Натуральна, асэнсаванне традыцыйнага космасу беларусаў уключае даследаванне гідралагічных сімвалаў. Шэраг артыкулаў, прысвечаных разглядаючай праблеме, у прыватнасці “Мора”¹⁴, напісаны аўтарам гэтай работы. Некаторыя міфалагічныя ўяўленні беларусаў пра раку ў супастаўленні з старажытнаіндзейскімі апісаны ў артыкуле “Рака” названага слоўніка¹⁵. Яго аўтары – Л. Дучыц і У. Лобач – раскрылі пэўныя аспекты функцыянавання вобраза ракі ў касмаганічных легендах, у легендарнай гісторыі, абазначылі ролю ракі ў шэрагу магічных практык, а таксама ўказалі на культывае значэнне больш за 70 рэк Беларусі. Гэтыя ж аўтары прывялі міфалагічныя ўяўленні беларусаў пра возера як “прыродны вадаём у паглыбленні зямной паверхні, суаднесены... з ніжнім ярусам светабудовы і падземнымі водамі”¹⁶. У названым слоўніку Л. Дучыц, У. Лобач, С. Санько ахарактарызавалі калодзеж як *адзін з дзейсных каналаў камунікацыі з іншасветам, цесна звязаны*

¹⁴ *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 311–313.

¹⁵ Л. Дучыц, У. Лобач, (у:) *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 398–400.

¹⁶ *Міфалогія беларусаў*, с. 86–87.

з жаночай сімволікай і стыхіяй (зямной і нябеснай) вільгаці¹⁷. Калодзеж у абрадзе выклікання дажджу стаў прадметам даследавання С. Талстой і М. Талстога¹⁸.

Мора (акіян), рака, возера, балота, калодзеж, крыніца як чыннікі гідралагічнага кода

Праведзены намі на матэрыяле розных жанраў беларускага фальклору сістэмны аналіз такога чынніка гідралагічнага кода, як **мора** (вар. мора-акіян)¹⁹, дазваляе спярджаць, што ў залежнасці ад кантэксту, мора – пачатак і канец існага, з аднаго боку, – універсальны вобраз першапачатковага стану свету, увасабленне першаснай і вечнай стыхіі, жыццёвай субстанцыі, зыходная форма касмагенезу, а з іншага – мора судачыняецца з сферай смерці, сімвалізуе небяспеку, надзелена медыятыўным значэннем. Гэтыя міфалагічныя сэнсы вобраз мора захоўвае і ў паэтычных жанрах, прыкладам у сёмушной песні з матывам смерці-шлюбу, дзе мора і Дунай выступаюць кантэкстуальнымі сінонімамі: *Ходыла Наденька по новым горідцу, // Купала градочкі, сіяла руточку. // Ставіш, пасіявіш, стала палываты, // Ставіш, палывавіш, сіла спучываты. // Сівіш, спучівіш, стала, нашчытала, // Ставіш, нашчытавіш, у выночок звыла, // У выночок звыла, на Дунай пустыла. // – Хто выночка споймэ, то той мэнэ вузьмэ. // Хвалывся хвалько – малыды Іванко: // – Я выночка спойму, я Надечку вузьму. // Як ступыв ногою – по пояс водою, // Як ступыв другою – на дно головою. // – Бэжы ты, коню, сьдлом додому, // Ны кажы ты, коню, шо я ўтопывся, // А скажы ты, коню, шо я ўжэнывся, // Взяв собі жіночку – у моры шчучочку, // Взяв собі музыку – рыбу бэз’языку, // А моі гостонькы – у моры рыбонькы* (Плоска Брэсцкага р-на). Мора ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў – сімвал бязмежнасці, невядомасці, цудоўнасці, далёкага, чужога свету, а таксама мяжа паміж чалавечым і тым светам. У апошнім выпадку мора асацыюецца з полем, як у масленічнай песні: *Цераз поле шырокае, // Цераз морэ глыбокае // Там ляжала гібка кладка, // Гудэю ішла Божа матка. // Нясла ключы пякельныя // Пякельніцу адмыкаці, // Грэшны душы выпускаці*

¹⁷ Тамсама, с. 213.

¹⁸ С. М. Толстая, Н. И. Толстой, *Вызывание дождя в Полесье*, (в:) *Очерки славянского язычества*, Москва 2003, с. 89–125.

¹⁹ І. А. Швед, *Мора як элемент...*, с. 82–87.

(Дзяніскавічы Ганцавіцкага р-на). Мора таксама – локус прабывання персанажаў нячыстай сілы, жывёл, людзей-маргіналаў, ліміналаў ды цудоўных рэалій, сакральных памочнікаў героя.

Рака, як паказала даследаванне розных відаў і жанраў беларускага фальклору²⁰, – вынік дзейнасці сакральных персанажаў рознай прыроды, у калядных, валачобных песнях “быстрыя, беражыстыя” рэкі выцякаюць з слёз самога Бога ці птушак (напр., салаўя), звязаных з сферай сасгш; у чарадзейных казках рэкі разам з равамі, сценамі і да т. п. узнікаюць як перашкоды для пераследавацеляў з кінутых героем прадметаў накішталт стужкі, ручніка, шчоткі. Вытокі рэк могуць бачыцца як у ніжняй, так і верхняй сферах светабудовы, а самі рэкі маюць праекцыю як у макра-, так і мікрасвет, аж да чалавечага арганізму, як у замове “ад раны”: *Шла Божая маты, дэ тры річкы тэчэ: одна водзяная, друга – мэдвая, а трэцяя – кровавая. Водзяную і мэдвую вып’ю, а кровавая – сі своїм духом втомлюю* (Гвозніца Маларыцкага р-на²¹). Часта рака маркіруе мяжу паміж рознымі сферамі светабудовы ці яе Цэнтр альбо выступае дарогай у іншасвет, акаляе яго ці з’яўляецца ім самім (паводле абміранняў, на тым свеце скупыя людзі з галавой знаходзяцца ў рацэ, але ўвесь час просяць піць), рэчышча Сусветнай ракі можа супадаць як з гарызантальнай, так і вертыкальнай восямі Сусвету. У песнях рака аддзяляе родную старану маладой жанчыны ад мужавай хаты, дзівочае жыццё ад жаночага (гл. частотны матыў “шырока рака, я не перайду”). Пераход праз раку абазначае эратычныя адносіны, заключэнне шлюбу, пры гэтым арганізоўваць пераправу можа сакральны памочнік жаніха (голуб, змяя). У вясельных песнях хуткапынная рака разам з іншымі прыродна-ландшафтнымі аб’ектамі аддзяляе бацькоўскую хату нявесты (яе дзівочы стан) ад храма, дзе бярэцца шлюб, адбываецца вячанне, пераход у іншы статус: *Вітэ конэйкы-воронці, // Чы густыя по собі. // Чы довызэтэ княгыню // За тый горы крутый, // За тый річкы быстрый, // Под тый цэрквы святы, // Под тый свічкы ясный, на тый і рушнычкы білы* (Гвозніца Маларыцкага р-на). Рака – месца спатканняў, расставанняў герояў, локус дэманаў, зачараванага жаніха, метамарфоз чалавека, аб’ект праклёну, злога чаравання, у вы-

²⁰ І. Швед, *Рака*, (у:) *Беларускі фальклор. Эцыклапедыя*: у 2 т., т. 2, Мінск 2006, с. 427–428.

²¹ Прыведзеныя ў працы фальклорныя матэрыялы захоўваюцца ў фальклорна-этнаграфічным архіве вучэбнай фальклорна-краязнаўчай лабараторыі БрДУ імя А. С. Пушкіна (кіраўнік – І. А. Швед).

ніку чаго рака можа ператварыцца ў балота, праваліцца пад зямлю і г.д. Часта рака выяўляецца як месца смерці чалавека, патаплення, і гэта нярэдка становіцца сюжэтам тапанімічнага падання, прыкладам: *Раскажыце адкуль пайшла назва вёскі вашай, чаму называецца Скрыгалаў? – Раскажу... Скрыгалаў назвалі ад слоў “скрытая галава”. Раньшэ тут бацюшка службу вёў – ацец Макарый. Харошы бацюшка. За людзей сільна перажываў, за цэркву. А напамі на цэркву татары і хацелі спаліць. Ацец Макарый выйшаў первы да ворагаў, штоб людзі схавацца ўспелі. Ну яны яму і атрубілі галаву. Атрубілі і ў рэчку кінулі. А ў рэчкі сразу галава і скрылася. Вот адсюль і дзярэўню нашу назвалі “Скрыгалаў” – “скрытая галава”. Но на саракавы дзень усплыла галава і людзі вылавілі яе. А яшчэ я не сказала, што пахавалі бацюшка на берагу рэчкі Пяцеліцы. Ну то камі галава ўсплыла, то і яе закапалі да мошчаў бацюшкі. А на тым месце паставілі стоўб, памятник такі высокі, ён і счас там стаіць. Кажды год – 14 мая ў нас у цэркві служаць. Прыязжаюць папы і спачала на Пяцеліцы служаць, а патам у цэркві. Я тожэ хадзіла ў цэркву, а счас ужо сілы нема (Скрыгалаў Мазырскага р-на). Часта патапленне чалавека ў рацэ трактуецца як наканаванае лёсам, прыкладам: *Як дыты ходят, ідуць под рэку і будут бігаты, ходыты. І пося крїчат: “Ну, што, пошлітэ, дїткі разом”. Усі пїдуть. Одно: “Не, я нэ пїду” І останэця. І втопїця. Так, мусыть, назначано (Бучамля Камянецкага р-на).**

Рака сімвалізуе чалавечую экзістэнцыю, змены, цяжэнне часу, вечнасць і забыццё; як цякучая вада трактуецца ў якасці і дабратворнай, ачышчальнай, і згубнай; з’яўляецца аб’ектам шанавання і месцам здзяйснення абрадаў рознай скіраванасці. Рака, якая раздзяляе герояў песень, сімвалізуе сварку, разлуку. Вобраз ракі з чорнай вадой актуалізуецца і ў замове “Если дучка забула матэра”: *В річкы чорнэі вода, в воді жовтыі бэрэга, а в хате моеі пороги, ходылы б ногы дочкы моеі до мэнэ, Божеі рабе (імя). Мэнэ б дочка уважала, стару маты ны забувала, як хвороба – нэ кыдала, як я про еі трывожылась: як кобыла трывожыця по своему жэрэбчыку, овця по своему ягнетку, гобка по своему гнездечку, а дочка моя по своему крылечку і по мні Божеі рабі (імя). Амінь (Яблачнае Маларыцкага р-на). У песнях адносна позняга паходжання, прышеўках вобраз ракі фармалізуецца, хоць нярэдка захоўваецца яго лакатыўная функцыянальнасць, у прыватнасці як месца любоўных спатканняў (“Я з міленькім сідела // У рекі под мостіком, // Он ушёл, а я сказала: // – Ты мартышка з хвостікам” – Рамель Столінскага р-на), смерці чалавека ці мяжы паміж*

сваім і чужым светам: *А з нэба упала пороша, // А дід бабу полюбуй, бо баба хороша: // І слытая, і крывая, і к тому ж злая. // А дэ дід повэрнэ, но баба всё клынэ. // – Убырайся, бабка, у новэ адінне, // Мы пойдэм за рыку з тобою на высілле, // Убыралася, бабка, у новэ адінне, // Дэлю, дэлю, ідэм на высілле. // Як ступыла бабка в воду ногою, // Іі дід попыхнув на дно з головою. // – О тут, бабо, кайся, о тут покупайся, // А я пойду ожынюся, а ты оставайся...* (Астромічы Кобрынскага р-на). Злучэнне некалькіх рэк у адну сімвалізуе аб'яданне людзей, у вясельных песнях – маладых, іх родаў: *Сэй посажэ благословы Божэ... // Ой стыклося да дві річынькы, // Дай обідвы быстрынькы, // З'іхалыся дві посажынькы, // Дай обідвы молодэнькы. // Пэршы посаг – з-под місяца, // Другы посаг – з-под соныйка. // Молоды Іванко – з-под місяца, // Молодая Ганночка – з-под соныйка. // Шчо ж-то ў нэбы зазвыніло? // Сам Господь-Бог на высілле ідэ* (Снітава Іванаўскага р-на).

Хоць Беларусь – “краіна азэраў”, **возера**²² не з'яўляецца частотным вобразам беларускага фальклору, практычна не прадстаўленае ў парэміялагічным фондзе. Найбольш часта яно згадваецца ў няказкавай прозе. Узнікненне азэраў, як і рэк, крыніц, у народных уяўленнях беларусаў звязана з міфалагічнымі часамі першастварэння (сярод дэміургаў этыялагічныя легенды называюць Бога, старажытных волатаў, птушак). Этыялагічныя легенды пра канкрэтныя азёры нярэдка рэалізуюць матыў правалішча (горада, вёскі, храма, званоў) як пакарання людзей за грэх, парушэнне традыцыйных правілаў, забарон. Гэтыя сюжэты звязаны з міфалагічнымі ўяўленнямі пра водны хаос, перамогу стыхій і сусветны патоп, які насылаецца на зямлю за грахі людзей, парушэнне імі парадку Натуры, Жыцця. Возера ў такіх кантэкстах прэзентуе касмічны ніз (азёры могуць лічыцца бяздоннымі, звязанымі з сусветным акіянам; гл. міфапаэтычную трактоўку возера як “вока”, “акна” з таго свету, а таксама характарыстыку возера як вельмі глыбокага). Частотным матывам твораў няказкавай прозы выступае патапленне ў возеры. Прыкладам, пра возера каля в. Гарадная Столінскага раёна апавядаюць, што калісьці ў вёску прыйшлі татары разам з шведамі і пачалі здэкавацца з княжаскай сям'і. А калі яны сабраліся патапіць у возеры дачку князя, яе рагневаная маці вырвала з свёй галавы косы і кінула іх татарам у вочы, праклінаючы: *Больш*

²² Падрабязней гл.: Л. Дучыц, У. Лобач, *Возера, (у): Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 86–87.

не будзеш мець ты поспеху! З тых часоў і гавораць, што жанчына спасла Гарадную, таму што пасля гэтага швед не меў поспеху. Справа дайшла да таго, што пад Палтавай Пётр 1 разбіў яго начыста (хутар Замкавішча, в. Гарадная Столінскага р-на).

Гвалтоўная смерць, патапленне чалавека (часта ў юнацкім узросце) у возеры трактуецца як прычына ператварэння возера ў балота (гэта ж характэрна і для трактоўкі зарастання рэк) і пазней – і ў поле. Утвораны локус, згодна міфапаэтычнай логіцы, становіцца прытулкам для нячыстай сілы, чарцей, прыкладам: *Кольсь за Домачывом жылы на колоніі голэндры. Добрэ жылы, бо добрэ робылы. Зімля – вона завшы так: хто на ёй працуе – той ньколы ні горуйе. А тількі в одного тэго голэндра така біда прыключылася. Був у його конь любымэй, шо він на ім тількі іздыв, а ны пахав ньколы. А тэй конь був такэй гарачый, брыклівэй, шо ныма шо казаты. І був у того господара сын малэй, шо любыв на тэім коні кататыся. Батько йому ны дозволяв йіздыть, а він ны слухався. А було там шыз такэ возіро, шо бырыжкэ в його булы высокэ, і воно було як бы в ямцэ. І йедного разу тэй хлопец поіхав на тым коні коло того возіра. А тэй конь дурнэй як понес, шо ныма шо казаты. І хлопец не встрымався і скатывся в тую ямку. А малэй шчэ був, і втопывся собі. Тоды батько погорывав, а потом взів застрэлів того коня, посік його, вкінув до тэй ямкі. І вжэ ны ловылы там рыбы ньколы, а воно було богатое на рыбу, заросло воно, і кажуть, шо там сталы водытыся чэрты. І якось воно засмэрдэло з того часу, ну і сталы называты його Дохлой Ямкэй. А як вжэ прыйшылы тэй мэліораторы, запахалы там все, і стала там полэ. І вжэ нышто ны помныть, дэ була тая Дохлая Ямка (Чэрск Брэсцкага р-на). Возера можа знікнуць у выніку магічных актаў (кіданне ў яго патэльні, замка), чарадзеяства-помсты за патапленне ў яго водах любімага чалавека, часта дзіцяці. На месцы возера, якое знікла ў падземным свеце ў выніку праклёну, можа застацца толькі камень (відавочна, ён перашкаджае вадзе выйсці на паверхню зямлі). Так, апавядалі, што пад вялікім каменем, які ляжыць недалёка ад дарогі на Ваўкавыск, схавана зачараванае возера. Вельмі даўно нейкая пані хацела выкупаць свайго любімага сабаку, але ён ўтапіўся. Жанчына ў гневе пракляла возера, і яно пайшло пад зямлю²³. Паводле некаторых легендаў, возеру, ператворанаму (заклятаму) у балота, можна вярнуць былы выгляд, выканаўшы цяжкае заданне: *Няхай знойдзеца дзяціна**

²³ *Легенды і паданні*, склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі, Мінск 2005, с. 370.

сямі год, праедзе па балоту на кабыле трох год і адшукае тое месца, дзе патануў сын [жанчыны, якая пракляла возера. – I.Ш.]. На месцы тым выраслі тры чараціны (тры кусты чароту), трэба іх таму дзяціне вырваць і, не азіраючыся, увезці прэч²⁴.

Святыя азёры ўспрымаюцца як месцы тэафаніі, сувязныя звёны з іншасветам, локусы-праваднікі, з дапамогай якіх здзяйснююцца кантакты з прадстаўнікамі сасгum і выдаленне з чалавечага свету “нячыстага” ў разнастайных яго праявах. Возера як канал камунікацыі з іншым, чужым, светам, асяроддзе зараджэння/з’яўлення чалавечага жыцця трактуецца ў палескіх формулах пра паходжанне дзяцей (у такіх выпадках возера можа замяняцца ракой, ручаём, выступаць іх кантэкстуальным сінонімам). Возера – месца выканання розных рытуалаў, адпраўлення каляндарных абрадаў, у прыватнасці купальскіх: *...було вэльма вэсэло, гучно. Збіралы кветкі, плялі вяночкі, пелі песні. Пераапрачаліся ў чорта, дзеда і іншых. Ужо пасля Купалля нельга было робыты шчо-нэбудзь на агародзе. Усё трэбо было зробіты до Купалля. У гэтую ноч расцвятала папараць. Той, хто яе знойдзе, будэць богаты, здорowy і шчаслівы. Запальвалі вогнішча. Хлопцы прыгалі праз яго. Потым усе купаліся ў возеры ці ў рачы... У гэтую ніч збыралася вся нэчыстая сыла, ведьмы, і робыла людям пакості* (Вольна Баранавіцкага р-на). У аповедах пра святкаванні Масленіцы возера (ці рака) фігуруе як месца, дзе вечарам таемна рыхтуюць апару для рытуальнай ежы – бліноў: *Самыі правільныі бліны булы з грэчневыі муки. Бліны гатовылы тайно. Моглы выходыты вэчором до озера, річкэ і гатовылы опару. А другая ныкуды ны шла, а гатовыла в сэбэ на дворі со сніга, алэ шоб світів місяці. Дальшэ робылы тісто з муки і молока. Тісто накрывалы рушныком і ставылы там, дэ тэпло. Піч топылы сухымы бэрозowyмы дрывамы. Пыжлы на пэтэльных з чыгуну, маленькыі. Вэльмы чыстымы должны булы буты пытэльні. Іх ставылы на огонь, нагрывалы, насыпалы соллю і потом стыралы латкою. А бліны потом ны ліплы до дна. Пэтэльнію мазалы салом. Гатовы бліны ставылы в тэплэ місцэ, шоб булы тэплымы. Була і спэціальна пусуда – блынніца* (Яблачнае Маларыцкага р-на).

Возера разам з іншымі прыродна-ландшафтнымі аб’ектамі ўтварае адзіны сімвалічны комплекс, пры дапамозе якога актуалізуецца ідэя мяжы (між тым і гэтым светамі). У песнях, прыпеўках возера звычайна фігуруе разам з такімі прыродна-ландшафтнымі вобразамі, як

²⁴ *Дрэва казання: легенды, паданні, сказы, склад. і аўтар прадм. А. І. Гурскі, Мінск 1993, с. 172.*

камень (*Да вылятала ластаўка... // Сы-пад сіняга возера... // Сы-пад белага каменя...*²⁵), поле (*Ой, у полі азерца, // Там плавала вядзерца...*²⁶), рака: *Не забуду я рекі, // Не забуду озера, // Не забуду я молайчыка, // Шо зімой морозіла* (Адрыжын Іванаўскага р-на). Возера (верагодна, вялікіх памераў) можа не адрознівацца ад мора: *І да на моры, на моры, // На сіненькім возеры, // Два кані ваду пілі...*. Гэтыя два гідрааб'екты ўступаюць у адносіны сінаніміі і надзяляюцца аднолькавай негатыўнай ацэнкай, калі актуалізуюць свае паглынальныя магчымасці і сімволіку транзіту нечага з свету людзей у падземны свет, як у галашэнні жонкі па мужу: *Як я цяпер буду жыці, я бяздольная, я бязшчасная!.. А расступіся, сіняе возера! А залей мяне з дзеткамі малымі!* Між тым, возера, у адрозненне ад мора (далёкага, чужога, небяспечнага), у шэрагу кантэкстаў асацыюецца з сваім светам, абжытай прасторай, бацькоўскай хатай і пазітыўна ацэньваецца. Рух вады з возера ў мора, як мы ўжо пісалі, абазначае пераход лімінальнай істоты (увасобленай ракой) з аднаго свету (статусу) у другі: *Цячэ рэчка з возера ў мора, // Едзе дзевачка з роскашы ў гора. // Цячы, рэчка, і не супыняйся, // Едзь, дзевачка, і не азірайся*²⁷.

Прыкметы і ацэнка азёраў нярэдка выяўляюцца праз колеравы код (узгадаем сакральную вызначанасць шматлікіх азёраў з назвамі “Белае”, “Чорнае”, “Сіняе”, “Чырвонае”). Пры намінацыі размешчаных паблізу адно ля другога азёраў можа актуалізавацца апазіцыя “белы / чорны”. Пры гэтым возера, названае Белым, звычайна мае станоўчую ацэнку, успрымаецца як добрае, чыстае, рыбнае: *А чаму ваша возера называецца Белае? – Назвалі [озера] ніколы старыя. Белое назвалі, бо тут очень харошая вода была, очень харошая, и она была, как вам назватъ, типа тарелочкой, ну, примерно, метров сто – сто пидесят всяк о тако було, то мелко, мелко, мелко, мелко. Ну и на Белом озере построили Берёзовскую ГРЭС. Но оно, оно соединено с Чорным. Только Чорнэ, наверно, ніжэ за Белое на семисят или, можэт, большэ, то там ещё из Чорного качають сюда воду, когда жара большая, нэ хватае воды в Белом озере. Но в этом году было Белое озеро расшырьлы немного, узвели канал ещё вокруг, а там зара за станцыяю делают тую улучшытельную систему, станцыю нашу Берёзовскую*

²⁵ Паэзія беларускага земляробчага календара, уклад. А. С. Ліса, падр. народ. календара У. А. Васілевіча, Мінск 1992, с. 251.

²⁶ *Песні пра каханне*, склад. І. К. Цішчанкі, С. Г. Нісневіч, Мінск 1978, с. 121.

²⁷ *Вяселле. Песні*: у 6 кн., склад. Л. А. Малаш, З. Я. Мажэйка, Мінск 1986, кн. 5, с. 127.

ГРЭС будут росшырять, от то там зара делають улучшытельную систему, там болота булэ. То так названа. Но в нас ещё есть Споровское озеро (Нівы Бярозаўскага р-на). Ацэнка азёраў у сувязі з колькасцю ў іх рыбы выяўляецца ў шматлікіх фальклорных кантэкстах, што можа станавіцца тэмай тапанімічных паданняў. Прыкладам, апавядаюць, што некалі сучасную частку Століна, ад будынка гарсавета да праваслаўнай царквы, займала вялікае возера. У гэтым возеры было злоўлена 100 (сто) лінёў. Адсюль і мястэчка атрымала назву Столін (Столін Брэсцкай вобл.).

У выніку праведзенага намі даследавання вобраза *балота* ў беларускім фальклоры²⁸ высветлена, што тыповай і пераважнай аксіялагізацыяй балота, якое нясе семантыку смерці, ліха, з'яўляецца негатыўная (гэта абумоўлена рэальнымі і прыпісанымі характарыстыкамі балота, яго міфалагічнай карэляцыяй з іншасветам і дэманічнымі істотамі, з хтанічным ярусам светабудовы, нізам, што, дарэчы, актуалізуецца ў тэкстах фальклору адносна позняга паходжання, прыкладам вясельных прыпеўках: *Я ў болото ны пойду, // Бо воды боюся, // На грудочку постою // Дай додом вэрнуся* (Стаўкі Бярозаўскага р-на). Між тым у беларускай фальклорнай традыцыі прысутнічае нямаля сведчаньняў таго, што балота судачыняецца з ідэяй жыццядайнасці і пазітыўна ацэненымі вобразамі. Ва ўсякім выпадку шэраг твораў указвае на тое, што балота з яго крэатыўнымі патэнцыямі магло мысліцца ў якасці першапачатковага стану сусвету і жыццёвай субстанцыі ці пазітыўнага элемента светабудовы. Сімвал балота выяўляе адмысловае адзінства процілегласцей: балота як хаос усё раскрывае, нараджае, і ў той жа час усё паглынае, усё нівеліруе, хавае ўнутр. Адносіны балота да светабудовы, такім чынам, дваістыя: і канструктыўныя, і дэструктыўныя.

Водныя *крыніцы* асэнсоўваюцца народнай свядомасцю беларусаў як адны з вызначальных чыннікаў светаўладкавання, як кропкі згушчэння прыродна-касмічнай, сакральнай і культурнай энергіі²⁹. Таму лагічна, што з'яўленне крыніц узводзіцца да акту светастварэння дэміургам (часцей боскай прыроды). Акрамя касмаганічных матываў, сюжэты пра ўзнікненне крыніц (звычайна шанаваных у пэўнай мясцовасці) увабралі ў сябе шматлікія іншыя складнікі традыцыйнай духоўнай культуры – уяўленні пра іерархічнасць, цэнтрыраванасць

²⁸ І. А. Швед, *Сімволіка балота...*, с. 89–97.

²⁹ І. А. Швед, *“Мифологическая этиология” водных источников...*, с. 136–148.

і анізатропнаць (нераўназначнасць кірункаў) ландшафту, міфалогію жывёл, раслін, артэфактаў, субстанцый, канцэпты канфлікту, граху, выратавання, пакарання (згадаем матывы “правалішчаў”), побытавыя забароны, народныя культы святых і іншае. З’яўленне шанаванай крыніцы можа трактавацца як вынік і благаслаўлення, і гневу вышэйшых нябесных сілаў. У шматлікіх вуснапаэтычных творах, у першую чаргу песенных³⁰, крыніца выконвае шэраг сімвалічных функцый, звязана з пэўнай групай персанажаў і дзеянняў. У пераважнай бальшыні песень крыніца – локус такіх персанажаў, як жанчына, дзяўчына, хлопец і яго конь, радзей – іншых жывёл. У калядках крыніца надзяляецца статусам святога месца, у якім знаходзяцца Божая Матц і Ісус Хрыстос. Гэты гідрааб’ект нярэдка выступае мэтай руху галоўнага персанажа песні, каля яго адбываюцца асноўныя падзеі твора. У абрадавых і пазаабрадавых песнях гэты вобраз сімвалічна звязаны з матывамі малодасці, прыгажосці, кахання, пачатку, сватання, вяселля, забеспячэння чаканых даброт, выступае ўніверсальным знакам жыцця. У песнях на шлюбную тэматыку, як і ў творах іншых жанраў фальклору, крыніца надзяляецца жаночай семантакай і выступае эротыка-сексуальным сімвалам. Сімвалічныя карціны купання ў крыніцы, яе капання маюць выразны любоўна-эратычны падтэкст. З крыніцай песна звязаны матывы піцця. Згода дзяўчыны напайць з крыніцы хлопца ці яго каня сімвалізуе прыняцце кахання, уступленне ў інтымныя стасункі. Пераважная пазітыўная ацэнка крыніцы, верагодна, матывавана яе асобай пазіцыяй у міфапаэтычнай карціне свету – як ідэальнай вады. Калі крыніца атрыбуецца як бяздонная, ацэнка “добра/дрэнна” ў разглядаванай апазіцыі поўнаасцю інверсіруецца, што звязана з адмоўнай аксіялагізацыяй бездані. Вынясенне крыніцы за межы сваёй прасторы, у чыстае поле, лес, падкрэслівае сімвалічную семантыку, якой валодае вада ў народнай культуры ў цэлым. Яна выступае мяжой, якая аддзяляе замагільны свет ад свету людзей. Таму прасторавая схема, у якую змешчана крыніца, можа сімвалізаваць смерць персанажа. Функцыянаванне крыніцы як абагульненага знака суму абумоўлена яе асацыяцыяй з цяжучымі слязамі і шырэй – міфалагічнай карэляцыяй воднай стыхіі з матывамі небяспекі і смерці. Што да эпітэта вады “крынічная” ў лірычных песнях, то ён, верагодна, па сваёй сутнасці выконвае функцыю ўпрыгожання, указвае пераважна на анталагічную ўласцівасць вады.

³⁰ І. А. Швед, *Сімваліка крыніцы ў беларускім песенным фальклору*, “Веснік Брэсцкага ўніверсітэта. Сер. 3. Філалогія. Педагагіка. Псіхалогія” 2011, № 1, с. 46–54.

Тым не менш гэты эпітэт, надзелены азначнай функцыяй, здатны выяўляць істотныя асаблівасці беларускага песеннага ўніверсуму, фарміраваць яго вобразныя і сюжэтныя абрысы.

Жаночую сімваліку, медыятыўную функцыянальнасць, міфалагічную далучанасць да іншасвету, зямной і нябеснай вільгаці падзяляе з крыніцай *калодзеж*, які часта трактуецца як аналаг прыроднай крыніцы і выступае месцам здзяйснення адпаведных абрадаў, у першую чаргу выклікання дажджу, матрыманіяльных варожбаў. Калодзеж, як і прыродная крыніца, можа звязвацца і з персанажамі хрысціянскага пантэону (Божая Маці, св. Параскева Пятніца), і з нячыстай сілай, чортам, дэманамі хвароб і інш., лічыцца шляхам у “вырай”, у прыватнасці для ластавак, якія на Уздзвіжанне апускаюцца на зімоўку на дно крыніц ці калодзежаў. Калодзеж як канал камунікацыі паміж зямной і падземнай сферамі светабудовы прадстаўлены ў розных жанрах – ад чарадзейных казак да аповедаў аб “праўдзівых” снах. Прыкладам жыхарка в. Ляплёўка Брэсцкага раёна апавядала нам: *Мне самой снилось так о. Зашла там до одного (а у меня дети умирали очень. Сразу ничего, первое померло, второе при родах...). Ну и снится мне, што иду деревней, до одного соседа свернула в огород воды с колодца вытянуть ведро. И тяну, тяну. Зачерпну с колодца, знаешь, как тянуть за тычку? Только шо зачерпну, только надо хватить мни так о ведро поднять, вытащить, – оборвалось назад. Опять туда тяну. И што ты думаешь: сколько приснилось разов, што оборвалось ведро, пять, сем ведер. Вот тоби на. Двое похоронила, а пять было самопроизвольных выкидышей. Тры месяцы дохожу, и оборвется. И о то так: тяну, тяну этое ведро, только хватать за этое ведро – оборвется назад в колодец. Я сразу поняла. Сразу предупреждения.* Як у крыніцу, балота, раку, так і ў калодзеж – праходы-шляхі ў іншасвет – кідаліся рытуальныя і іншыя прадметы, якія неабходна было выдаліць з чалавечага свету. Між тым вада з калодзежа лічылася гаючай, ачышчальнай. Калодзеж разам з іншымі прыродна-ландшафтнымі аб’ектамі згадваецца ў словах айцоў царквы, скіраваных супроць язычніцкіх маленняў “бесам” каля калодзежаў, супроць пакланення калодзежам, рэкам, крыніцам, дрэвам і ахвяраванняў калодзежам, балотам і пад. Дарэчы, яшчэ данядаўна ў вясельнай абраднасці маладая, ідучы першы раз па ваду ў сялібе мужа, павінна была пакінуць на калодзежы акрайчык хлеба, сыра ці грошы. У адрозненне ад прыроднай крыніцы калодзеж у якасці “рукатворнага” аб’екта ўлучаны ў антрапагеннае асяроддзе, гаспадарчыя, “свае” пабудовы, якія адпаведным чынам закладваюцца, асвяшчаюцца, ахоўваюцца. Пры заклад-

цы калодзежаў, як і іншых пабудоў, прытрымліваліся прадпісанняў, звязаных з часам (шчаслівыя дні, малады месяц, раніца) і прасторай. Як і ў адносінах пабудовы хаты, хлява, месца для калодзежа выбіралася з улікам вынікаў варажбы, у прыватнасці па ступені вільготнасці пакінутай на ноч пражы³¹. У песенных тэкстах калодзежы разам з крыніцамі могуць утвараць сімвалічны комплекс, знаходжанне гэтых гідрааб'ектаў блізка ад хаты станоўча ацэньваецца. У песнях пра долю маладой замужніцы ў мужавай хаце такая сімвалічная карціна ўказвае на выгоднае жыццё жанчыны, прыкладам: *Догадалася маты, // Куды дочку oddаты: // Дэ сады ззеленыя, // Дэ вышні чэрвоныя, // Дэ колодызі блізкі, // Дэ ключі вісят нізкі* (Пешкі Бярозаўскага р-на).

Абагульняючы праведзеныя намі і іншымі вучонымі даследаванні чыннікаў гідралагічнага кода беларускага фальклору, з улікам вынікаў рэканструкцыі кодаў прыродна-ландшафтнага³² і дэндралагічнага (які перасякаецца з ландшафтным у сферы, звязанай з семіятызацыяй адзінока стаячых і растучых групамі дрэў, гаю, лесу, саду)³³, можна выказаць некаторыя меркаванні адносна генезісу, семантыкі і функцыянальнасці гідралагічнага кода. У адносінах да вобразаў гідрааб'ектаў (як гэта было зроблена намі ў дачыненні дрэў³⁴) умоўна можна вылучыць “сакральна” і “прафанна” арыентаваныя версіі іх выявы ў беларускім фальклору. У першым выпадку гідраобраз рэпрэзентуе ўяўленні пра здольны да бясконцай рэгенерацыі Космас, выконвае медыятыўныя функцыі, з'яўляецца знакам сакральнай прасторы-часу – кадзіруе станоўча ацэненыя цэнтр, верх (у першую чаргу гэта стасуецца ракі, яе вытокаў) ці выяўляе адмоўна адзначаныя фрагменты светабудовы, ніз, перыферыю (найперш, возера і балота), а таксама этыялагічныя, генеалагічныя, аксіялагічныя структуры, рэпрэзентуе песна звязаныя, узаемадапаўняльныя ў міфапаэтычным мысленні канцэпты нараджэння-тварэння, пладавітасці, вітальнай сілы, смерці-дэструкцыі і абнаўлення-адраджэння. У другім выпадку – найчасцей з'яўляецца спадарожнікам долі чалавека, вызначальнікам лёсу,

³¹ Падрабязней пра сімваліку і семантыку калодзежа ў беларускай традыцыі гл.: Л. Дучыц, У. Лобач, С. Санько, *Калодзеж*, (у:) *Міфалогія беларусаў*, Мінск 2011, с. 213–214.

³² І. А. Швед, *Усталяванне семантычных сувязей...*, с. 75–76.

³³ І. А. Швед, *Дэндралагічны код беларускага традыцыйнага фальклору: дыс. на атрыманне вучонай ступені доктара філал. навук па спецыяльнасці 10.01.09 – фалькларыстыка*, Мінск, 2007, с. 211–214.

³⁴ Тамсама.

перадае ўласцівасці псіхікі чалавека, яго настрой і пачуцці, а таксама выяўляе чалавека як істоту цялесную (гл., прыкладам жаночую сімволіку ракі, калодзежа, іх карэляцыю з саматычным кодам). Гідралагічны код у розных жанрах фальклору можа высвечваць наступныя аспекты макраполя “чалавек”: знешні выгляд, полавую і ўзроставую прыналежнасць, тып паводзін і камунікатыўнай дзейнасці, міжасабовыя ўзаемадзеянні людзей, духоўныя і разумовыя здольнасці, характар, сямейна-сацыяльнае становішча, эмоцыі лірычных герояў, у тым ліку звязаныя са зменай іх сямейна-сацыяльнага статусу і здзяйсненнем адпаведных рытуалаў, абрадаў. У межах агульнафальклорнага “прынцыпу дыялагізму” як спосабу зносін з універсумам гідрааб’ект (нават у сваёй аб’ектыўна-прыроднай іпастасі) выступае як суб’ект, надзелены асобаснасцю. Дадзеная з’ява грунтуецца на міфапаэтычным узроўні мыслення.

Усталёўваючы парадыматычныя адносіны з сімваламі іншых кодаў, гідралагічныя сімвалы падпарадкоўваюцца канкрэтным сінтагматычным адносінам і, у залежнасці ад кантэксту, здольны выяўляць амбівалентныя значэнні, звязваюцца з сістэмай устойлівых касмічных, прыродных і метафізічных апазіцый. Адэкватная інтэрпрэтацыя гідралагічных сімвалаў у пэўных кантэкстах абумоўліваецца функцыянаваннем разам з імі прэдыкатаў (з семантыкай актыўнага дзеяння ці знешняга ўздзеяння) і атрыбутаў; необходимая ступень удакладнення семантыкі таго ці іншага сімвала дасягаецца спалучэннем гэтых характэрных знакаў-спецыфікатараў. Апошнія, з аднаго боку, маюць замацаваную традыцый змястоўнасць, а з другога – у спалучэнні з пэўным гідрааб’ектам атрымліваюць адпаведны статус. Гідрааб’екты набываюць аксіялагічнае асэнсаванне ў адпаведнасці з агульнай міфалогіяй прасторы ў беларускай фальклорнай традыцыі, асноўныя адзінкі гідралагічнага кода надзяляюцца рознага кшталту ацэнкамі ў адпаведнасці з прыпісанымі ім семантычнымі прыкметамі. Асобы адносіны звязваюць гідралагічны сімвал з прасторавым, персанажным, саматычным, субстантыўным, метэаралагічным, раслінным, колеравым, лічбавым і іншымі кодамі, акцэнтаванне і нюансіроўка якіх у адносінах да гэтага сімвала ўздзейнічаюць на яго сэнсавую нагрузку і нават здольныя, згодна з патрабаваннямі паэтыкі, істотна мадыфікаваць гідралагічны сімвал, пераводзіць яго з класа элементаў, што адзначаюць “свой” свет, у разрад элементаў-маркёраў “таго” свету з адпаведнымі наступствамі. Уключанасць усіх складнікаў гідралагічнага кода ў адзіную сяміятычную прастору мадэлі свету, упарадкаванне (паводле прынцыпаў падабенства і сумежнасці) семантычных сувязяў

гідралагічных сімвалаў, узаемаўзгодненае (на аснове рэалізацыі ідэі дапаўняльнасці) функцыянаванне гідралагічных сімвалаў з складнікамі іншых кодаў з’яўляюцца асноўнымі фактарамі ўстойлівасці гідралагічнага кода.

Асноўная характарыстыка структуравання комплексу міфапаэтычных уяўленняў пра гідрааб’екты – гэта іх сістэмная арганізацыя, якая хоць і мае свой унутраны сінтаксіс, але з’яўляецца адносна свабоднай і варыятыўнай. Сістэмнасць выяўляецца ў перапляценні роляў і функцый, агульнасці інфармацыйных зон, матываў у дачыненні да розных гідралагічных сімвалаў, што павялічвае інфармацыйную ёмістасць і гістарычную ўстойлівасць гідралагічнага кода. У любым гідралагічным сімвале (нават балоце) можна вызначыць патэнцыяльныя магчымасці актуалізацыі як пазітыўна-ўтваральных, так і негатыўна-дэструктыўных аспектаў быцця, што матывавана спецыфікай міфатворчых формаў свядомасці, а таксама асаблівасцямі прадстаўлення канцэптуальнай сферы традыцыйнай карціны свету ў фальклорных жанрах.

У заключэнне адзначым, што праз пасрэдніцтва гідралагічнага (шырэй – ландшафтнага) кода і сёння мадэліруюцца важныя фрагменты карціны свету, перадаецца значымая інфармацыя, звязаная з пэўнымі базавымі сэнсамі, здзяйсняецца рэтрансляцыя самой традыцыйнай і сучаснай культуры. Глыбокае вывучэнне гідралагічнага кода міфапаэтычнага мыслення беларусаў у пэўнай ступені спрыяе асэнсаванню народнай міфалогіі прасторы, логікі канструявання значных канцэптаў і вобразаў сродкамі розных кодаў, цэласнай тыпалогіі беларускага светаўспрымання і светаадлюстравання, усведамленню таго, што складае “духоўны генатып” беларусаў і, магчыма, не будзе марным для актуалізаваных у апошні час пошукаў нацыянальнай ідэалогіі. У сувязі з гэтым згадаем заўвагу І. Чароты адносна аднаго з дамінатных элементаў гідралагічнага кода беларускай культуры – балота, якое, на думку вучонага, нясе ў свядомасці ідэаграму “этнас у сусвецце”. Гэта не толькі выява, але і каларыт, і рытм, і настрой, паводле якіх можна ідэнтыфікаваць дух насельнікаў увасобленай прасторы. І далей: (...) пайшоўшы ад балотнага архетыпа, неабходна імкнуцца да асэнсавання цэласнай тыпалогіі беларускага светаадлюстравання (...)³⁵.

³⁵ І. А. Чарота, *Пошук спрадвечнай існасці: Беларуская літаратура XX стагоддзя ў працэсах нацыянальнага самавызначэння*, Мінск 1995, с. 107, 142.

STRESZCZENIE

HYDROLOGICZNY KOD FOLKLORU BIAŁORUSKIEGO

W artykule omówiono teoretyczne i metodologiczne podstawy badań kodu hydrologicznego, jego strukturę, parametry typologiczne, powiązania z kodami pokrewnymi – substancji, zjawisk naturalnych i innych. Zrekonstruowano semantykę i symbolikę podstawowych elementów kodu hydrologicznego – morza, rzeki, jeziora, bagna, źródła, studni.

Słowa kluczowe: kod hydrologiczny, symbol, obraz, system, klasyfikacja, folklor białoruski.

SUMMARY

HYDROLOGICAL CODE OF THE BELARUSIAN FOLKLORE

The article considers the theoretical and methodological bases of hydrological code research, its structural and typological parameters and links with related codes – substances, elements, natural phenomena, etc. There are also reconstructed semantics and symbolism of the main elements of the hydrological code – sea, river, lake, swamp, spring, well.

Key words: hydrological code, symbol, image, system, classification, Belarusian folklore.

Hermann Bieder

Salzburg

**Z historii białoruskiej gramatykografii:
Rękopiśmienne gramatyki Karusia Kahańca
i Antona Łuckiewicza w aspekcie porównawczym**

Początki białoruskiej gramatykografii są mało zbadane. Do najwcześniejszych prób kodyfikacji nowego białoruskiego języka literackiego należą niedokończone i niewydane dotąd gramatyki rękopiśmienne Karusia Kahańca (początek XX wieku) i Antona Łuckiewicza (Wilno 1916). Podstawą do porównania obu gramatyk służą monografia Iwana K. Hermanowicza *Беларускія мовазнаўцы. У двух тамах*, t. 1, Minsk 2006 (rozdział *Карусь Каганец*, s. 178–190) oraz rękopiśmienny tekst gramatyki Antona Łuckiewicza (*Anton Łuckiewič: Bielaruskaja hramatyka. Čaść I. Fonetyka i etymologija*, Wilnia 1916 hod, 72 s.), który został znaleziony na początku lat 1990-ch przez niemieckiego uczonego Karla Gutschmidta na Uniwersytecie Hamburskim. Planowana edycja gramatyki Łuckiewicza jest przeze mnie w zasadzie zakończona i powinna wkrótce zostać wydana.

Wymienione pierwsze gramatyki nowego białoruskiego języka literackiego (abstrahując od wcześniejszych nieopublikowanych prób kodyfikacji XIX wieku) składają się z rozdziałów fonetyki i morfologii, nie zawierają jednak rozdziału o składni. W swoich gramatykach obaj autorzy omawiali fonetykę tylko pobieżnie, koncentrując się przede wszystkim na morfologii. Gramatyka Kahańca napisana jest cyrylicą, w przeciwieństwie do łacińskiej pisowni gramatyki Łuckiewicza (w cytatach uwzględniam różne alfabety).

Fonetyka

W fonetycznej części obaj autorzy niedokładnie rozgraniczają pytania dotyczące pisowni i fonetyki, co jest metodycznie błędne. Skutki tego uwidaczniają się w klasyfikacji inwentarza dźwięków i systemu ortograficznego. Przy klasyfikacji liter względnie dźwięków Kahaniec wychodzi z systemu rosyjskiej cyrylicy, podczas gdy Łuckiewicz nawiązuje do systemu pisma łacińskiego w wersji polskiej. Pod względem graficznym Kahaniec rozdziela litery na znaki samogłoskowe i spółgłoskowe; Łuckiewicz natomiast analizuje z punktu widzenia fonetyki i rozdziela inwentarz fonemów na samogłoski, półsamogłoski (*j, ũ*) i spółgłoski. Na podstawie pisemnej fiksacji dźwięków Kahaniec rozróżnia twarde i miękkie (jotowane) znaki samogłoskowe (na wzór pisowni rosyjskiej); odnośnie wymowy błędnie przeciwstawia Łuckiewicz grupę „twardych” samogłosek (*a, e, o, u, y*) miękkiej samogłosce *i* (w oparciu o pisownię polską). Znaki spółgłoskowe pisma łacińskiego dzieli Kahaniec na proste (*l, m, n* etc.) i złożone (*rz, cz, sz*). Słusznie rozgranicza Łuckiewicz spółgłoski miękkie i twarde. Z punktu widzenia ortografii i fonetyki rozgranicza Kahaniec litery (o wartości dźwiękowej) od (specyficznych) znaków fonetycznych (o funkcjach suprasegmentalnych) i znaków interpunkcji. W odróżnieniu od Kahańca Łuckiewicz przeciwstawia tylko litery i znaki interpunkcji. Z powyższych danych wynika, że Kahaniec i Łuckiewicz analizują w metodycznie podobny sposób skład liter i dźwięków białoruskiego języka literackiego. Możliwym jest, że Łuckiewicz miał wgląd do rękopisu Kahańca, albowiem wiadomym jest, że Kahaniec i Jakub Kołas (który współpracował z Łuckiewiczem w redakcji gazety *Naša Niva*) pozostawali w bliskim kontakcie. Możliwym jest również, że podobny opis fonetycznego i ortograficznego systemu białoruskiego języka literackiego w obu gramatykach opiera się po prostu na stanie wiedzy w ówczesnych gramatykach szkolnych języka rosyjskiego i polskiego. Poza tym należy wspomnieć, że Łuckiewicz zajmuje się różnymi poszczególnymi problemami białoruskiej fonetyki i pisowni (na przykład realizacja samogłosek akcentowanych i nieakcentowanych, zmiana miejsca nacisku w paradygmatach słowotwórczych, protezy spółgłoskowe i samogłoskowe, ruchome samogłoski, zapożyczone fonemy i t. d.), których to Kahaniec w ogóle nie porusza.

Morfologia

Rozdział morfologii jest podzielony w obu gramatykach według tradycyjnych założeń nauki o częściach mowy. Jednakże kolejność części mowy

w obu gramatykach jest różna. Kahaniec omawia części mowy w następującej kolejności: rzeczownik, przymiotnik, czasownik, liczebnik, zaimek, przyimek, przysłówek, spójnik i wykrzyknik. Łuckiewicz opisuje części mowy w nieco odrębnej kolejności: rzeczownik, przymiotnik, liczebnik, zaimek, czasownik, przysłówek, spójnik, przyimek i wykrzyknik. Kahaniec i Łuckiewicz wywodzą potrzebne do opisu systemu językowego terminy gramatyczne z cech semantycznych i właściwości funkcjonalnych każdej części mowy. Analizując poszczególne części mowy obaj autorzy koncentrują się na definicji odpowiedniej części mowy, jej semantycznej klasyfikacji i charakterystyce oraz właściwościach składniowych. W końcu kładą nacisk na opis kategorii gramatycznych i typów fleksyjnych odpowiedniej części mowy.

Rzeczowniki podzielone są w obu gramatykach z punktu widzenia semantyki na imiona pospolite i własne. Kahaniec omawia kategorie rzeczownika w przeciwieństwie do Łuckiewicza w następującej kolejności: liczba, rodzaj gramatyczny i przypadek; Łuckiewicz – rodzaj gramatyczny, przypadek i liczba. Obaj gramatycy rozróżniają trzy liczby, mianowicie liczbę pojedynczą, mnogą i podwójną. Również co dotyczy rodzaju gramatycznego rzeczownika obaj autorzy zgodnie dzielą na męski, żeński i nijaki. Oprócz tego obaj gramatycy wymieniają grupę rzeczowników, mającą naturalną płeć męską albo żeńską. W kategorii przypadków rozróżnia Kahaniec osiem przypadków, Łuckiewicz – tylko siedem. Różnica ta spowodowana jest przez to, że Kahaniec rozdziela specyficznie wołacz na dwie funkcje – przypadek zwracania się i przypadek odpowiedzi (*прыпадак клічы, прыпадак водзы-цы* Г 186). Kolejność wyliczenia poszczególnych przypadków jest jednakowa w obu gramatykach (wołacz figuruje po mianowniku).

Punktem wyjścia do ustalenia czterech deklinacji w odmianie rzeczowników dla obu autorów jest rodzaj gramatyczny i system fleksyjny. Rozróżniają oni w konwergentnej kolejności: rzeczowniki rodzaju męskiego na spółgłoskę twardą i miękką oraz *j*, a także rodzaju nijakiego na *-o* i *-e* [deklinacja o temacie *-o*]; rodzaju żeńskiego i męskiego na *-a*, *-ja* [deklinacja o temacie *-a*]; rodzaju żeńskiego na spółgłoskę miękką albo twardą [deklinacja o temacie *-i*]; rodzaju nijakiego na *-jo* i *-ja* [resztki deklinacji spółgłoskowych]. Obaj filolodzy podają także paradygmaty czterech typów deklinacyjnych i komentują ich osobliwości fleksyjne. Warto zwrócić uwagę na to, że obaj podają formy wołacza w paradygmatach rzeczowników żywotnych i nieżywotnych wszystkich czterech deklinacji (oraz ich podtypów) w liczbie pojedynczej i mnogiej, i to wbrew temu, że w mowie mówionej odróżniają się one jednak tylko w niektórych wypadkach (w liczbie pojedynczej rzeczowników żywotnych i nieżywotnych pierwszej i drugiej deklinacji) od

form mianownika/biernika. Oprócz tego Kahaniec i Łuckiewicz starali się o kodyfikację form narzędnika liczby podwójnej zachowanych również tylko w wypadku niektórych rzeczowników.

Przedstawienie **przymiotnika** przez Kahańca i Łuckiewicza zasadniczo się nie różni. Z semantycznego punktu widzenia obaj filolodzy dzielą przymiotniki na odnośne i jakościowe (Łuckiewicz wspomina poza tym typ przymiotników dzierżawczych). W przeciwieństwie do Łuckiewicza Kahaniec podaje również formy zdrobniałe przymiotników jakościowych. Łuckiewicz wskazuje wyraźnie na kategorie przymiotnika (rodzaj gramatyczny, liczba i przypadek), podczas gdy Kahaniec wspomina je tylko w ramach paradygmatów. Łuckiewicz dzieli odmianę przymiotników w liczbie pojedynczej i mnogiej na typy deklinacyjne twarde, miękkie i mieszane, podczas gdy Kahaniec ogranicza się przypuszczalnie tylko do podania wzorów deklinacyjnych wszystkich rodzajów w liczbie pojedynczej i mnogiej. W paradygmatach przymiotników jakościowych obaj autorzy odróżniają końcówki pełne (przydawkowe) i skrócone (orzecznikowe). Łuckiewicz rozróżnia poza tym nieakcentowane i akcentowane końcówki przymiotnikowe. Obaj włączają wołącz do systemu deklinacyjnego przymiotnika, jednakże postulowane formy wołącza w liczbie pojedynczej i mnogiej nie odróżniają się od form mianownika. W miejscowniku liczby pojedynczej rodzaju męskiego i nijakiego Kahaniec wprowadza przypuszczalnie (z tekstu nie wynika to wyraźnie) końcówkę przymiotnikową *-om/-iom*, podczas gdy Łuckiewicz nie włącza tę (rosyjską) końcówkę do paradygmatu przymiotnikowego. Zgodnie z oczekiwaniem obaj filolodzy dzielą stopniowanie na formy równe, wyższe i najwyższe. Dodatkowo Łuckiewicz omawia deklinację stopnia wyższego (włącznie z alternacjami morfonologicznymi) oraz supletywne formy stopniowania.

Obaj filolodzy opisują **czasownik** w odniesieniu do kategorii gramatycznych i systemu fleksyjnego. Kahaniec omawia kategorie czasownikowe w następującej kolejności: czas, tryb, osoba, strona i aspekt, a opuszcza przypuszczalnie liczbę. Łuckiewicz omawia kategorie czasownikowe w odmienną do Kahańca kolejności, a mianowicie: strona, aspekt, tryb, czas, liczba i osoba. Odnośnie kategorii czasu Kahaniec rozróżnia trzy czasy – czas teraźniejszy, przeszły i przyszły. Formy przyszłe dzieli na trzy rodzaje: a) syntetyczne formy czasowników aspektu dokonanego (typ *зработлю*) i analityczne formy czasowników niedokonanych z czasownikiem posiłkowym *быть* (typ *буду работать*); b) syntetyczne formy czasowników aspektu dokonanego i niedokonanego stworzone przy pomocy czasownika posiłkowego *имати* (typ *зработи́мы и работи́мы*); c) analityczne formy czasowników aspektu niedokonanego stworzone przy pomocy słowa posiłkowego *меци* (typ *маю работать*).

Łuckiewicz zaplanował jeszcze bardziej złożony system czasów, wprowadzając podział nie tylko w czasie przyszłym, lecz również w czasie przeszłym. Dla niego system czasów składa się z czasu teraźniejszego, dwóch czasów przeszłych (przeszły i zaprzeczony) i kilku typów czasu przyszłego: a) analityczny niedokonany czas przyszły z prepozycyjnym czasownikiem posiłkowym *budu* albo *maju*, albo także z postpozycyjnym słowem posiłkowym *maju* w połączeniu z bezokolicznikiem niedokonanym (typu *budu rabić*, *maju rabić*, *rabicimu*), b) czas przyszły dokonany składający się z dokonanej formy czasu teraźniejszego albo postpozycyjnego słowa posiłkowego *maju/imu* w połączeniu z bezokolicznikiem dokonanym (typu *zrablju* albo *zrubicimu*). A zatem obaj gramatycy mieli różnorodne idee w odniesieniu do realizacji form czasowych czasu przeszłego, jednakże nie do czasu teraźniejszego i przyszłego. W obu gramatykach zgodny jest podział kategorii trybu (tryb orzekający, rozkazujący, przypuszczający, bezokolicznik) oraz osoby gramatycznej (pierwsza, druga, trzecia osoba). W odniesieniu do kategorii strony znowu pojawiają się różnice w obu gramatykach, przy czym mieszają obaj tranzytywność/intranzytywność z kategorią trybu. Kahaniec dzieli wspomnianą kategorię na stronę czynną, zwrotną, wzajemną (reciprocum) i nieprzechodnią. Łuckiewicz rozróżnia wstępnie tranzytywność od nietranzytywności oraz dzieli tranzytywność na stronę czynną, bierną, zwrotną i wzajemną. Aspekt czasownikowy dzielą zgodnie Kahaniec i Łuckiewicz na niedokonany (czynności trwale lub wielokrotne) i dokonany (czynności rezultatywne lub jednokrotne). Także odnośnie podziału liczby na pojedynczą i mnogą wywody Kahańca i Łuckiewicza pokrywają się.

Kahaniec i Łuckiewicz różnorodnie interpretują system koniugacyjny. Kahaniec odróżnia tylko dwie koniugacje, przy czym zalicza do pierwszej czasowniki z segmentami wygłosowymi *-аць/-яць* albo *-ацї/-яцї* oraz *-чы* i *-цї*, do drugiej zaś czasowniki z segmentami wygłosu *-ыцї/-іцї*. W przeciwieństwie do niego Łuckiewicz rozróżnia trzy koniugacje: Do pierwszej zalicza czasowniki z końcówką 1. osoby liczby pojedynczej czasu teraźniejszego na *-m* (typu *jem*, *dam*), do drugiej należą czasowniki z samogłoską tematyczną *-e-* w 2.–3. osobie liczby pojedynczej i 1.–2. osobie liczby mnogiej czasu teraźniejszego (typu *hulajeś*), trzecia koniugacja dotyczy czasowników z samogłoską tematyczną *-i/-y* we wspomnianych powyżej osobach czasu teraźniejszego (typu *lubiś/haryś*). Kahaniec i Łuckiewicz już rozróżniają w werbalnej fleksji proste (syntetyczne) i złożone (analityczne) formy czasownikowe. Obaj autorzy uwidaczniają koniugacje przy pomocy paradygmatów form czasownikowych. Łuckiewicz dostarcza poza tym szczegółowy komentarz do podtypów koniugacji zawierających specyficzne końcówki oso-

bowe, alternacje morfonologiczne oraz właściwości akcentu słownego i t. d.). Dodatkowo kładzie on nacisk na wytłumaczenie wywodu form czasownikowych z tematu czasu teraźniejszego i bezokolicznika. W końcu szczegółowo omawia tworzenie imiesłowów oraz imiesłowów przysłówkowych.

Liczebniki Kahaniec i Łuckiewicz dzielą w jednakowej kolejności z punktu widzenia semantyki na główne, porządkowe, ułamkowe i zbiorowe, z tą różnicą że Łuckiewicz dodaje do nich jeszcze liczebniki mnożne. Dodatkowo dzieli Łuckiewicz liczebniki jeszcze na określone i nieokreślone. Zarówno Kahaniec jak i Łuckiewicz zaliczają niektóre rzeczowniki o znaczeniu ilościowym, jak na przykład *paławina, ćwierć, para, dziesiątak, sotnia*, do liczebników. Zgodnie z tym, obaj gramatycy twierdzą, że liczebniki mogą być odmieniane jak rzeczowniki lub przymiotniki. Zasługuje na uwagę, że paradygmat liczebnika *sto* zawiera niemalże zgodne archaiczne formy przypadkowe w obu gramatykach.

Również **przysłówek** dzielą obaj autorzy podobnym sposobem według jego znaczenia i wywodu na kilka semantycznych grup: Kahaniec wylicza sześć znaczeniowych grup przysłówków, a mianowicie: miejscowe, czasowe, przyczynowe, liczebne oraz przysłówki sposobu, do których dodaje również grupę pochodnych (odprzymiotnikowych) przysłówków. Z punktu widzenia semantyki Łuckiewicz dzieli przysłówki na miejscowe, czasowe, przyczynowe i sposobowe; dodatkowo wskazuje na pochodność przysłówków odprzymiotnikowych. Jak widać Kahaniec odróżnia się od Łuckiewicza odnośnie dzielenia przysłówków tylko tym, że uwzględnia jeszcze grupę przysłówków liczebnych.

Opis **przyimków** w obu gramatykach znacznie się różni, aczkolwiek Łuckiewicz omawia je bardziej szczegółowo. W obu gramatykach zgadza się tylko morfologiczny podział przyimków na proste i złożone. Łuckiewicz omawia dokładnie rozgraniczenie formalnie identycznych przyimków i przedrostków, dzieli przyimki na ilość wymaganych przypadków (jeden, dwa, trzy) i podaje przegląd poszczególnych przypadków (dopełniacz, celownik, biernik, narzędnik, miejscownik), z którymi łączą się różne przyimki. Pozostałe części mowy, mianowicie zaimki, spójniki oraz wykrzykniki, omawia tylko Łuckiewicz, podczas gdy brakuje ich całkowicie u Kahańca.

Terminologia

Obaj autorzy stworzyli podstawy do rozbudowy terminologii językoznawczej języka białoruskiego, które do tej pory niesłusznie przypisywano tylko B. Taraszkiewiczowi (widocznie z powodu niezajomości innych daw-

niejszych źródeł filologicznych). Statystyka wykazała, że **Kahaniec** stworzył 55 jednowyrazowych oraz 70 dwuwyrazowych terminów językoznawczych. Jednowyrazowe terminy oznaczają z reguły centralne pojęcia morfologii, fonetyki, jak również grafiki, pisowni i interpunkcji. Przeważnie chodzi o następujące terminy jednowyrazowe (rzeczowniki, czasowniki, przymiotniki/imiesłowy): *абэцадла*, *акаюшчы*, *аснова (слова)*, *бэзударны* „nieakcentowany”, *галоснік* „wykrzykownik [część mowy]”, *галасок* „dźwięk językowy”, (*славянская*) *гутарка* „język słowiański”, *двухкроп’е* „dwukropek”, *заімак*, *закавука* „przecinek”, *залог* „tryb”, *злуч* „łącznik”, *злучок* „spójnik”, *знак* „znak językowy”, *звязка* „związek składniowy”, *зык* „dźwięk językowy”, *іменнік* „rzeczownik”, *канчар* „końcówka”, *клічнік* „wykrzykownik”, *лічба*, *лічэбнік*, *літэра*, *недаказ* „wielokropek”, (*полешук*) *окае*, *паясняч* „przysłówek”, *паведанне* „syntagma; zdanie”, *працяжка* „myślnik”, *правопісма* „ortografia”, *прэдслоў* „przyimek”, *прыметнік*, *прыпадак*, *прысвіст* „asybilacja”, *пытаннік* „znak zapytania”, *сагалосны* „spółgłoska”, *самагалосны* „samogłoska”, *склад* „zgłoska”, *скланенне* „deklinacja”, *спражэнне* „konjugacja”, *ступні прыроўнання* „stopnie porównania”, *укланенне* „tryb”, *чужэслоў* „cudzysłów”, *чын* „aspekt czasownikowy”, *чыннік* „czasownik”. Pewna ilość tych podstawowych terminów jednowyrazowych tworzących często hyperonymy (terminy nadrzędne) wymagała rozdzielenia terminologicznego (sprecyzowania), to znaczy stworzenie hyponymów (terminów podrzędnych), co osiągnął Kahaniec przez połączenie terminów rzeczownikowych z przymiotnikami przydawkowymi oraz imiesłowami (na przykład *паясняч* „przysłówek”: *мясцовы*, *часовы*, *прычынны*, *прыметны* „przysłówek odprzymiotnikowy”, *чыслёны* „przysłówek liczebnicy”, *спосабавы* „przysłówek sposobu”).

W znacznie rozszerzonej gramatyce **Łuckiewicza** można stwierdzić około dwa razy więcej terminów lingwistyczno-filologicznych aniżeli w pracy Kahańca. Zawiera ona 80 najczęściej jednowyrazowych terminów nadrzędnych oraz 182 dwu- lub wielowyrazowych terminów podrzędnych. Spośród tych 80 jednowyrazowych terminów reprezentujących przeważnie podstawowe pojęcia językoznawcze bazuje 68 na materiale słowiańskim, głównie białoruskim, i tylko 12 na słownictwie greko-łacińskim. Porównanie jednowyrazowych hyperonimicznych terminów gramatyki Łuckiewicza i Kahańca prowadzi do zdumiewającego wniosku, że więcej niż połowa tych terminów pokrywa się albo całkowicie albo przynajmniej częściowo. 29 takich terminów, a mianowicie 27 białoruskich oraz 2 greko-łacińskie, odznaczają się **całkowitą (formalną i semantyczną) konwergencją** w obu gramatykach: *аснова слова* L 52 = *аснова слова* Г 186; *асоба* L 49 = *асоба* Г 187; *čas* L 45, 48–49 = *час* Г 187; *častka* „element, część; partykuła” L 33, 64 = *част-*

ка „część słowa; zgłoska” Г 184; *čužestoj* L 8 = *чужеслоў* Г 183; *čyn* „aspekt” L 47 = *чын* Г 187; *čynnik* „czasownik” L 45 = *чыннік* Г 184; *halosnik/halosnik* „wykrzyknik” [część mowy] L 10, 69 = *галоснік* Г 184, 189; *hawaryc* L 3 = *гаварыць* Г 181, 182; *imiennik* „rzeczownik” L 6–10 = *іменнік* Г 184; *kančar* L 6 = *канчар* Г 185, 186; *kličnik* L 8 = *клічнік* Г 183; *kropka* L 8 = *кнопка* Г 183; *ličebnik* L 9, 34 = *лічэбнік* Г 184; *towa* L 1–9 = *мова* Г 180; *prawopismo* LBT 24 [1916]) = *правопісма* Г 182; *prymietnik* L 2–32 = *прыметнік* Г 184; *prypadak* L 11 = *прыпадак* Г 185; *rod* L 11 = *род* Г 185; *siaredzina słowa* „śródgłos, pozycja śródgłosowa” L 5 = *сярэдзіна слова* Г 181; *słowa* L 2–7 = *слова* Г 181, 183; *wyhawarywać* „wymawiać” L 3–4 = *выгаварываць* Г 184; *wyrażeńnie* „wyraz” L 9 = *выражэнне* Г 184; *zaimak* L 9, 40 = *займак* Г 184; *zakawyka* „przecinek” L 8 = *закавыка* Г 183; *znak* L 4 = *знак* Г 180, 181; *zyk* L 1, 3, 30 = *зык* Г 181, 183 albo *galasok* „dźwięk” G 184. Spośród wyrazów obcojęzycznych w obu gramatykach używane są tylko terminy *hramatyka* L Titelblatt = *граматыка* Г Titelblatt; *litera* L 4–5 = *літэра* Г 183.

Spośród podstawowych terminów Łuckiewicza i Kahańca **dywergencja częściciowa** figuruje na różnych poziomach językowych: a) dywergencja fonetyczno-ortograficzna: *prociażka* „myślnik” L 8 // *працяжка* Г 183; *stupieni pryraŭnańnia* L 31 // *ступні прыроўнання* Г 186; *suhałosny (zyk)* L 1 albo *suhałosnaja (litera)* L 4 // *сагалосны* Г 184; b) dywergencja morfologiczna: *akanne* L 3 // *акаюшчы* Г 182; *udareńnie* „akcent” L 2 // *бэзударны* „nieakcentowany” G 182; *dwukropie* „dwukropek” L 8 // *двухкроп’е* Г 183; *nazwańnie* „nazwa” L 10, 12 // *назваюшчы* Г 184; *niedaskaz* „wielokropek” L 8 // *недаказ* Г 183; c) dywergencja słotwórcza: *piśmienstwa* „piśmiennictwo” L 52 // *пісьменнасць* Г 180; *prawopisańnie* „pisownia, ortografia” L 7 // *правопісма* Г 182; *pytnik* „znak zapytania” L 8 // *пытаннік* Г 183; *zlučok* „łącznik” L 8 // *злуч* Г 183; *zluč* „spójnik” L 10 // *злучок* Г 184, 189; *zwiazywacca* „związać się syntaktycznie” L 9 // *звязка* „związek syntaktyczny” Г 184; d) dywergencja semantyczna: *hutarka I* „rozmowa” L 3; *hutarka II* „dialekt” LBT 23 // *славянская гутарка* „język słowiański” Г 181; *rawiedańnie* „syntagma” L 9 // *наведанне* „syntagma; zdanie” Г 184; [pojęcie „zdanie” wyraża Łuckiewicz poprzez termin *skaz*]; *skład* „zgłoska; budowa, struktura, skład” L 2–9 // *склад* „zgłoska” Г 183; *znak biazzyčny* „znak przestankowy” L 8 // *бяззычны знак* „znak fonetyczny” Г 184; e) dywergencja leksykalna przydawki: *znak biazzyčny* „Satzzeichen” L 8 // *знак застановачны* Г 183, 184.

Całkowita dywergencja na planie wyrażenia pomiędzy obiema gramatykami wykazała się tylko w wypadku 11 terminów: *admiena čynnikoŭ* „odmiana czasowników, koniugacja” L 47 // *спражэнне* Г 180 albo *зме-*

на чыннікаў Г 187; *admiana imiennikoi, prymietnikoi, ličebnikoi* „odmiana rzeczowników, przymiotników, liczebników” L 9–50 // *скланенне іменнікаў* i t. d. Г 180, 185 albo *змена іменнікаў* i t. d. Г 185; *čysto* „liczba (gramatyczna)” L 11–12 // *лічба* Г 185; *hałosny (zyk)* albo *hałosnaja (litera)* „samogłoska” L 1 // *самагалосны* Г 184; *ład* „tryb” L 47 // *укланенне* Г 187; *hałosnaja [litera]* L 6 „znak samogłoskowy” // *самагалосны знак* Г 184; *suhłosnaja litera* „znak spółgłoskowy” L 1, 8 // *сагалосны знак* Г 184; *prysłowak* „przyimek” L 10, 67 // *прэдслоў* Г 184, 188, 189; *skaz* „zdanie” L 9 // *наведанне* Г 184; *skaźnik* „przysłówek” L 10, 66 // *паясняч* Г 184, 188; *stan* „strona” L 8 // *залог* Г 187.

Rozmaita objętość tekstu obu gramatyk doprowadziła do tego, że nie wszystkie u Łuckiewicza występujące terminy mają odpowiedniki w pracy Kahańca. Do tych brakujących ekwiwalentów zalicza się m.in. następujące terminy: *adznaka* „cecha” L 3, 5, 9; *časći mowy* L 9; *čynnaść* L 45; *hołas* L 1; *kaniac słowa* L 6; *kropka z zakawykaj* „średnik” L 8; *pačatak słowa* L 4; *paradak sloŭ* „szyk wyrazów” L 9; *paŭhałosny* „samogłoska zredukowana typu j, ŭ” L 1; *pieramiena (słowa)* „zmiana językowa” L 63; *prymieta* „cecha” L 26; *pytańnie* L 11; *reč* „rzecz, przedmiot” L 10; *skarocėńnie* „skrót, skrócenie” L 28; *składnia* L 23; *udwajeńnie* „podwójenie” L 23; *ustaŭka* „przyrostek” L 14, 59; *wymowa* L 8; *wywod* „wywód słowa; derywacja” L 51; *zamiena* L 2, 3; *zmiakčėńnie* L 13; *značėńnie* L 9.

Łuckiewicz używał w swojej gramatyce więcej greko-łacińskich terminów aniżeli Kahaniec. Zapożyczone przez Łuckiewicza z języków klasycznych (z reguły poprzez język polski lub rosyjski) terminy *akcent*, *assymilacja*, *etymologija*, *fonetyka*, *forma*, *kakofonia*, *syntaksis*, *activum*, *passivum* oraz *locativus* nie spotyka się w rozprawie Kahańca. Również w zakresie dwu- lub wielowyrazowych terminów napotyka się często na zdumiewającą konwergencję w obu gramatykach. Niektóre jedno- i wielowyrazowe terminy spotyka się jednak tylko w gramatyce Kahańca, przy czym chodzi tu o terminy z zakresów grafiki, pisowni, fonetyki oraz morfologii: a) grafika, ortografia: *абэцадла* „alfabet, abecadło” Г 180, 181; *простыя сагалосныя* „spółgłoski napisane tylko przez jedną literę” Г 184; *складаныя сагалосныя* „spółgłoski wyrażane przez kilka liter” Г 184; *знак зычны* „znak dźwiękowy” Г 180; b) fonetyka: *галасок* „dźwięk” Г 184; *знак кароткасці* Г 184; *знак мяккасці* Г 184; *знак гаспраты* „znak asybilacji” [d' > dz', t' > c'] Г 184; *полешук окае* Г 182; *беларусы гавораць д з прысвістам [дз]* Г 181; c) morfologia: *увелічытныя іменнікі* „rzeczowniki zgrubiałe” Г 184; *умяньшытныя іменнікі* „rzeczowniki zdrobniałe” Г 184; *збіратныя іменнікі* „nazwy zbiorowe” Г 185 (por. jednak *zbornnyje ličebniki* L 34); *паяснячы чыслėныя* „przysłówki liczebne” Г 188; *залєжныя*

прыметнікі Г 186; *незалежныя прыметнікі* Г 186; *прыпадак водзвыву „wołacz”* Г 186.

Uwagi

Przykłady z obu gramatyk cytuję według stron, a nie według rozdziałów lub paragrafów. Cytaty z gramatyki Łuckiewicza podaję w oryginale pisma łacińskiego; cytaty z gramatyki Kahańca podane są cyrylicą.

Skróty źródeł

L – Anton Łuckiewiç: Bielaruskaja hramatyka. Čaść I. Fonetyka i etymologija. Wilnia. 1916 hod. 72 S. [rękopis hektograficznie powielony].

Г – Германовіч І. К.: Беларускія мовазнаўцы. У двух тамах. Складанне, прадмова М. Р. Прыгодзіча, І. С. Роўды. Т. 1. Мінск 2006.

ЛВТ – Луцкевіч А.: Выбраныя творы. Праблемы культуры, літаратуры і мастацтва. Укладаньне, прадмова, камэнтары, індэкс імёнаў, пераклады з польскае і нямецкае А. Сідарэвіча. Мінск 2006.

Literatura

Германовіч-Абабурка 1994 – Беларуская мова. Энцыклапедыя. Пад рэд. А. Я. Міхневіча. Мінск 1994.

РЭЗЮМЕ

У артыкуле разглядаюцца ў параўнаўчым аспекце дзве граматыкі: адна Каруся Каганца і другая Антона Луцкевіча. Выяўляюцца ды падкрэсліваюцца сыходжанні іх граматык па структуры, зместу, спосабах падачы матэрыялу, дэфініцыях, а таксама тэрміналогіі. Сыходзіцца ў іх і класіфікацыя ўсяго інвентара гукаў, а на ўзроўні марфалогіі – граматычных катэгорый, субкатэгорый ды семантычных груп акрэсленых частак мовы. Каганец абашпіраўся, відаць, на рускую граматычную традыцыю, а Луцкевіч наадварот – на польскую граматыкаграфію (што выяўляецца асабліва ў вырашэннях пытанняў графікі, правалісанія і фанетыкі). Граматыка Луцкевіча бачыцца больш вартаснай, чым праца Каганца. Значная частка граматыкі Луцкевіча, напісаная ім, як мяркуецца, некалькі гадоў пасля выхаду граматыкі Каганца, з’явілася ў выніку самастойнай і арыгінальнай працы гэтага аўтара.

Ключавыя словы: беларуская мова, кадыфікацыя літаратурнай мовы, напісанне граматыкі, фанетыка, марфалогія, мовазнаўчая тэрміналогія, Карусь Каганец, Антон Луцкевіч.

STRESZCZENIE

Wspólne cechy obu gramatyk odnośnie struktury, treści, sposobu przedstawiania, definicji, jak również terminologii są nie do przecoczenia. W zakresie fonetyki dotyczy to klasyfikacji inwentarza dźwięków, w obrębie morfologii gramatycznych kategorii oraz subkategorii jak również semantycznych grup określonych części mowy. Kahaniec opierał się raczej na rosyjskiej gramatycznej tradycji, Łuckiewicz przeciwnie na gramatykografii polskiej (co uwidacznia się szczególnie w pytaniach dotyczących grafiki, pisowni oraz fonetyki). Obydwaj wymienieni autorzy nie mieli wykształcenia filologicznego, co pod pewnymi względami odbiło się niekorzystnie na interpretacji niektórych faktów językowych. Pod względem objętości oraz poziomu naukowego gramatyka Łuckiewicza przewyższa pracę Kahańca. Ponieważ gramatyka Łuckiewicza sporządzona została przypuszczalnie kilka lat po pracy Kahańca, wnioskuje się z tego, że Łuckiewicz był zaznajomiony z pracą Kahańca i wzorował się na niej w pewnych wypadkach. Szczególnie przemawia za tym fakt, że liczne terminy gramatyczne pokrywają się w obu pracach. Znaczna część gramatyki Łuckiewicza powstała jednak jako wynik samodzielnej, oryginalnej pracy autora.

SUMMARY

THE HISTORY OF BELARUSIAN GRAMMATICOGRAPHY:
KARUS KAHANETS' AND ANTON LUTZKIEVICH'S HANDWRITTEN
GRAMMARS FROM A COMPARATIVE PERSPECTIVE

The article discusses early attempts of codification of modern Belarusian literary language made by an artist Karus Kahanets and a politician Anton Lutzkevich, the authors of handwritten unpublished school grammars, at the beginning of the 20th century. A comparative analysis revealed close connection between the two grammars in the field of phonetics, morphology and linguistic terminology.

Key words: Belarusian language, codification of literary language, grammar writing, phonetics, morphology, linguistic terminology, Karus Kahanets, Anton Lutzkevich.

Вольга Ляшчынская

Гомель

Навуковыя тэксты і фразеалагізмы

Увага даследчыкаў навуковага стылю беларускай мовы, як і рускай, найбольш скіравана да лексічных адзінак у сістэме моўных сродкаў перадачы навуковай інфармацыі. І гэта зразумела, бо *найбольш кідкай, хоць і не адзінай асаблівасцю гэтага стылю з'яўляецца выкарыстанне тэрміналогіі*¹. Адносна фразеалагічных адзінак, якія ўсё часцей заўважаюцца ў навуковых тэкстах, маюцца толькі асобныя заўвагі, што і вызначае актуальнасць узнятага ў артыкуле пытання.

Пры гэтым традыцыйна пытанне аб выкарыстанні фразеалагічных адзінак мовы ў навуковых тэкстах разглядаецца ў асноўным стылістамі пры вызначэнні характэрных прыкмет і асаблівасцей навуковага стылю сярод іншых. І тут можна адзначыць тры падыходы да гэтага пытання. Зрэдку навукоўцы заўважаюць пра абмежаванае ўжыванне фразеалагічных адзінак сярод іншых моўных сродкаў навуковага стылю, у прыватнасці: *Уласна фразеалогія, у большасці агульнакніжная, займае ў навуковым маўленні крайне абмежаванае месца*². Часцей наглядаецца поўнае адмаўленне ў выкарыстанні фразеалагізмаў у тэкстах навуковага стылю. Так, на думку аўтараў аднаго з даследаванняў навуковага маўлення, фразеалагізмы, якія валодаюць цэласным значэннем, экспрэсіўнасцю, унутранай формай,

¹ И. В. Арнольд, *Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования)*, Ленинград 1973, с. 69.

² А. Н. Васильева, *Практическая стилистика русского языка для иностранных студентов-филологов старших курсов*, Москва 1989, с. 67.

якая з'яўляецца адным з кампанентаў іх семантычнай структуры, шырокімі магчымасцямі індывідуальна-аўтарскага выкарыстання, *не ўласцівы ўвогуле навуковаму стылю і нават супрацьпаказаны яму*³. І нарэшце, пытанне аб фразеалагізмах як моўных сродках навуковага стылю ўвогуле абыходзіцца ўвагай. Тлумачэнне такім меркаванням крыецца ў адметнасцях функцыянальных рыс навуковага стылю, тых мэт і задач навуковай інфармацыі, якія выступаюць своеасаблівымі крытэрыямі адбору моўных адзінак у навуковых тэкстах.

У прыватнасці, адзначаецца, што навуковы стыль *далёкі ад эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбаванасці. І лексіка, і адбор марфалагічных формаў, і характар сінтаксічных канструкцый, і парадак слоў, уласцівыя навуковаму стылю, закліканы забяспечыць дакладнасць, лагічнасць, аб'ектывнасць і абстрактнасць выкладу. Эмацыянальная афарбаванасць маўлення не спрыяе дасягненню гэтых мэт*⁴. Заўважым, што даследчык не ўпамінае фразеалагізмы ўвогуле пры пераліку адзінак трох важнейшых узроўняў мовы навуковага стылю. Нават *вусныя навуковыя выступленні ў значнай ступені адчуваюць уплыў з боку кніжна-пісьмовага маўлення, таму што большасць вусных тэкстаў чытаецца па загадзя падрыхтаванаму пісьмоваму. Такое маўленне часцей за ўсё характарызуецца манатоннасцю, слабай выразнасцю, адсутнасцю эмацыянальна-экспрэсіўнай афарбоўкі*⁵. А, як вядома, катэгарыяльнай уласцівасцю і абавязковай умовай існавання фразеалагічных адзінак з'яўляецца якраз экспрэсіўнасць. Становіцца зразумелым, чаму фразеалагічным адзінкам мовы з такой адметнасцю сваёй афарбоўкі, адзінкам, якія якраз і вызначаюцца перавагай канатацыйнага элемента над намінацыйным, адмаўляецца ці абмяжоўваецца ў выкарыстанні ў навуковых тэкстах.

Важнымі асаблівасцямі навуковага стылю лічацца абстрактнасць і абагуленасць выкладу зместу, што дасягаецца ў перавазе абстрактнай лексікі, амаль выключным выкарыстанні формаў 3-й асобы, займенніка 1-ай асобы толькі ў форме множнага ліку, дзеясловаў цяперашняга надчасовага, ці цяперашняга пастаяннага, значэння. І ў адпаведнасці з гэтым у строга навуковым маўленні выражэнне пачуццяў

³ *Основы научной речи* / Н. А. Буре и др., Москва 2003, с. 95.

⁴ А. Н. Кожин, О. А. Крылова, В. В. Одинцов, *Функциональные типы русской речи*, Москва 1982, с. 101.

⁵ У. Д. Еўтухоў, *Функцыянальныя стылі*, [у:] *Асновы культуры маўлення і стылістыкі: Вучэб. дапам.* / У. В. Анічэнка, У. Д. Еўтухоў, В. А. Ляшчынская, Т. І. Тамашэвіч / пад рэд. У. В. Анічэнкі, Мінск 1992, с. 41.

моўнымі сродкамі ўспрымаецца як адхіленне ад нормаў стылю, і адсутнасць адкрыта выражанай эмацыянальнасці ў навуковым тэксце звязана з такой яго асаблівасцю, як *абмежаванасць аўтарскага, асобаснага пачатку*⁶. Навуковая мова пазбаўлена элементаў экспрэсіўнасці, паколькі тут няма ўстаноўкі на наўмыснае ўздзеянне. А фразеалагічныя адзінкі хоць і называюць і апісваюць аб'екты рэчаіснасці, але ў большай ступені яны апэньваюць месца гэтых аб'ектаў у каштоўнай карціне свету, характарызуюць эмацыянальна-ацэначныя адносіны носьбіта і стваральніка фразеалагізмаў. Дастакова нагадаць хаця б некалькі з ліку фразеалагізмаў-найменняў асобы ў беларускай фразеалогіі, напрыклад: *абсевак у полі; божая авечка; блудны сын; ваша сястра; гог і магог; ні рыба ні мяса; першы сустрэчны; сабака на сене; свежае вока; сіямскія блізняты; стары воўк; цюха-мацюха; цямя-лямя* і інш., каб яшчэ раз упэўніцца, што фразеалагізмы, сапраўды, закліканы найперш для ацэнкі названай такім чынам асобы, для выражэння становачых ці адмоўных адносін з боку таго, хто ўжывае гэтыя адзінкі, у адносінах да таго, каго называюць з дапамогай такіх адзінак мовы.

Дакладнасць як яшчэ адна з істотных асаблівасцей навуковага стылю прадугледжвае найперш адназначнасць разумення думкі, адсутнасць сэнсавых разыходжанняў паміж словам і абазначаным ім паняццем, і для навуковага стылю характэрна адсутнасць пераноснага ўжывання слоў, наяўнасць метафар⁷. Што датычыць фразеалагізмаў, то яны як другасныя адзінкі мовы характарызуюцца трапеічнай прыродай сваёй унутранай формы, наяўнасцю вобразнага складніка, які *выконвае функцыі мадыфікатара адпаведнага канцэпту, дазваляючы ажыццяўляць семантычную дыферэнцыяцыю ўнутры поля па некалькі іншых асновах, чым гэта магчыма з дапамогай слоў у прамых значэннях (у адрозненне ад аднаслоўных метафар, якія ў гэтых адносінах не выяўляюць прыцыповых адрозненняў ад ідыём)*⁸. А гэта азначае, што выкарыстанне фразеалагізмаў у навуковых тэкстах немагчыма хаця б з прычыны вобразнага патэнцыялу фразеалагізмаў як *больш ком-*

⁶ *Стилистика русского языка: Учебное пособие / Сост. В. Д. Бондалетов, С. С. Вартапетова, Э. Н. Кушлина, Н. А. Леонова / под ред. Н. М. Шанского., Ленинград 1982, с. 203.*

⁷ А. Н. Васильева, *Курс лекций по стилистике русского языка. Научный стиль речи*, с. 85.

⁸ Д. О. Добровольский, *Образная составляющая в семантике идиом*, «Вопросы языкознания» 1996, № 1, с. 75.

*плекснага і рознабаковага феномену, чым тое, што варта разумець пад моўным вобразам ці ўнутранай формай лексічнай адзінкі*⁹.

Такім чынам, на аснове адметнасцей функцый, мэт і задач навуковых тэкстаў, іх камунікатыўных якасцей адбываецца адбор моўных сродкаў, якія складаюць сваю сістэму. Сумясціць такія паказчыкі, як эканомнасць выражэння навуковых ведаў, дакладнасць, абстрактнасць, абагуленасць, адсутнасць уздзеяння навуковай інфармацыі на чытача і ў нейкім сэнсе «збытکوўнасць» семантыкі, экспрэсіўнасць, перавагу ацэначнасці над намінатывнасцю фразеалагізмаў як знакаў з максімальна поўным семантычным наборам, кадыфікаваным у форме значэння ў выглядзе макракампанентаў, што ахопліваюць граматыку, дэнацыю, ацэнку, матывацыю, эматыўнасць і стылістычную маркіраванасць не прадстаўляецца магчымым¹⁰. Вось чаму, паводле меркавання многіх і найперш стылістаў, у тэкстах навуковага стылю няма ці амаль няма месца фразеалагізмам. Але ці так гэта? Для адказу на пастаўленае пытанне, што і з'яўляецца асноўнай мэтай нашага артыкула, да якой дабаўляем вызначэнне сутнасці і зместу фразеалагічных адзінак, звернемся да характарыстыкі, з аднаго боку, фразеалагічных адзінак у іх разнавіднасцях, крытэрыях іх дыферэнцыяцыі і асновах дэфініцыі паняцця 'фразеалагізм', з другога – да тэкстаў навуковага стылю з іх рознай жанрава-стылёвай прыналежнасцю.

Навуковыя тэксты ў сукупнасці складаюць змест навуковага стылю, які рэалізуецца ў чатырох падстылях: уласна навуковым (манаграфіі, артыкулы, дысертацыйныя даследаванні, аўтарэфераты, выступленні на канферэнцыях), тэхнічным (тэхнічнае апісанне апаратаў, прыбораў і да т. п.), вучэбна-навуковым (падручнікі, вучэбныя дапаможнікі, лекцыі, тлумачэнні на ўроках, практычных занятках, рэфераты і інш.) і навукова-папулярным (брашуры, лекцыі для шырокіх колаў з мэтай перадаць навуковыя веды).

Фразеалогія як асобны раздзел навукі аб мове і як сукупнасць фразеалагічных адзінак менавіта ў другой частцы свайго вызначэння да гэтага часу разглядаецца па-рознаму, ці межы фразеалогіі, паводле двух падыходаў да вырашэння гэтага пытання, вызначаюцца ў шырокім і вузкім значэнні. Так, калі фразеалогію разглядаюць у вузкім значэнні, што стала адметнасцю меркавання большасці фразеолагаў

⁹ Тамсама, с. 73.

¹⁰ В. Н. Телия, *Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*, Москва 1996, с. 17.

апошняга часу і найперш В. М. Тэліі¹¹, то тады яе змест складаюць толькі тыя ўстойлівыя адзінкі, якія вызначаюцца не столькі паводле такіх крытэрыяў, як узнаўляльнасць і ўстойлівасць, колькі цэласнасцю свайго значэння, унутраным сэнсавым адзінствам, якое не выцякае са значэння кожнага слова, параўн. устойлівае спалучэнне *аказваць дапамогу*, у якім кожнае слова захоўвае сваё значэнне, і фразеалагізм, ці ідыёму, *касцьмі класціся*, значэнне якой ‘прыкладаць вялікія намаганні дабіцца чаго-н.’ ніяк не выяўляецца і, зразумела, не роўнае суме значэнняў яе кампанентаў-слоў. Калі ж фразеалогію разглядаюць у шырокім значэнні, то да фразеалагізмаў адносяць самыя розныя тыпы ўстойлівых выразаў. Па-першае, ад фразеалагізмаў да *фразеалагічных спалучэнняў* як аднаго з трох тыпаў фразеалагізмаў паводле ступені спаянасці кампанентаў у класіфікацыі В. У. Вінаградава¹² і *фразеалагічных выразаў* як чацвёрты тып у класіфікацыі М. М. Шанскага¹³. Па-другое, ад фразеалагізмаў да ўсіх іншых устойлівых спалучэнняў слоў, сярод якіх называюць *прыказкі і прымаўкі*, ці *парэмій* (паводле сучаснай тэрміналогіі), *крылатыя словы і афарызмы*, *састаўныя тэрміны*, *спалучэнні слоў з фразеалагічна звязаным значэннем*, *перыфразы* і нават *цытаты* [гл., напрыклад, Е. Г. Балыніну¹⁴, а таксама дапаможнікі па беларускай мове для вучняў¹⁵ і студэнтаў¹⁶]. Заўважым, што ў свой час М. М. Шанскі¹⁷, як і А. В. Кунін¹⁸, адносіць да фразеалагізмаў прыказкі і прымаўкі, а В. П. Жукаў¹⁹ і М. М. Капыленка²⁰ – толькі тую частку парэмій, якія ўжываюцца ў пераносным значэнні і з’яўляюцца семантычна цэласнымі і сінтаксічна нечлянiмi.

¹¹ В. Н. Телия, *Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*.

¹² В. В. Виноградов, *Избранные труды. Лексикология и лексикография*, Москва 1977.

¹³ Н. М. Шанский, *Фразеология современного русского языка*, Москва 1963, с. 44.

¹⁴ Е. Г. Балынина, *В мире фразеологизмов: курс по выбору. Экспериментальное пособие для учащихся 11 классов учреждений, обеспечивающих получение общего и среднего образования, с бел. и русск. языком образования с 12-летним сроком обучения*, Минск 2004, с. 6.

¹⁵ *Беларуская мова: тэорыя, тэсты: для школьнікаў і абітурыентаў* / Э. Д. Білінава [і інш.], Мінск 2006, с. 55.

¹⁶ *Сучасная беларуская мова. Фразеалогія: практыкум* / склад. А. І. Зянько, Наваполацк 2004, с. 9.

¹⁷ Н. М. Шанский, *Фразеология современного русского языка*, с. 44.

¹⁸ А. В. Кунин, *Английская фразеология (теоретический курс)*, Москва 1970.

¹⁹ В. П. Жуков, *Семантика фразеологических оборотов*, Москва 1978.

²⁰ М. М. Капыленка, З. Д. Попова, *Очерки по общей фразеологии (фразеосочетания в системе языка)*, Воронеж 1989.

Паводле сваёй сутнасці – забяспечваць захаванне навуковых ведаў – навуковыя тэксты характарызуюцца цэлым шэрагам адметнасцей, з якіх найперш выдзяляецца імкненне да абсалютнай дакладнасці і адсутнасці сэнсавых разыходжанняў, адназначнасці наймення прадметаў і з’яў навуковай сферы. Зразумела, што моўныя сродкі з экспрэсіўнымі адценнямі, «семантычнымі абертанамі» (Б. А. Ларын), ці дадатковай канатацыяй альбо дадатковай канатацыйнай інфармацыяй, як часцей называюць апошнім часам, з’яўляюцца па крайняй меры непажаданымі ў навуковай мове. Што да фразеалагізмаў, то яны найперш істотна адрозніваюцца сваім значэннем ад значэння лексічных адзінак мовы з іх дакладнай стылістычнай дыферэнцыяй, пра што ў свой час заўважыў яшчэ Б. А. Ларын, калі пісаў, што *ў мове спалучэнне слоў дае сэнс большы, чым простая сума «значэнняў» асобных слоў*²¹. Пазней гэтую думку развіў В. М. Макіенка, які зазначыў: *У фразеалагізма намінацыйнае растварана ў экспрэсіўным, падпарадкавана яму. Гэтыя два бакі моўнага знака ў фразеалагізме сінкрэтычныя, танды як у лексіцы (асабліва неэкспрэсіўнай) – дыферэнцаваны, раз’яднаны*²². Праўда, пры гэтым звяртаем увагу на той факт, што ў сваім выказванні даследчык мае на ўвазе так званы вузкі падыход пры вызначэнні дэфініцыі паняцця *фразеалагізм*, ці, больш дакладна, выдзяленне з агульнага масіву ўстойлівых выразаў такой іх падгрупы, як ідыёмы, *значэнне якіх, – паводле В. М. Тэлія, – заўсёды больш насычана «дэталямі», чым значэнне слова». І далей вядомая даследчыца рускай фразеалогіі дадае, што «істотным для выканання ідыёмай знакавай функцыі з’яўляецца і падключэнне да яе як рацыянальнай ацэнкі, так і ацэнкі эмацыянальнай*²³.

Становіцца зразумелым, што выкарыстанне фразеалагізмаў (у іх лік уключаюцца фразеалагічныя адзінкі, ці фразеалагізмы, што, паводле тэрміналогіі В. У. Вінаградава, аб’ядноўваюць *фразеалагічныя зрашчэнні і фразеалагічныя адзінствы*) ва ўласна-навуковым і навукова-тэхнічным падстылях будзе выключэннем з правіла. Сапраўды, цяжка ўявіць у манаграфіі ці навуковым артыкуле выкарыстанне стылістычна маркіраваных фразеалагізмаў тыпу *адрабляць шарварку, ку-*

²¹ Б. А. Ларин, *Эстетика слова и язык писателя. Избранные статьи*, Ленинград 1974, с. 36.

²² В. М. Мокиенко, *Славянская фразеология: учеб. пособие для вузов по спец. Рус. яз. и лит. – 2-е изд., испр. и допол.*, Москва 1989, с. 211.

²³ В. Н. Телия, *Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты*, с. 86.

рам на смех, лічыць варон, мазоліць вочы, як ніць даць і інш. Аднак, усё ж такі яны рэдка, але сустракаюцца, ілюстрацый чаго можа быць сказ з артыкула, прысвечанага вывучэнню дыялектнай лексікі ў мове І. Пташнікава: *Сапраўдную «зялёную вуліцу» пісьменнік дае народнаму слову ў рамане «Мсціжы»*²⁴. І гэта не адзіны прыклад, а ўвогуле аналіз навуковых тэкстаў дазваляе сказаць, што больш шырока фразеалагізмы такога кшталту з перавагай кніжных характэрны для тэкстаў літаратуразнаўцаў і гісторыкаў. Вось толькі некалькі ілюстрацый ужывання фразеалагізмаў у межах асобных сказаў, выпісаных з артыкулаў даследчыка літаратуры:

Эпісталаярная спадчына пісьменнікаў XIX стагоддзя раскрывае невядомыя дагэтуль рысы іх творчай індывідуальнасці, пашырае ўяўленне пра дыяпазон мастацкіх і прыватна-чалавечых інтарэсаў, прыадчыняе заслону над бязлітаснай палітыкай расійскай улады ў дачыненні да беларускага мастацкага слова (с. 12); Бедная беларуская мова! Косткай у горле стала яна для польскіх паноў, а з канца XVIII стагоддзя і для расійскіх чыноўнікаў. Добра разумелі яны, што там, дзе жыве мова, там ёсць народ са сваёй памяццю, чалавечай і нацыянальнай годнасцю, правам на незалежную, годную будучыню. Таму і рабілі ўсё магчымае, каб падрэзаць крылы гэтаму слову на самым узлёце (с. 12); Дзённікавая форма вымагала запісаў па гарачах слядах падзей, па свежых уражаннях, з захаваннем вастрыні першаснага ўспрымання, як, напрыклад, у запісах А. Петрашкевіча, дзе ён расказвае пра ўмовы, у якіх праходзілі этапы ссыльных у Сібір, пра жорсткія адносіны ўлады да палітычных выгнаннікаў і інш. І тым не менш побытавы аспект уласнага жыцця ва ўсіх дзённіках застаецца на другім плане (с. 16); Мемуары Я. Лучыны пралівалі святло на ход паўстання ў Ігуменскім павеце, адкрывалі новыя імёны... (с. 20); Сапраўды, праўда стала краевугольным каменем яго [В. Бакава – В.Л.] эстэтычнай і грамадзянскай пазіцыі (с. 48); Ва ўнісон душы пісьменніцы гучалі песні жанчын, іх аповеды пра нялёгкую долю (с. 55); Вымушаны дажываць апошнія гады на чужыне ён [Ф. Скарына – В.Л.] на векі вечныя вярнуўся на радзіму сваімі кнігамі, сваімі геніяльнымі прарочымі ідэямі, якія жылілі не адно пакаленне беларусаў на доўгіх царністых скрыжалеях часу (с. 62); Ды

²⁴ В. П. Лемцюгова, *Дыялектнае слова ў кантэксце мастацкага твора*, [у:] *Беларускае слова ў тэксце і ў сістэме мовы* / Пад рэд. В. К. Шчэрбіна, Мінск 1994, с. 60.

і як дакажаш сваю правату, калі спекуляцыя ідзе па самым вышэйшым разунку: пад сумленне ставіцца твая вернасць радзіме, партыі, камсамолу? (с. 108); Галоўна, што меў на ўвазе аўтар, – перадаць атмасферу, каларыт часу. Як і чым жыве факультэт на пачатку 1950-х гадоў? На першы погляд, нічога адметнага. Берасневіч гаворыць пра такія рэчы, пра якія на поўны голас загаварыла наша літаратура, прэса, грамадскасць літаральна на парозе новага стагоддзя; На высокай мажорнай ноце заканчваецца твор (с. 109)²⁵.

Значна часцей фразеалагізмы адзначаюцца ў ліку іншых вобразных сродкаў мовы ў навукова-вучэбнай і асабліва навукова-папулярнай літаратуры, што абумоўлена ўжо неабходнасцю данесці навуковую інфармацыю цікава, даступна, падкрэсліўшы адметнасць аўтарскай пазіцыі, выявіўшы пры гэтым аўтарскі стыль выкладу. Прывядзём некалькі прыкладаў фразеалагізмаў у складзе асобных сказаў з вучэбнай літаратуры:

Калі тлумачыць літаральна, слова ў слова, дык гэта – Справа Усеагульная, інакш кажучы – Рэспубліка. Польскія магнаты (найбагатшыя людзі) узялі ўладу ў свае рукі і ў другой палове XVII ст. завалодалі ўсім палітычным жыццём на зямлі Беларусі (с. 47); У кожным разе, запоўніць белыя прагалы на карце Беларусі, дзе, можа, і не ступала ў мінулыя стагоддзі нага збіральнікаў фальклору, ды праліць святло на даўно знятае з карыстання слова або цэлы крылаты выраз (с. 52); Усё рабілася “на расійскі капыл”, а ў дадатак яшчэ прылучалася малапісьменнасць многіх пісараў (с. 87); Час ад часу прыгадваюць гэты вызначальны для беларускай нацыі дакумент [«Дзяржаўная праграма развіцця беларускай мовы і іншых нацыянальных моваў у вярхоўных органах, на прадпрыемствах, ва ўстановах і грамадскіх арганізацыях рэспублікі» 1990 г.], але, шчыра кажучы, воз і цяпер не скранаецца з месца (с. 280) і інш. [30]; Перыяды заняпаду беларускай літаратурнай мовы прыпадаюць на XVIII ст. і пачатак XIX ст., аднак ужо ў другой палове XIX ст. беларуская мова адраділася, як Фенікс з пеплу, на народна-дыялектнай аснове і пасля перыяду росквіту пачала выцясняцца ў 30-я гг. XX ст. на перыферыю сацыяльнага жыцця беларускага грамадства (с. 50)²⁶.

²⁵ Л. І. Прашковіч, *Пра праву вечнасці: Беларуская літаратура XIX–XX стагоддзяў у кантэксце часу і прасторы: Зб. навук. артыкулаў / уклад., рэдаг. і прадмова Т. С. Нуждзіна, Мінск 2009.*

²⁶ Б. А. Плотнікаў, *Кароткая гісторыя беларускай мовы і мовазнаўства: Вуч. дапам., Мінск 2002.*

Як ілюстрацыю тэксту з навукова-папулярнай літаратуры ўзгадаем змястоўную і сапраўды папулярна выкладзеную навуковую інфармацыю ў брашуры «Што такое лінгвагеаграфія» А. А. Крывіцкага, адрасаваную вучням сярэдняга і старэйшага ўзросту, дзе аўтар выкарыстоўвае экспрэсіўна-эмацыянальныя моўныя сродкі, сярод якіх адзначаюцца і фразеалагізмы. Напрыклад:

Нечаканья і, безумоўна, зусім нежаданыя вынікі вялікай, шматгадовай і самаахвярнай працы, з якой Г. Венкер звязваў пэўныя асабістыя надзеі, маглі прывесці яго калі не да трагедыі, то да расчаравання. Цераспалосіца меж пашырэння розных дыялектных прыкмет не лезла ні ў якія «тэарэтычныя вароты», пярэчыла звыкламу строгаму парадку рэчаў і нават, здавалася, элементарным уяўленням па дыялекталогіі. І зусім натуральна, што Г. Венкер не атрымаў ні маральнай, ні матэрыяльнай падтрымкі ад Берлінскай акадэміі навук для ажыццяўлення задуманага ім атласа.

Але трэба сказаць, што Г. Венкер не ўпаў у адчай (с. 33)²⁷.

Але нават у тэкстах навукова-папулярнага падстылю з найбольшай актыўнасцю фразеалагізмаў іх выкарыстанне падпарадкоўваецца асноўным мэтам навукова-папулярнага выкладу – давесці навуковую інфармацыю даходліва, зразумела і цікава для адпаведнага тыпу чытача.

Як відаць, выкарыстанне фразеалагізмаў у навуковых тэкстах, якія адзначаюцца ўсё ж такі ў нешматлікіх выпадках і якія можна лічыць выключэннем з агульнага правіла афармлення тэкстаў уласна навуковага і асабліва тэхнічнага падстыляў, нельга ні забараніць, ні лічыць парушэннем правіла аб іх ужыванні сярод моўных сродкаў. Украпленне фразеалагізмаў у розных паводле жанрава-стылёвай прыналежнасці навуковых тэкстах, як паказвае аналіз, зусім натуральнае, бо падпарадкоўваецца агульным законам і правілам моўнай канвы навуковага выкладу, а фразеалагізмы дапамагаюць падкрэсліць і адцяніць думку даследчыка, выразна выявіць яму сваю пазіцыю адносна ўзнятага пытання, прыцягнуць увагу чытача, ажывіць строгі і сухі выклад. Праўда, пры гэтым у тэкстах, што складаюць сістэму навуковага стылю, найбольш часта выкарыстоўваюцца адзінкі, у якіх пераважае выкарыстанне інтэлектуальна-эмацыянальнага, а эмацыянальна-ацэначнага афарбоўка выступае дадатковай да інтэлектуальна-ацэначнай (ніжэй усякай крытыкі, трапіць на ўрадлівую глебу, пакідае жадаць лепшага, а воз і зараз там, выводзіць у свет, выходзіць у свет,

²⁷ А. А. Крывіцкі, *Што такое лінгвагеаграфія*, Мінск 1986.

добры геній, з дарагой душой, закладваць асновы, звяртаць на сябе ўвагу і інш.).

На аснове адзначанага можна меркаваць, што выкарыстанне фразеалагізмаў у навуковым тэксте не складае спецыфічную адзнаку гэтай адметнай групы тэкстаў нашага часу, але дазваляе канстатаваць пранікненне элементаў эмацыянальнага, у нашым выпадку з дапамогай фразеалагізмаў, у навуковыя тэксты. Дарэчы, паводле меркавання Н. Я. Мілаванавай, у сапраўды навуковым стылі экспрэсіўнасць-эмацыянальнасць неабходная і натуральная, паколькі яна адцяняе ўжо аргументаваную лагічную думку аўтара²⁸. Не адмаўляе навуковаму стылю ў вобразнасці, эмацыянальнасці і ўвогуле ў экспрэсіўнасці і вядомая даследчыца пытанняў стылістыкі рускай мовы М. М. Кожына²⁹. Але варта заўважыць, што назначэнне элементаў эмацыянальнага і экспрэсіўнага ў навуковай мове адметнае ад, напрыклад, размоўнага маўлення з яго нязмушанасцю і непасрэднасцю выражэння эмоцый ці ад мастацкай літаратуры, дзе яны служаць для стварэння мастацкага вобраза. У навуковай мове выкарыстанне экспрэсіўна-эмацыянальнага, у прыватнасці, фразеалагізмаў, накіравана на прыцягванне ўвагі да таго, пра што выкладаецца, на тлумачэнне думкі, яе канкрэтызацыю. Праўда, трэба яшчэ ўлічваць пры гэтым такі фактар, як жанр, форма зносін – пісьмовая ці вусная, тэма, форма і сітуацыя зносін (ці адрасат, аўтар і ўзаемаадносінны паміж аўтарам і атрымальнікам інфармацыі), аўтарская індывідуальнасць і інш. У межах артыкула мы абмежаваліся аналізам тэкстаў толькі ў пісьмовай форме, але, як вядома, вуснае маўленне, напрыклад, навуковая дыскусія, гутарка, выступленне перад масавай аўдыторыяй, характарызуецца больш шырокім выкарыстаннем фразеалагізмаў, што абумоўлена як жанравай асаблівасцю такіх тэкстаў (непадрыхтаванасць, непасрэдная прысутнасць адрасата, лінейны характар пабудовы маўлення), так і індывідуальнасцю асобы аўтара, яго ўстановак, асабістай зацікаўленасці, ацэнкі таго, што ён выкладае ці паведамляе, індывідуальнай манерай (прыгадваюцца адметныя лекцыі Ф. М. Янкоўскага, палемічныя выступленні А. Я. Міхневіча на навуковых канферэнцыях ці на абароне дысертацыйных даследаванняў).

²⁸ Н. Я. Милованова, *Наблюдение над средствами экспрессивности научной речи*, [в:] *Исследования по стилистике. Вып. 5* / Отв. ред. Л. М. Майданова, Пермь 1976, с. 142.

²⁹ М. Н. Кожина, *Сопоставительное изучение научного стиля и некоторые тенденции его развития в период научно-технической революции*, [в:] *Язык и стиль научной литературы* / Отв. ред. М. Я. Цвиллинг, Москва 1977, с. 17.

Аднак менавіта тэкстам навуковага стылю, у тым ліку і найперш уласна навуковым і тэхнічным, характэрна значная колькасць іншага тыпу ўстойлівых адзінак, якія да фразеалагізмаў (у вузкім значэнні дэфініцыі гэтага тэрміна) не маюць ніякіх адносін, але, паводле шырокага разумення фразеалогіі, уключаюцца ў яе склад.

Такімі ўстойлівымі выразамі з'яўляюцца сродкі афармлення звязанасці, лагічнасці і адлюстравання структуры навуковага выкладу. Гэтыя ўстойлівыя адзінкі, ці тэкстаўтваральныя сродкі (тэрмін І. В. Адзінцовай) выкладу навуковай інфармацыі, служаць для фарміравання і падтрымання структуры навуковага тэксту, тым самым вызначаючы, сапраўды, яго спецыфіку: яны дапамагаюць успрыманню, паказваюць паступовасць, дакладнасць і логіку выкладу. Да такіх адносяцца пабочныя звароты, устойлівыя выразы, якія служаць:

– для ўказання на крыніцу інфармацыі (*паводле думкі/меркавання/выказвання/слоў, у адпаведнасці з пазіцыяй/з пунктам гледжання, як мяркуе...*),

– на парадак размяшчэння аргументаў (*па-першае, па-другое, па-трэцяе, па-чацвёртае...*),

– на адносіны да спосабу перадачы думкі (*карацей кажучы, інакш кажучы, іншымі словамі...*),

– для тлумачэння іншым спосабам (*калі можна так выразіцца, дакладней кажучы, маецца на ўвазе, справа ў тым, што...*),

– для супастаўлення розных даных ці аргументаў (*з аднаго боку, з другога боку, у адрозненне ад, разам з тым, побач з гэтым...*),

– для выдзялення і засяроджвання ўвагі на пэўнай інфармацыі (*перш за ўсё, у прыватнасці, у асаблівасці...*),

– для падкрэслівання неабходнасці ці адсутнасці пэўнага дзеяння (*мае сэнс, не мае сэнсу, ёсць усе падставы/асновы, няма падстаў/ніякіх асноў, вынікае неабходнасць, паўстае пытанне...*),

– для ўказання на часавую суаднесенасць частак выкладу ці папярэжэнняў, дзеяння (*перш за ўсё, у першую чаргу, побач з, як было адзначана, у далейшым, у той жа час...*),

– для фармулёўкі лагічнага вываду (*такім чынам, як відаць, з разгледжана вынікае, як бачым...*)³⁰.

Да гэтых сродкаў звязанасці навуковага маўлення далучаюцца ўстойлівыя выразы для перадачы прычинна-выніковых і ўмоўна-вы-

³⁰ І. В. Одинцова, *Текстоформирующие языковые средства научной речи*, [в:] *Вопросы изучения русского языка, истории и культуры России. Вып. 1. Russian Department. National Chengchi University, Taipei; Taiwan 1998*, p. 106–108.

ніковых адносін паміж часткамі навуковага тэксту (у сувязі з гэтым, пры такой умове, у такім выпадку).

Выпрацоўка і функцыянаванне менавіта ў навуковым стылі пералічаных тэкстаўтваральных сродкаў абумоўлена неабходнасцю даказваць, аргументаваць вынесеныя для абмеркавання навуковыя палажэнні, гіпотэзы, выяўляць іх прычыны і вынікі. Такія ўстойлівыя канструкцыі складаюць адметнасць выкладу навуковай інфармацыі. Яны характэрны для ўсіх падстыляў у іх жанравай разнастайнасці і складаюць адну з спецыфічных нормаў сінтаксісу навуковага стылю. Вось ілюстрацыя тэксту з ўжо цытаванай навукова-папулярнай кнігі А. А. Крывіцкага:

Аб'ектам абследавання і наступнага адлюстравання Ж. Жыльерон абраў, натуральна, народную мову французай. У прыватнасці, французай у межах усёй Францыі, а таксама мясцовае насельніцтва Бельгіі, Швейцарыі і Італіі, мова якога з'яўляецца раманскай (дакладней кажучы, галараманскай). Зразумела, што гэта неабсяжнае мора людзей з іх ідыядыялектамі, з аднаго боку, а, з другога – акіян разнастайных моўных і дыялектных сродкаў. Патрэбны былі навукова абгрунтаваныя абмежаванні як у адным, так і ў другім, якія б дазвалялі рашыць пастаўленую задачу па стварэнню дастаткова дэталёвай і выразнай панарамы французскай народнай мовы з найменшымі выдаткамі часу і намаганняў.

Для гэтага Ж. Жыльерон распрацаваў дзве выключна важныя рэчы для падобнага даследавання – апытальнік і сетку абследавання.

Апытальнік, як сведчыць яго назва, – гэта зборнік, дакладней, спіс пытанняў. Кожнае пытанне накіравана на высвятленне таго, які сродак мовы (дыялекту) характэрны маўленню для пэўнай мэты. У прыватнасці, у якія гукі ўвасабляецца пэўнае слова, як выглядае яго форма пры змяненні, якім словам называецца пэўны прадмет, з'ява прыроды і г. д. (с. 36).

З тэксту манаграфіі возьмем хаця б асобныя сказы, напрыклад:

І ў гэтым ён [Б. Лесьмян, польскі паэт – В.Л.] мае рацыю (с. 13); У цэлым працэс баладызацыі паэзіі будзе праяўляцца ў творчасці згаданых і іншых паэтаў па-рознаму (с. 35); І для гэтага ёсць усе падставы, бо нават класічная рамантычная балада, на першы погляд так далёкая ад рэальнасці, уздымала важныя праблемы, што хвалавалі нацыю, той або іншы кацыяльны клас (с. 37)³¹.

³¹ І. Ф. Штэйнер, *Варожасьць балады вякоў: Беларуская балада і славянскія традыцыі*, Мінск 1993.

Заўважым і яшчэ на адзін тып устойлівых адзінак, што характэрны ўсім разнавіднасцям навуковых тэкстаў: як строга навуковым тэкстам манаграфій, дысертацыйных даследаванняў, так і нават менш строгім вучэбным і папулярным навуковым тэкстам. Размова ідзе пра тэрміны, якім надаецца асноўная роля ў навуковых тэкстах, бо *да 25% усіх слоў навуковага тэксту складаюць тэрміны*³². Але з іх выдзелім адзін тып – састаўныя тэрміны, ці тэрміналагічныя звароты, якія абазначаюць розныя навуковыя паняцці тыпу *броўнаўскі рух, метада Дэльфа, спектральныя класы, шатландская гама, ээпаўская мова* і інш. і якія характэрны розным сферам навукі і тэхнікі. Тэрміналагічныя адзінкі такога тыпу валодаюць цэласнасцю логіка-паняццйнага паводле характару свайго значэння і гэтым набліжаюцца да фразеалагізмаў. Ім характэрна, паводле заўвагі А. Н. Васільевай, *спецыфічнае праяўленне «фразеалагічнасці», калі шматлікія спалучэнні аказваюцца «фразеалагізмамі» для неспецыялістаў, паколькі семантычна раскрываюцца толькі ў тэрміналагічнай сістэме данай падмовы навукі*³³. Сапраўды, яны належаць да канкрэтнай галіны навукі і зразумелы, як правіла, спецыялістам, напрыклад, тэрміны *дэльфійскі метада* – метада экспертнай ацэнкі будучага; *лабіялізаваныя гукі* – гукі, якія артыкулююць з лабіялізацыяй; *лубачная літаратура* – разнастайныя па змесце выданні з малюнкамі, якія прызначаліся для шырокіх мас працоўных; *макаранімічная мова* – мова, у якой часта сустракаюцца чужаземныя словы, выразы; *сінтаксічная сувязь* – сувязь слоў, якая служыць для выражэння ўзаемазалежнасці элементаў словаспалучэння і сказа; *удзельная вага* – адносіны вагі цела пры тэмпературы 0°C да вагі роўнага аб'ёму вады пры тэмпературы 4°C; *фатонная ракета* – гіпатэтычная ракета з фатонным рэактыўным рухавіком, цяга якога ствараецца накіраваным выцяканнем фатонаў, і інш. Хаця нярэдка тэрміналагічныя спалучэнні ў самых розных галінах навукі і тэхнікі могуць узнікаць на аснове метафарызацыі, напрыклад: *адамаў яблык* – кадык; *язюльчыны слёзы* – аднагадовая або шматгадовая расліна сямейства злакавых з некалькімі сцябламі і суквеццем мяцёлкай; *анюціны вочкі* – травяністая трохколеравая расліна сямейства фіялкавых (*viola tricolor*) і інш. Наяўнасць у іх складзе хоць бы аднаго метафарычнага

³² Г. Я. Солганик, Т. С. Дроняева, *Стилистика и культура речи русского языка: учеб. пособие для студентов учреждений высш. проф. образования, 6-е изд., испр.*, Москва 2012, с. 12.

³³ А. Н. Васильева, *Практическая стилистика русского языка для иностранных студентов-филологов старших курсов.* – 2-е изд., перераб., с. 67.

элемента, слова з фразеалагічна звязаным значэннем, дазваляе іх называць «метафарызаванымі тэрміналагічнымі спалучэннямі», але тым не менш гэта не фразеалагізмы, бо яны адрозніваюцца ад фразеалагізмаў дакладнасцю, адназначнасцю, адсутнасцю канатацый.

Іншая справа, калі ў выніку дэтэрміналагізацыі тэрмінаў пэўных галін навукі, наадварот, узнікаюць фразеалагізмы, пра якія мы ўжо пісалі³⁴ і якія ў навуковых тэкстах, у прыватнасці, у тэкстах мовазнаўцаў, выступаюць як аб'ект вывучэння ці як ілюстрацыя навуковых палажэнняў. Напрыклад, на аснове эканамічных тэрмінаў утвораны фразеалагізмы *акцыі падаюць* 'чые-н. шансы на поспехі ці значэнне, уплыў каго-н. зніжаюцца'; *акцыі паднімаюцца/павышаюцца* 'чые-н. шансы на поспехі ці значэнне, уплыў каго-н. узрастаюць'; *зальаты фонд* 'самае лепшае, самае каштоўнае, самае значнае'; *спісваць з рэзюмэ* 1) 'лічыць застарэлым, забываць'; 2) 'адхіляць каго-н., лічачы непрыдатным да якой-н. дзейнасці'; *спісваць у тыраж* 'адхіляць каго-н., лічачы непрыдатным да якой-н. дзейнасці'; *у ажур* 1) 'добра, паспяхова, удала, як і павінна быць'; 2) 'паспяховы, удалы, такі, як і павінны быць' і інш.

Такім чынам, фразеалагізмы ў іх вузкім дэфініцыйным вызначэнні не з'яўляюцца актыўным моўным сродкам навуковых тэкстаў, але і не забараняюцца для ўжывання ў розных жанрах, тыпах навуковага стылю. Пры гэтым іх ужыванне не складае адметнай рысы навуковых тэкстаў, бо падпарадкоўваецца асноўным задачам адлюстравання навуковай інфармацыі. Праўда, актыўнасць выкарыстання фразеалагізмаў (= ідыёмаў) заўважна ўзрастае ад уласна навуковага да навукова-папулярнага падстылю і ў залежнасці ад пісьмовай формы да вуснай. Ад фразеалагізмаў, асноўным крытэрыем вызначэння якіх з'яўляецца цэласнасць значэння, трэба адрозніваць устойлівыя адзінкі іншага тыпу, у прыватнасці, 1) сістэму структурных, ці тэкстаўтваральных, сродкаў звязанасці, афармлення выкладу навуковай інфармацыі ў іх дыферэнцыяцыі паводле месца і ролі выкарыстання і 2) састаўныя тэрміны. Менавіта гэтыя дзве групы ўстойлівых адзінак якраз і выяўляюць адметнасць тэкстаў незалежна ад іх жанравай разнастайнасці і ўваходзяць у сістэму адметных моўных сродкаў навуковага стылю.

³⁴ М. У. Буракова, В. А. Ляшчынская, *Анамастыка, тэрміналогія і фразеалогія: вучэб.-метад. дапам.*, Мінск 2011, с. 106–127.

STRESZCZENIE

TEKSTY NAUKOWE I FRAZEOLOGIZMY

W artykule omówiono zastosowanie frazeologizmów w tekstach naukowych. Wskazano przede wszystkim na konieczność odróżniania pojęć „jednostka frazeologiczna” i „utarty zwrot”, gdzie ten ostatni z natury zbliżony jest do jednostki frazeologicznej lecz nie jest z nią tożsamy. Następnie omówiono rolę powyższych jednostek leksykalnych w strukturze tekstu naukowego. Z jednej strony, mimo że częstotliwość występowania jednostek frazeologicznych w różnych pod względem gatunku tekstach naukowych jest odmienna, należy podkreślić ich dyskretną rolę jako środka zabarwienia emocjonalnego w nowoczesnym tekście naukowym. Z drugiej strony, należy podkreślić konieczność stosowania zwrotów złożonych i dobrze rozbudowanego systemu środków tekstotwórczych naukowej składni bez konieczności różnicowania tekstów naukowych według ich przynależności gatunkowej.

Słowa kluczowe: jednostka frazeologiczna, idiom, utarty zwrot, środki tekstotwórcze, pojęcia złożone.

SUMMARY

SCIENTIFIC TEXTS AND PHRASEOLOGICAL UNITS

The article deals with the problem of phraseological units in scientific texts. Firstly, it argues the necessity of differentiation between the notions “phraseological unit” and “set expressions”, the latter being close to phraseological units in nature, but not altogether the same. Secondly, it describes the roles that the aforementioned lexical units play in the structure of scientific texts: on the one hand, though the frequency of occurrence of phraseological units in scientific texts of various genres is varied, one should stress their generally inconspicuous part as a means of adding emotional coloring to modern scientific style; on the other hand, one should point out the necessity of use of compound terms and a well-developed system of text-building means of scientific syntax without differentiating scientific texts according to their genres.

Key words: phraseological unit, idiom, set expressions, text forming means, compound terms.

Lilia Citko

Białystok

O tzw. odwróconym słowniku starobiałoruskim z XVII wieku

Anonimowy zabytek leksykografii zachodnioruskiej – **Синонима славеноросская** – został opublikowany w 1889 roku przez ukraińskiego filologa Pawła Żyteckiego jako dodatek do jego pracy poświęconej historii języka małopruskiego¹. Wydawca na podstawie analizy pisowni rękopisu datował go na koniec XVII wieku, zwrócił również uwagę na jego zależność od słownika Pamby Beryndy **Лексіконъ славенорусскій и имень тлѣкованіе**. Rękopis, z którego korzystał badacz, zaginął, a opublikowana przez niego i częściowo zmodyfikowana wersja słownika pozostaje do dziś jedynym śladem istnienia zabytku.

W literaturze poświęconej leksykografii zachodnioruskiej dominuje pogląd, że *Synonima* stanowią swego rodzaju „odwróconą” wersję wybitnego dzieła Beryndy. Oprócz Żyteckiego, opinię taką wyraził m.in. jeden z pierwszych polskich badaczy zabytków języka staroruskiego, Jan Janów, wskazując jako podstawę słownika głównie pierwszą część *Leksykonu* i, w niewielkim stopniu, część drugą poświęconą nazwom własnym². Do opinii tej nawiązywali później W. Nimczuk³ oraz W. Witkowski⁴ w pracach poświę-

¹ П. Житецкий, *Очеркъ литературной исторіи малорусскаго нарѣчія въ XVII вѣкъ. Съ приложеніемъ словаря книжной малорусской рѣчи по рукописи XVII вѣка*, Киев 1889.

² Por. J. Janów, *Z badań nad słownikami staroruskimi*. Cz. I. *Uwagi o zbiorze „Synonima sławienorosskaja” (z XVII w.)*, [w:] Sprawozdania Towarzystwa Naukowego we Lwowie, R.XVII–1938, z. 3, Lwów 1939, s. 257–264.

³ В. В. Німчук, *Памво Беринда и його „Лексіконъ славенорусскій и имень тлѣкованіе”*, [w:] *Лексикон словеноруській Памви Беринди*, Київ 1961, s. XXXIV.

⁴ W. Witkowski, *Grafika i pisownia Leksykonu Pamby Beryndy*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Językoznawcze”, z. 5, Kraków 1963, przyp. 4, s. 95.

conych słownikowi Beryndy, jednak *Synonima* nie doczekały się dotychczas kompleksowych opracowań historyków języka lub badaczy metaleksykografii. Trudno bowiem uważać za satysfakcjonujące ogólne uwagi na temat zażytku zamieszczone przez A. Jaskiewicz w białoruskich wydaniach encyklopedycznych⁵ bądź wstępnych komentarzach do zbiorowego wydania zachodnioruskich źródeł leksykograficznych⁶, zaś artykuł J. Janowa⁷ z 1938 r. poświęcony jest głównie wpływowi fonetycznym polszczyzny na język ruski zażytku. Tymczasem słownik zasługuje na głębsze zainteresowanie badaczy ze względu na swoją unikatowość, wynikającą głównie z faktu, że językiem wyjściowym źródła jest żywa ruszczyzna, nasycona w dużym stopniu polonizmami, a rolę metajęzyka pełni cerkiewnosłowiański. Na tle ówczesnych opracowań leksykograficznych, stawiających w centrum zainteresowania cerkiewszczyznę, taka koncepcja metodologiczna jest rozwiązaniem nowym i oryginalnym.

Zawarte w niniejszym artykule uwagi mają na celu przede wszystkim przybliżenie słownika jako źródła leksykograficznego, jego specyfiki w zakresie makro- i mikrostruktury, zależności od pierwowzoru, w pewnym tylko stopniu cech językowych⁸. Te bowiem powinny stać się przedmiotem odrębnego studium.

W zakresie makrostruktury słownik cechuje dążenie autora do alfabetycznego rozmieszczenia haseł, chociaż w obrębie poszczególnych liter konsekwencja w tym względzie nie jest zachowana. Wciąż ma miejsce kontynuowana od czasów L. Zizaniego zasada łączenia w jednym artykule hasłowym synonimów, np. *вирки или ліوسی* ‘жребія’, *вляхарниа або прачка* ‘белилница’, *жакъ або студентъ* ‘тщатель, спудей’, *зенка або человекокъ ꙗ оце* ‘зеница’. Derywaty, np. rzeczowniki odczasownikowe, deminutiva, formacje o charakterze okazjonalnym lub potencjalnym, umieszczane są linearnie, w odrębnych artykułach hasłowych, por. *банкетъ* ‘пиръ, пирование, пиршество, вечера, учреждение, чреждение, гощение, гоститва, ликование’, odrębne hasło *банкетовци* ‘пиряне’; podobnie *обозъ* ‘полкъ’, *обозокъ* ‘полчище’. Z rzadka jednak podobne formacje znajdują się w obrębie hasła pod-

⁵ *Беларуская мова. Энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, s. 483–484.

⁶ *Старабеларускія лексіконы. “Лексисъ с толкованіемъ словенскихъ мовъ прсто”*. “Лексис...” Л. Зізанія. “*Синонима славеноросская*”. Укладанне, рэканструкцыя ... А. А. Яскевіч, Мінск 1992.

⁷ J. Janów, *Z badań nad słownikami staroruskimi...*

⁸ Materiał egzemplifikacyjny artykułu pochodzi z wydania *Старабеларускія лексіконы...* Укладанне, рэканструкцыя ... А. А. Яскевіч, Мінск 1992, s. 44–149, w którym zastosowano zmodyfikowaną w stosunku do edycji Żyteckiego, zgodną ze współczesnymi normami, pisownię białoruską.

stawowego, пр. **верхъ, вершокъ** ‘высокость крайняя’; **вѣй, вѣташко** ‘уець, матчинь брат’.

W odrębnych hasłach przytacza leksykograf różne połączenia wyrazowe, niekiedy częściowo zleksykalizowane, innym razem wyraziste frazeologizmy, przysłowia oraz kolokacje obrazujące konteksty leksykalne i składniowe, пр. **берег прикрый** ‘стремнина’, **берег морский** ‘поморіе, приморіе’, **обозъ становлю** ‘ополчаюся’, **обозъ обточенный** ‘ополчение’, **обозу становитель** ‘всполчитель’, **обозомъ ставаю** ‘обточую’, **дрижѣ такъ коне на вытечки** ‘шатаюсь’, **лысаа гора** ‘краніево место’, **маю волю** ‘хощу’, **панъ молодой** ‘женихъ’, **перо до писаніа** ‘трость, писер, графія’, **коханієста в собе** ‘самоугодіе, самолюбіе, телюгодіе’; **ласку показѣю** ‘уважаю’, **вейка у ока** ‘вежда, повека’, **задаваю кому што** ‘належу’, **кидаюсь на кого** ‘устремляюся’, **менжне што справѣю** ‘мужаюся, храбрствую’.

Чęściej niż w słowniku Beryndy pojawiają się przykłady hasel odsyłaczowych: **менжство зри дѣжость**; **мерзєный зри лотрѣ**; **милость горіацаа зри любовь**; **тѣрма зри темница**; **запасництво зри битва**; **замешканіє зри забава**; **зганбеніє зри ганба**; **знебага зри ганба**; **комора зри клетъ, охєндожный зри красный**. Niektóre wyrazy posiadają odsyłacze do dwóch lub więcej hasel synonimicznych, пр. **зганіаю зри ганю, ганєлю**; **лженіє зри ланіє и ганба**; **переполохъ зри ѣжась, ѣжасновеніє, страхованіє**. W części artykułów po zdefiniowaniu znaczenia wyrazu następuje dodatkowe odesłanie do innego hasła za pomocą parakwalifikatora *зри*, пр. **мара** ‘мечтаніє’ *зри кѣгларство*; **лжа** ‘ложъ’ *зри зрада*; **мангачъ** ‘лестецъ’ *зри баламѣтъ*; **орачъ** ‘тяжатель, земледелатель, земледелець, ратай’ *зри ролникъ, сличный* ‘лєпый’ *зри красный*.

Homonimom leksykalnym przypisane są w *Synonimach* odrębne hasła, por. **коморникъ** ‘подсуседникъ, селникъ, содомникъ’, **коморникъ** ‘слуга’; **збєгъ** ‘стеченіє’, **збєгъ** ‘бегунъ, беглецъ, бежалецъ’; **крѣкъ** ‘вранъ’, **крукъ** ‘такъ, вилица’; **лѣкъ** ‘чеснокъ, лукъ’, **лѣкъ** ‘оружіє’; **олтаръ** ‘очистилище, святыня’; **олтаръ** ‘очистилище, ублагалище, жертвоникъ, требище’.

Rejestr hasłowy słownika tworzą wyrazy należące do różnych części mowy. Hasła rzeczownikowe mają postać Mian. l.p., пр. **выдла** ‘говядо’, **взношеніє** ‘воздвиженіє’, **доктор** ‘врачъ’, **єдвабъ** ‘шолкъ, сирикъ’, **жѣрва** ‘печаль, скорбъ’, **зайзрость** ‘зависть, ревность, ревнообразіє’, **заходъ** ‘западъ’, **корито** ‘пойло’, **коханокъ** ‘рачитель’, **ласка** ‘благодать’, **ласкавость** ‘благостыня’, znacznie rzadziej Mian. l.mn. (nawet, jeśli nie są to rzeczowniki *plurale tantum*): **бачмаги** ‘выступце’, **вєдра** ‘лядвія, чресла’, **брови** ‘брови’, **слимаки** ‘зелвы’, **лвѣта** ‘скимни’, **присмаки** ‘пристроєніє’. Niektóre leksemy poświadczone zostały w obydwu formach, пр. **фрасѣнокъ** ‘туга, дрях-

лость, безсластіє, негодованіє, беда, печаль, скорбь, сетованіє, желетба, желень, посупленіє’, **фрасуьнки** ‘многопечаліє’.

Więszym zróżnicowaniem form gramatycznych odznaczają się hasła czasownikowe. W roli wyrazu hasłowego występuje zwykle 1.os. 1.p. czasu teraźniejszego, por. **банкетуюся** ‘сонаслаждаюся, совоспитуюся’; **бунтуюся** ‘возмущаюся, крамолюся’; **ворожю** ‘вражу’; **выхваляю** ‘восхваляю’; **гомону** ‘молвлю, плищую, вопію’; **гублю** ‘погубляю, растлеваю’; **дружю** ‘ваяю, изваяю, типом издаю’, wyjątkowo 3. os., pr. **препущаетъ** ‘препосылаетъ’. Sporadycznie wyraz hasłowy ma postać czasownika w formie 1. lub 3. os. 1.p. i mn. czasu przeszłego, objaśnionego za pomocą aorystu lub imperfectum – **мелемъ** ‘имехъ’, **положимъ** ‘предложихъ’; **вкладалъ** ‘въде-яше’; **вежалъ** ‘выминулъ, гонзе, оугонзе, угонзнул’; **годилося** ‘достояше, лепо бе’, **сварилися** ‘беждахуся’. Równie rzadko hasło tworzy forma trybu rozkazującego w 2. os. 1.p., pr. **зрозумей** ‘вонми’, **поймай** ‘емли, поемли’, **позирай зри виждъ**, **прикличъ** ‘призови, пригласи’. Nieliczne czasowniki zostały zarejestrowane w formie bezokolicznika, co jest swoistym *novum* na tle dotychczasowej praktyki leksykograficznej, por. **доведагиса** ‘навыкнути, увидети’.

Przymiotniki słownik poświadczą w formie Mian. 1.p. rodzaju męskiego odmiany zaimkowej: **валечный** ‘ратуючий, возбранный, храбрый’, **великий** ‘велій, высокъ, големій’, **ганимный** ‘бранный, скуделничій’, **горкий** ‘горекъ’, **ласкавый** ‘благодатный, благодательство, благодателный, благоугодный, благосердый’, **молодой** ‘юный, младый’, podobnie jak imiesłowu przymiotnikowe, pr. **названный** ‘рекомъ, зовомъ’, **пойманный** ‘ятый, ятъ’. Marginalnie notowane są formy deklinacji rzeczownikowej: **недужъ** ‘недолугъ, немощный и немощенъ’, **незлосливъ** ‘беззлосливъ’, **неповстагивъ** ‘продерзивъ’. Nieliczną egzemplifikację znalazły przymiotniki w stopniu (naj)wyższym, por. **болший** ‘болій, вяцший, множайший’, **младший** ‘юнейший’, **наименший** ‘премалъ’, **найнижший** ‘преисподный’.

W roli hasel przysłówkowych, obok właściwych przysłówków typu **везпечно** ‘известно, дерзостне, дерзновенно, дерзко’, **вдичне** ‘благодарне, израдне, усердно’, **вспанале** ‘влепоту, вресноту, изящне’, **выборне** ‘изряднее’, **гневливе** ‘неистове’, **моцно зри zelo дуже**, **невонтпливе** ‘яве’, odnotować należy wyrażenia przyimkowe typu: **на полы** ‘полма’, **навспаць** ‘воспать’, **доцентгү** ‘опасно, всесовершенство’, **докуль** ‘доколе’, **зверхү** ‘вне’, **ззадү** ‘созади, зади’.

Inne hasła reprezentowane są mniej licznie, w tym: zaimki, pr. **всакій** ‘всякъ’, **кождый** ‘всякъ’, **койждо** ‘кождо, который, кій’, **которое** ‘кое’, **некоторый** ‘некий, некто’, również formy zaimkowe w przypadkach zależnych,

пр. **которого** ‘егоже’, **которому** ‘емуже’, przyimki, пр. **для** ‘ради, за, дяля, делма’, **до** ‘къ’, **если** ‘аще’, **жебы** ‘да’.

Charakteryzując warsztat leksykograficzny autora *Synonimów*, należy zwrócić uwagę również na mikrostrukturę słownika. Rejestr hasłowy *Synonimów* jest zasadniczo efektem zabiegu odwrócenia funkcji wyrazów stanowiących hasła oraz ich eksplikacji w *Leksykonie* Beryndy. Wielokrotnie jest to prosta zmiana miejsca tych wyrazów, por. **жатель** ‘жнецъ’, **жатва** ‘жниво’ u Beryndy → **жнецъ** ‘жатель’, **жниво** ‘жатва’ w *Synonimach*. Stosunkowo często jednak struktura wewnętrzna artykułów hasłowych w obydwu źródłach jest zróżnicowana. Zwykle w *Synonimach* jest ona mniej rozbudowana niż u Beryndy, co często jest wynikiem łączenia hasel lub umieszczania wyrazów tworzących obszernie definicje synonimiczne w *Leksykonie* jako odrębnych hasel *Synonimów*. Jako przykład mogą posłużyć leksemy objaśnione przez Beryndę w dwóch hasłach za pomocą szeregu synonimów (w tym wyrazów zapisanych alfabetem greckim lub łacińskim): **багоръ** ‘шарлатовая фарба, *purpura*, зри **червль**’, **багранница** ‘шарлатъ, албо едвабъ багровой фарбы, или шарлатная шата’. Autor *Synonimów* z wyrazów *багоръ* i *багранница* tworzy definicję znaczeniową dla hasła **шарлатъ**, zaś leksem **едвабъ** umieszcza jako odrębny wyraz hasłowy, definiując go za pomocą synonimów ‘шолкъ, сирикъ’. Definicje synonimiczne są najczęściej stosowanym przez anonimowego redaktora sposobem objaśniania wyrazów, mają one za zadanie przede wszystkim podać serię porównań, paralel, analogii między dwoma językami⁹. Wprawdzie leksykograf korzysta również z definicji realnoznaczeniowych, lecz stosuje je marginalnie. Definiowanie synonimiczne nosi zróżnicowany charakter. Odpowiednikiem hasła białoruskiego może być: a) jeden wyraz cerkiewnosłowiański, pr. **бавлю** ‘продолжаю’, **берегъ** ‘брегъ’, **болотный** ‘тинявый’, **велблю** ‘величаю’, **годинка** ‘часецъ’, **дамо** ‘дамы’, **коханка** ‘рачительница’, **невола** ‘работа’, **невчасный** ‘безвременный’, **подлый** ‘худый’, **подушка** ‘возглавие’; b) często dwa leksemy, por. **бадачъ** ‘испытатель, истязатель’, **балванъ** ‘идоль, кумиръ’, **вдячность** ‘блгодарствие, усердие’, **голодность** ‘алканіе, алчба’, **гүгнивый** ‘медленозычный, косноязычный’, **небляю** ‘небрегу, неражу’, **позираю** ‘зрю, вижду’.

Stosowane są również definicje zawierające trzy, cztery lub więcej wyrazów, za pomocą których autor starał się wydobyć różne odcienie znaczeniowe hasła, por. **владнү** ‘обладаю, властителствую, державствую, строю’, **вожъ** ‘князь, вождь, начальникъ народа, водитель, настоятель, правитель’, **деспектъ** ‘укоризна, укорение, безчестіе, оклеветание, хула,

⁹ T. Piotrowski, *Z zagadnień leksykografii*, Warszawa 1994, s. 174.

хуленіе, глумленіе’, **кохаюсь** ‘благоволю, наслаждаюся, ревную, упитовляюся’, **неңдза** ‘беда, нищета, убожіе, убожество, окаянство, окаяніе’, **роспұста** ‘невоздержаніе, ласкосерство, досада, студодейство, студодеяніе, ослаба, разсверепеніе’.

W niewielkiej części hasel, w szeregach synonimów, obok samodzielnych semantycznie jednostek umieszczane są związki wyrazowe, por. **афектъ** ‘страсть, причастіе, движеніе сердечное’, **коханый** ‘любимый, вожделенный, довлимый другъ, рачитель, возлюбленный’, **роскошю** ‘наслаждаюся, упитаюся, пресыщаюся, питаюся пространно’, **рыцѣрство** ‘мужедоблестіе, победная, победительная храбрость’, a w przypadku leksyki sakralnej gdzieś pojawiają się odpowiedniki greckie w zapisie cyrylickim, np. **годный** ‘достойнъ, праведенъ, *аксиос*’. W nielicznych hasłach poświadczono zostały definicje realnoznaczeniowe, stosowane w sytuacjach braku bądź nieznamości cerkiewnosłowiańskiego ekwiwalentu, zastępowanego wówczas opisem desygnatu, por. **пұпашокъ** ‘на дереве пупъ’. Do również rzadkich należą także definicje zakresowe typu: **күколь** ‘у іноківъ называється клубукъ’.

Analizując strukturę artykułu hasłowego, należy zwrócić uwagę również na takie jej elementy, jak informacja gramatyczna i kwalifikatory. Właściwy współczesnym pracom leksykograficznym system ich świadomego i konsekwentnego oznaczania przy opisie jednostek leksykalnych w omawianym okresie dopiero się kształtował. Informacja gramatyczna dotycząca właściwości fleksyjnych rzeczowników, czasowników, przymiotników w leksykonie Beryнды jest stosunkowo uboga i przypisana, dość niekonsekwentnie, niewielkiej części form. Skromnie reprezentowany jest również system kwalifikatorów, chociaż słownikarz próbuje gdzieś wprowadzać jednowyrazowe określenia typu: **образнѣ**, **инорѣчнѣ**, **метафор[ичнѣ]**, sygnalizujące nacechowanie użytych leksemów. Por. przykłady: **вальна** ‘валь на водѣ, волна, *образнѣ*: смѣтеніе’, **зима** ‘непогода, студень, *метафор*^p: *взлблость*’. Zastosowanych przez Beryнды rozwiązań nie powielił autor *Synonimów*, rezygnując z kwalifikowania wyrazów pod względem ich nacechowania. Nie umieszcza również dokumentacji materiałowej, podczas gdy u Beryнды pojawiają się sporadycznie próby ilustrowania użycia wyrazu w kontekstach składniowych i leksykalno-semantycznych, np. **раствораю** ‘змѣшю, злѣчаю, *растворю* вино з водою’. W *Synonimach* notowana jest wyjątkowo przy niektórych częściach mowy, np. zaimkach, informacja dotycząca liczby użytej formy, np. **нась**, ‘ны, нас, наю, *двойственнаго числа*’.

Analiza słownictwa występującego w rejestrze hasłowym *Synonimów* wskazuje na jego wschodniosłowiańską proveniencję z wyraźnie zaznaczo-

nymi wpływami polskimi. Liczne wyrazy zaświadcza­ją swoje białoruskie lub polskie pochodzenie cechami formalnymi (fonetycznymi, morfologicznymi), o genezie części leksemów świadczy ich semantyka.

Elementy żywego języka białoruskiego znajdują odzwierciedlenie głównie w warstwie leksykalno-semantycznej. Wśród wyrazów tej grupy wyróżnić można leksykę należą­cą do różnych zakresów tematycznych: słownictwo religijne, abstrakcyjne, bytowe, por. **блазенство** ‘уродство’, **блазнаваніе** ‘буесловіе’, **блцкаюся** ‘скитаюся’, **вапно** ‘мель’, **вандрую** ‘шествую, странствую’, **вдлчностъ** ‘блгодарствіе, усердіе’, **волоцюга** ‘бегунъ, лестецъ’, **ганблю** ‘злословлю, обличаю’, **господаръ** ‘строитель домовы’, **гүмно** ‘житница’, **друкаръ** ‘типографъ’, **дурею** ‘неистовлюся, юродствую’, **дакованіе** ‘благодареніе’, **жолнеръ** ‘воинъ’, **злчненіе** ‘сочетаніе, совокупленіе, союзъ’, **казка** ‘баснь’, **каўбы** ‘лядвы, бедра’, **криница** ‘источникъ’, **күтпа** ‘коливо, колюва’, **окүнь** ‘перкъ’, **офера** ‘жертва, приносъ, приношение, закланіе, треба’, **переполохъ зри** ‘ужасъ, ужасновеніе, страхованіе’, **плүгъ** ‘рало, орало’, **повага** ‘поважность, достоинство, гордыня, честность, тяжесть’, **птахъ** ‘птица’, **слюбъ** ‘обетъ, обещаніе’, **снаданье** ‘заутрникъ’, **схлпалю** ‘приклоняю’, **торба зри** ‘тайстра’, **чаровникъ** ‘балый, волхвъ, волшебникъ, чародей, обаватель, обаянникъ’, **чаровница** ‘балія’, **черга** ‘чреда’, **шпиталь** ‘болница’, **тармо** ‘игло’.

Pewna grupa leksemów tworzących rejestr hasłowy to pożyczki zaadaptowane do norm fonetyczno-morfologicznych języka białoruskiego (głównie przez medium polskie), np. **контентація** ‘достотвореніе’, **контентүю** ‘удовляю, довляю’, **сентгенція** ‘судба’, **силлаба** ‘слогъ’, **сүкцессіа** ‘приемничесто’, **тестаментъ** ‘заветъ’, **тиранъ** ‘мучитель, томитель’, **трибуналъ** ‘судище, судилище’, **фолварокъ** ‘село’, **фортүна** ‘блажство, полученіе’.

W części słownictwa cechy białoruskie udokumentowane zostały również na poziomie fonetycznym, por. zapisy poświadczające proces akania i jakania: **члго** ‘чесого’, **ццкавыый** ‘велеречивъ, любопытный, буесловъ’, **ццкавость** ‘оплатнство’, **веселл** ‘радость радование, сладост’, **вторгненнл зри** ‘битва’; dysymilację *ч > ш*: **шшто** ‘что’.

O silnym nasyceniu słownictwa *Synonimów* elementami polskimi świadczy realizacja wielu zjawisk fonetycznych zgodnych z wymową właściwą polszczyźnie. I chociaż polonizmy znalazły swoje liczne poświadczenia już w *Leksykonie* Beryndy, to frekwencja takich form w analizowanym źródle jest bezspornie wyższa. Do najczęstszych polonizmów fonetycznych zaliczyć można:

a) obecność grup przestawkowych *-ro-*, *-lo-* w miejscu ruskich połączeń pełnogłosowych *-oro-*, *-olo-*: **крлль** ‘царъ, скиптрофоръ, монарха’, **крллюю**

‘царствую’, **строжь** ‘стражь, кустодій’, **млодший** ‘юнейший’, **острожный** *зри* ‘опатрный’, **острожность** ‘бождрение’, **влочна** ‘луца, дреколь, ратише’, **здо**то выборное ‘искуса златая’;

b) zachowanie prsł. grupy **dl*: **простирадо** ‘плащеница, понява’, **страшидо** *зри* ‘страховище’;

c) substytucję charakterystycznych dla fonetyki polskiej samogłosek nosowych *e, q* odpowiednio przez połączenia *e+n*: **венкарть** ‘прелюбодейчищъ, рабичищъ, бляд’, **дзвенкъ** ‘гласъ, брменіе’, **пендъ** ‘стремление’, **пендзель** ‘стручець’, **пיעнкность** *зри* ‘красота’, *o+t, o+n*: **кнолверный** ‘самоугодный, дерзый, презоривъ, гордостень, сверепяйся, напраснивъ, стропотный, яростень’, **невонтпливе** ‘яве’. Jak zauważa Janów¹⁰, jest to różny typ substytucji nosówek, świadczący o dużym stopniu zbliżenia z polszczyzną, wcześniej bowiem ich odpowiednikami były zgodne z ruskim rozwojem prasłowiańskich **e, *q* samogłoski ‘*a, u*. Tego typu realizacje również są udokumentowane w zabytku, np. **дакю** ‘благодару’, **вдачность** ‘благодарствие, усердие’, **постидгливость** ‘воздержаніе, ошаяніе’, **вдзень** ‘пленникъ, юзникъ або усвязень’, **звитадзство** ‘победа, одоленіе’, **звядзокъ малженский** ‘брачный сюзъ’;

d) typową dla polszczyzny, jednak poświadczoną niekonsekwentnie, wokalizację *ъ* do *e*, np. **креть** ‘кроторія’, **крєвный** ‘приискрный оужикъ’, **крєвность** ‘оужичество’, **посель** ‘вестникъ, молитвенникъ, ходотай’, **түтешный** ‘здешный’, **ведлүгъ** ‘по’;

e) zgodny z polską normą, udokumentowany tylko w niektórych przykładach, rozwój sonantów, np. **талүстость** ‘толща, тукъ’, **талүстый** ‘мождаанъ’, **талүмачъ** ‘сказатель’;

f) przypadki redukcji *l* wstawnego, np. **кормла** ‘брашно, паствина, пища, питание, паства’, **мовеніе** ‘вещаніе, глаголаніе’ (obok **мовлю** ‘глаголю, вещаю’), **обеславенье** ‘охужденіе *зри* ганба’, **облапеніе** ‘лобзаніе, соплетаніе’, **обявенье** ‘откровеніе’ (obok **обявляю** ‘являю, окрываю, обличаю’), **трапенье** ‘бореніе, стуженіе’.

Odrębną grupę zapożyczeń stanowią kalki strukturalne – związki wyrazowe, których elementy składowe są białoruskie, natomiast cała struktura została przejęta z polszczyzny. Z formalnego punktu widzenia są to głównie zwroty, np. **мерү до целю** ‘намераю, расмошряю’, **зазле маю** ‘недугую, стужаюся’, **замешанный естемъ** ‘мятуся, смущаюся’ lub wyrażenia: **света панъ** ‘миродержца’, **товаришъ в дорозе** ‘сопутникъ, сопутешественникъ’, **вейка ү ока** ‘вежда, повека’, **зеленые свята** ‘пятьдесятница, пентикостія’. Należy też odnotować obecność w zabytku zapożyczonych s frazeo-

¹⁰ J. Janów, *Z badań nad słownikami staroruskimi...*, s. 260.

logizowanych schematów składniowych, tj. konstrukcji mieszczących się na pograniczu frazeologii i składni typu **поводить ми ся добре** ‘сπεύо’.

Powyższe uwagi skoncentrowane w głównej mierze na aspekcie leksykograficzno-metodologicznym analizowanego zabytku, w niewielkim tylko stopniu dotyczące jego cech językowych oraz z konieczności wybiórczo przytoczony materiał egzemplifikacyjny daje pewne wyobrażenie, iż mamy do czynienia z interesującym i przy tym mało zbadanym źródłem piśmiennictwa zachodnioruskiego. Autor *Synonimów*, wykorzystując i modyfikując *Leksykon* Pamby Beryndy i jego doświadczenia warsztatowe, stworzył pierwszy słownik dwujęzyczny, stawiający w centrum zainteresowania żywy język ruski i przesuwający na drugi plan cerkiewszczyznę. Nie ulega przy tym wątpliwości, że słownictwo zawarte w rejestrze hasłowym *Synonimów* może stanowić wartościowe źródło do badań nad historią języka białoruskiego oraz polskiego. O ile bowiem słownik nie przynosi nowych rozwiązań w zakresie warsztatu leksykograficznego, o tyle dokumentuje pewien etap w rozwoju systemu fonetyczno-gramatycznego oraz leksykalnego obu języków, jak też kontaktów językowych rusko-polskich.

STRESZCZENIE

O TZW. ODWRÓCONYM SŁOWNIKU STAROBIAŁORUSKIM Z XVII WIEKU

Синонима славеноросскага – to anonimowy zabytek leksykografii zachodnioruskiej, opublikowany w 1889 roku przez ukraińskiego filologa Pawła Żyteckiego i datowany przez niego na koniec XVII w. Słownik stanowi „odwróconą” wersję *Leksykonu* P. Beryndy z 1627 roku, co oznacza, że językiem wyjściowym źródła jest żywa ruszczyzna, nasycona polonizmami, a rolę metajęzyka pełni cerkiewnosłowiański. W artykule omawia się głównie specyfikę leksykograficzną zabytku, elementy jego makro- i mikrostruktury, zależność od pierwowzoru, w pewnym stopniu również cechy językowe białoruszczyzny oraz charakter wpływów polskich.

Słowa kluczowe: język starobiałoruski, leksykografia zachodnioruska, makro- i mikrostruktura słownika, leksyka, zapożyczenia.

РЭЗЮМЕ

АБ ТАК ЗВАНЫМ АДВАРОТНЫМ СТАРАБЕЛАРУСКІМ СЛОЎНІКУ З XVII СТАГОДДЗЯ

Синонима славеноросскага – ананімны помнік заходнерускай лексікаграфіі, апублікаваны ў 1889 годзе ўкраінскім філолагам Паўлам Жытэцкім і дата-

ваны ім канцом XVII стагоддзя. Слоўнік уяўляе сабой “адваротную” версію “Лексікона” П. Бярынды з 1627 года, а гэта азначае, што моваю зыходнай крыніцы з’яўляецца жывая рушчызна, насычаная паланізмамі, а ролю метамовы выконвае царкоўнаславянская. У артыкуле гаворыцца галоўным чынам пра лексікаграфічную спецыфіку помніка, элементы яго макра- і мікраструктуры, залежнасць ад першаўзору, у пэўнай ступені таксама моўныя асаблівасці беларушчызны і характар польскіх уплываў.

Ключавыя словы: старабеларуская мова, заходнеруская лексікаграфія, макра- і мікраструктура слоўніка, лексіка, запазычанні.

S U M M A R Y

ABOUT SO-CALLED INVERTED OLD BELARUSIAN DICTIONARY FROM THE 17TH CENTURY

Sinonima Slavyenorosskaya is an anonymous relic of West Ruthenian lexicography published in 1889 by an Ukrainian philologist Pavel Zityetzki who dated it to the end of the 17th century. The dictionary is an inverted version of P. Berynda’s Tezaurus of 1627, which means that the Russian language filled with Polonisms was the original language of the source. The role of metalanguage here was performed by the Church Slavonic language.

The article discusses the features of lexicographic relic, the elements of its macro- and microstructures, dependence on a prototype as well as characteristics of the Belarusian language and types of influence from Polish.

Key words: Old Belarusian, West Ruthenian lexicography, macro- and microstructures of a dictionary, lexicon, borrowings.

Нона Шандроха

Гродна

Хрысціянская пропаведзь як актыўны рытарычны жанр маўлення

Рэлігійная тэматыка колькі дзесяткаў гадоў назад з'яўлялася практычна закрытай тэмай для лінгвістычнага даследавання. Разам з тым менавіта рэлігія ва ўсе часы была галіной павышанай увагі да слова. У канцы XX-га – пачатку XXI-га стагоддзяў заўважна пашырылася прастора рэлігійнай камунікацыі і канфесійная сфера пачала актыўна ўваходзіць у грамадска-маўленчую практыку. Сярод жорстка рэгламентаваных і кананізаваных жанраў рэлігійнай камунікацыі належнае месца займае хрысціянская пропаведзь, якая ў дадзеным артыкуле разглядаецца не толькі як пэўная разнавіднасць публічнага маўлення і прамова рэлігійна-павучальнага зместу, але найперш як аратарскі тэкст і актыўны рытарычны жанр маўлення.

На думку мовазнаўцы Н. Б. Мячкоўскай, царкоўная пропаведзь лічыцца фундаментальным жанрам рэлігійнай камунікацыі. *З пачаткам пропаведзі слова пачынае жыць ў свядомасці пэўнага згуртавання людзей. Калі слова Бога, пачутае прарокам, – гэта містычны “першапаштуршок” у зараджэнні рэлігіі, то пропаведзь, у якой прарок (святар) даносіць Божае Слова людзям, – гэта “другі паштуршок”, і прычым не містычны, а цалкам назіральны. Рэлігія як містычны камунікатывы працэс пачынаецца менавіта з пропаведзі вучэння людзям*¹. Насамрэч, традыцыйна адносячыся да сферы духоўнага красамоўства і з'яўляючыся неад'емнай часткай хрысціянскага бо-

¹ Н. Б. Мечковская, *Язык и религия*, Москва 1998, с. 205.

гаслужэння, уся хрысціянская пропаведзь, як і культура, пабудавана на араатарскім маўленні.

Здаўна названы спецыфічны від маўленчай камунікацыі прадугледжваў, каб жывое слова свяшчэнніка (адрасанта) тлумачыла прыхаджанам (адрасату) прачытаны з пэўнай нагоды тэкст Святога Пісання з мэтай аказання рэлігійна-матываванага ўздзеяння. Прапаведніцкае слова адметнае гарманічным спалучэннем павучальнага і дзейнага, таму і ставіць мэтай не толькі паведаміць і растлумачыць прысутнай аўдыторыі вучэнне Ісуса Хрыста, дапамагчы раскрыць вечныя ісціны, але і, галоўнае, пераканаць прыняць гэтыя ісціны. Акцэнтуюем увагу на асноўных момантах рытарычнай арганізацыі хрысціянскай пропаведзі.

1) прывітанне, якое непасрэдна сігналізуе пра пачатак пропаведзі: *У імя Айца і Сына і Святога Духа!*

2) паведамленні, дзе прадугледжваецца мэта аб'явіць тэму пропаведзі і ўстанавіць кантакт з аўдыторыяй: *У сённяшні дзень, браты і сёстры, мы разам з усёю паўнатаю Святой Хрыстовай Праваслаўнай Царквы адзначаем свята Уваходу Гасподняга ў Іерусалім. Гэта свята – адно з самых трагічных святаў усяго царкоўнага года²; Сённяшні дзень – Дзень памяці ўсіх беларускіх святых. Гісторыя народу найбольш ярка ўвасоблена ў духоўных вобліках, справах і творчых плёнах яго лепшых сыноў і дачок... (113); Сёння Святая Царква ўспамінае ўсіх святых праайцоў – тых людзей, якія верай і чаканнем прышэсця Хрыста Месіі жылі ў Старым Запавеце (230) і інш.*

3) віншаванні з нагоды вялікіх царкоўных святаў: *Віншую вас, дарагія браты і сёстры, з вялікім і радасным святам – сусветнай радасцю Светлага Хрыстова Уваскрасення! (47); Дарагія айцы, браты і сёстры, сардэчна віншую вас з вялікім, выратавальным і радасным святам Нараджэння Госпада Бога і Збавіцеля нашага Ісуса Хрыста (327) і інш.*

4) пажаданні і заклікі, якія гучаць пераважна ў заключнай частцы пропаведзі і гарантуюць поспех эмацыянага ўздзеяння названага жанру на слухачоў: *Хацелася б шчыра пажадаць вам такой пасхальнай радасці, якая б ніколі ў вас не змянілася і не страчвалася б. Няхай гэтая пасхальная радасць умацоўвае ў нашых сэрцах і веру, і надзею,*

² Арцёмій (Кішчанка), *Пропаведзі*, Мінская Духоўная Акадэмія імя св. Кірыла Тураўскага, Жыровічы [Б.и.] 2010, с. 34. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

і любоў да Бога, і да ўсіх тых людзей, якія знаходзяцца побач з намі (50); Хай кожны вымяце прэч з душы сваёй калючае смецце граху, запаліць свечку веры і лампаду надзеі, сагрэе свой унутраны свет святою любоўю – і ўпрыгожыцца храм душы хрысціянскай, у якім павінен нарадзіцца Сын Божы, Гасподзь і Збавіцель наш! (326); У гэтую святую і таемную ноч дазвольце пажадаць усім вам самага галоўнага і неабходнага ў нашым жыцці – свяшчэннага дару веры. Радасці і нябеснага спакою жадаю вам. Няхай уцялесніўшыся Хрыстос Збавіцель умацуе нашу веру. Няхай гэта вера будзе нашай сілаю ў жыццёвых выпрабаваннях. Няхай яна будзе нашай зоркай на шляху да Бога. Няхай свята Нараджэння Хрыстова стане святам нараджэння Хрыста ў нашай душы і святам нашага адраджэння ў Хрысце (328–329) і інш.

5) абавязковая рытуальная канцоўка *Амінь*.

У тэксце пропаведзі святар свядома абірае рытарычную форму непасрэднага, адкрытага і эмацыйнага звароту да ўсіх разам і да кожнага паасобку. Прычым, форму болей звыклую, паўсядзённую і даступную для ўспрымання. Увогуле, прапаведніцкае маўленне дакладна даносіць аўтарскую думку, перадае эмацыйна-псіхалагічны стан, асабістыя адносіны святара да з'яў і падзей, якія ім узнаўляюцца. Распаўсюджанымі ў тэксце пропаведзі з'яўляюцца маўленча-дыялагічныя фігуры, якія ўжываюцца для стварэння ўрачыстых і ўзнёслых кантэкстаў з мэтай узмацнення выразнасці маўлення. Да іх мэтазгодна аднесці рытарычныя пытанні, звароты, воклічы, пытальна-адказавы ход і дубітацыю. Сутнасць фігур названай групы – стварыць сітуацыю ўмоўнага дыялогу, каб прамоўца змог актыўна ўздзейнічаць на адрасата і пераканаць у сваіх поглядах. Так, у рытарычных пытаннях запыт ставіцца не з мэтай атрымаць адказ ад чытача ці суразмоўцы, а каб максімальна акцэнтаваць увагу на з'яве, падзеі, факце або ўвогуле на тэме прамовы, арганізаваць аднадумства аўтара і чытача: *А хіба можа быць праведным жыццё, калі ўяўленні ў нас пра яго лжывыя? (12); Хлусня! – ці не гэта і ёсць цяпер і для нас тая страшная хвароба, што ставіць сучасны свет на мяжу катастрофы?! (71); і інш.* Як бачна, рытарычныя пытанні не толькі ажыўляюць публічнае маўленне, надаюць яму дынамічнасць і выразнасць, але і дыялагізуюць маналагічнае маўленне. Святар сумесна з прыхаджанамі разважае і прыходзіць да адпаведнага пераканання. Побач з рытарычным пытаннем у пропаведзі даволі пашыраны і рытарычны вокліч – сцвярджанне з'яў, фактаў, яго павышанай эмацыйнай значнасці ў форме воклічу, які і стварае інтанацыйны, эмацыйны і вобразны акцэнт у тэксце: *Як мы жадаем, каб Гасподзь ставіўся да нас, так і мы павінны ставіцца*

да кожнага чалавека! (151); Будзь верны Богу, і Гасподзь цябе захаве ад усіх бедаў, якія будуць у свеце! (350) і інш.

Эмацыйным зваротам да нерэальных суб'ядседнікаў характарызуецца рытарычны зварот. Прычым форма звароту выкарыстоўваецца не столькі для таго, каб назваць адрасата, колькі для прыцягвання ўвагі да названага адрасата з боку іншых асоб. Рытарычны адрасат нічым не абмежаваны: ім можа быць і той, хто не прысутнічае ў працэсе маўлення. Напрыклад: *Госпадзі, дапамажы нам ніколі не адварнуцца ад Цябе, як было гэта з народам ізраільскім, не здрадзіць Табе, як зрабіў гэта Іуда, а прыняць Цябе як Збавіцеля! Дапамажы нам быць адданымі Табе ва ўсе дні нашага жыцця!* (38); *Свяціцель Божы Нікалай, дапамагай усім нам годна выконваць наша хрысціянскае прызначэнне!* (351); *Таму маліся заўсёды, хрысціянская душа, каб Гасподзь прыйшоў табе на дапамогу і ўмацаваў веру, каб яна была сапраўды цвёрдаю верай хрысціянскай!* (139) і інш.

Шырокім дыяпазінам ужывання ў прапаведніцкай публіцыстыцы вызначаецца пытальна-адказавы ход – маўленчая фігура, заснаваная на тым, што святар фармулюе пытанне (пабуджае прыхаджан да роздуму) і сам адразу ж адказвае на яго. Названая фігура дастаткова папулярная ў пропаведзі, дзе знешне імітуецца свабодны дыялог, які зручны для пераходу ад апісальна-маналагічнага да дыялагічнага маўлення: *Чаму змірэнне набліжае да нас благадаць Божую і сілу Божую, якая змяняе наша жыццё? Таму што яно адкрывае ў нас самае лепшае, што ў нас ёсць – любоў. Бог ёсць Любоў* (189); *Каму Гасподзь з'яўляецца і каму адкрывае Сябе? Толькі тым, хто мае адвагу Яго вызнаваць. А што гэта азначае? Гэта пэўная жыццёвая пазіцыя. І сутнасць гэтай жыццёвай пазіцыі ў тым, каб не быць, як усе* (79); *Дзе тая мэта, да якой мы павінны імкнуцца? А мэта гэтая не што іншае, як Царква Хрыстова* (82); і інш. Як бачна, прамоўца постпазіцыйна пацвярджае, дае сваю ацэнку з мэтай упэўніцца ў згодзе суразмоўцы або зрабіць яго аднадумцам. Заўважым, што даволі часта пытальна-адказавая форма можа ўскладняцца дубітацыйнай – фігурай маўлення, якая выражае роздум або сумненне і пабудавана ў форме шэрагу пытанняў суб'ядседніку для пастаноўкі праблемы і абгрунтавання разважання. Пытанні могуць быць звернуты ці да самога сябе (прамоўцы), ці да аўдыторыі. Названая фігура робіць разважлівым тэмп маўлення, але не замаруджвае, не запавольвае яго, а, наадварот, умацняе сэнсавы і эмацыйны напружанне маўлення: *Шмат шляхоў да збаўлення, але які з іх самы лёгкі? Ці можам мы выратавацца без асаблівых намаганняў, без абмежавання свайго цела? Ці ёсць та-*

кі шлях? Так, ёсць! (146); *Спытаем сёння ў саміх сябе, ці імкнемся мы пасеяць і ўзгадаваць у сэрцах нашых насенне добрых намераў і жаданняў? Ці ёсць у нас, у нашай дзейнасці парасткі хрысціянскай дабрадзейнасці? А жыццё наша на зямлі малое, час севу кароткі. Імгненнем пройдзе жыццё, скончыцца час сяўбы, апынемся перад магілай, і тады страшна будзе з'явіцца на той свет ні з чым* (191) і інш.

Названыя сродкі дыялагізацыі маўлення садзейнічаюць папулярнаму ўжыванню “мы”-канструкцый, што, натуральна, утварае пэўную танальнасць субяседавання: *Мы разам з вамі слухаем...; Мы ведаем...; Калі мы ўважліва паглядзім на саміх сябе... і інш.* Да пэўнага “актывізатара” прапаведніцкага тэксту можна аднесці і так званую павучальную танальнасць³, якая экспліцыруецца ў тэксце пропаведзі праз дзеяслоўныя канструкцыі, што выражаюць ідэю павіннасці і неабходнасці: *І мы павінны пачуць* (падкрэслена – Н.Ш.) *словы і адгукнуцца на іх, таму што Гасподзь прыйшоў выратаваць, адухатварыць і змяніць жыццё не толькі ўсіх, але і кожнага з нас* (49); *Мы павінны не проста верыць* (падкрэслена – Н.Ш.) *у быццё Бога, а паверыць у Таго Бога, Які дзеля нас, людзей, і дзеля нашага збаўлення стаў чалавекам, пацярпеў пакуты і прыняў смерць...* (52); *І, нарэшце, мы ніколі не павінны адыходзіць ад Царквы* (падкрэслена – Н.Ш.), *страчваць жывую сувязь з Ёй* (97); *Мы павінны помніць* (падкрэслена – Н.Ш.), *што для Бога няма перашкодаў, была б толькі наша вера і наш давер да Яго!* (118); *Мы павінны мець вялікую пакору* (падкрэслена – Н.Ш.) *перад воляй Божай. Мы павінны быць гатовы прыняць тое* (падкрэслена – Н.Ш.), *што Гасподзь дасць, нягледзячы на нашы просьбы, і нічога не патрабаваць ад Яго, як гэта звычайна бывае з намі* (123); *Таксама і мы павінны так паступаць* (падкрэслена – Н.Ш.), *калі паўстане бура душэўная, калі парушыцца спакой сэрца намерамі грахоўнымі* (138) і інш. Як бачым на праілюстраваных прыкладах, канкрэтныя ўказанні на тое, як непасрэдна трэба думаць і дзейнічаць у той ці іншай сітуацыі, ствараюць асноўны каркас павучальнай танальнасці тэксту хрысціянскай пропаведзі.

Пададзены вышэй экспрэс-аналіз хрысціянскай пропаведзі сведчыць аб тым, што яе аратарскі характар абумоўлены ўжо нават самай рытарычнай структурай і дастаткова высокай ужывальнасцю такіх экспрэсіўных сродкаў маўлення, як рытарычныя пытанні, зваро-

³ Т. В. Ицкович, *Православная проповедь как тип текста: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Уральский гос. ун-т., Екатеринбург 2007, с. 21.*

ты, воклічы, пытальна-адказавы ход, дубітацыя, эмацыйна-экспрэсіўная лексіка, “мы”-канструкцыі і павучальная танальнасць. Разгледжаная толькі ў самых агульных штрыхах названая тэма, вядома, чакае свайго далейшага плённага даследавання. Хрысціянская пропаведзь ўсё больш актыўна пашырае сферы рэлігійнай камунікацыі і мае ўсе падставы лічыцца рытарычным жанрам маўлення.

STRESZCZENIE

KAZANIE CHRZEŚCIJAŃSKIE JAKO AKTYWNY, RETORYCZNY GATUNEK WYPOWIEDZI

W artykule omówiono chrześcijańskie kazanie nie tylko jako typ wypowiedzi publicznej o treści religijno-dydaktycznej, ale przede wszystkim jako tekst oratorski i aktywny retoryczny gatunek wypowiedzi. Zwrócono uwagę na środki retoryczne dialogizacji wypowiedzi w tekście kaznodziejskim.

Słowa kluczowe: kazanie chrześcijańskie, tekst oratorski, powitanie, ogłoszenie, pozdrowienie, życzenia, wezwanie, gatunek retoryczny.

SUMMARY

CHRISTIAN SERMON AS AN ACTIVE RHETORIC GENRE

In this article, the sermon is considered not only as a form of public speech and a text of religious and didactic content but primarily as an active oratorical and rhetorical speech genre. A major focus has been placed on rhetorical means of speech dialogization in the text of a sermon.

Key words: Christian sermon, oratorical speech, greeting, announcement, salutation, wishes, summons, rhetoric genre.

Алена Ермакова

Гомель

Тэкст навін як тып дыскурсу

Вывучэнне мовы сродкаў масавай інфармацыі мае вялікую сацыяльную і палітычную значнасць. Якім чынам людзі набываюць сацыяльныя веды, як фарміруюцца іх погляды, устаноўкі, як праз мову рэалізуюцца ідэалагічныя погляды? Агульнавядома, што вербальныя зносіны ўяўляюць сабой адзінства двух аспектаў – вербальнага інфармавання і вербальнага ўздзеяння. Гэтае палажэнне імпліцытна сцвярджае актыўную ролю вытворцы тэкстаў і пасіўную іх спажывца, што не зусім адпавядае сучаснаму разуменню асаблівасцяў дыскурсу навін.

Аналіз дыскурсу навін не абмяжоўваецца лінгвістычным апісаннем фаналагічных, марфалагічных, сінтаксічных або семантычных структур ізаляваных слоў, словазлучэнняў або сказаў. Сучасныя падыходы да тэкстаў сродкаў масавай інфармацыі патрабуюць іншага разумення тэкстаў, як своеасаблівага тыпу дыскурсу¹. Доўгі час дыкурс разумелі як звязную паслядоўнасць сказаў, сёння ён трактуецца як складаная камунікатыўная з’ява, што ўключае акрамя вербальнай формы яшчэ і экстралінгвістычныя фактары, што спрыяюць разуменню тэксту. Веды пра свет, погляды, устаноўкі, мэты адрасата ўлічваюцца падчас прагматычнай інтэрпрэтацыі. Дыкурс з’яўляецца складаным адзінствам моўнай формы, значэння і дзеяння. Таму найбольшую цікавасць уяўляе аналіз тэкстаў масавай інфармацыі з пазіцыяй дынамічнай прыроды іх вытворчасці, разумення і дзеяння, што рэалізуецца з іх да-

¹ Т. А. ван Дейк, *Язык. Познание. Коммуникация*, Москва 1989, с. 111.

памогай. У якасці вызначэння дыскурсу прыемем ідэю Т. А. ван Дэйка аб узаемапрацікненні тэксту і кантэксту, у аснове якой ідэя інтэратэкстуальнасці². Дыскурс, які разумеецца як тэкст, пагружаны ў сітуацыю зносін³, дапускае мноства вымярэнняў. З пазіцый прагмалінгвістыкі дыскурс уяўляе сабой інтэратыўную дзейнасць удзельнікаў зносін, абмен інфармацыяй, аказанне ўздзеяння адзін на аднаго, выкарыстанне розных камунікатыўных стратэгий, іх вербальнае і невербальнае ўвасабленне ў практыцы зносін. Функцыянальны падыход прадугледжвае абумоўленасць аналізу функцый дыскурсу вывучэннем функцый мовы ў шырокім сацыякультурным кантэксце. Лінгвастылістычны аналіз дыскурсу вылучае рэгістры зносін, размяжоўвае вуснае і пісьмовае маўленне ў іх жанравых разнавіднасцях, вывучае характарыстыкі функцыянальных стыляў. З пазіцыі фармальна або структурна арыентаванай лінгвістыкі дыскурс вызначаецца як мова, якая вышэй за ўзровень сказа або словазлучэння. Лінгвакультурнае вывучэнне дыскурсу вызначае спецыфіку зносін у межах пэўнага этнасу, вызначае формульныя мадэлі этыкету і маўленчых паводзін у цэлым⁴. Сацыялінгвістычны падыход да даследавання дыскурсу прадугледжвае аналіз удзельнікаў зносін як прадстаўнікоў розных сацыяльных груп і аналіз умоў зносін у шырокім сацыякультурным кантэксце. Цікавасць да дыскурсу як кагнітыўна-семантычнай з’явы паўстала параўнальна нядаўна. Любое камунікатыўнае дзеянне ў межах спантаннага або арганізаванага дыскурсу ўяўляе сабой рэалізацыю тых ці іншых камунікатыўна-кагнітыўных структур. Такімі кагнітыўнымі структурамі з’яўляюцца фрэймавыя мадэлі, якія змяшчаюць інфармацыю сацыякультурнага характару. Фрэйм разглядаецца як адзін са спосабаў прадстаўлення стэрэатыпнай сітуацыі, які змяшчае інфармацыю розных відаў. Вядомы галандскі лінгвіст Т.А ван Дэйк гаворыць пра тэрмін «фрэйм» у сувязі з арганізацыяй «агульных ведаў» у канцэптuallyных сістэмах. Рамкі разглядаюцца як адзінкі, арганізаваныя вакол нейкага канцэпта і ўтрымліваюць асноўную, тыповую і патэнцыйна магчымую інфармацыю, якая асацыіруецца з тым ці іншым канцэптам⁵.

² Тамсама, с. 122.

³ Н. Д. Арутюнова, *Дыскурс*, (в:) Лінгвістычны энциклопедический словарь, Москва 1990, с. 136–137.

⁴ В. И. Карасик, *О типах дискурса*, (в:) Языковая личность: институциональный и персональный дискурс, Волгоград 2000, с. 5–20.

⁵ Т. А. ван Дейк, *Язык. Познание. Коммуникация*, Москва 1989, с. 16.

Тэксты характарызуюцца складанымі асаблівасцямі, такімі як адносіны звязнасці паміж сказамі, агульная тэматычная структура, схематычная арганізацыя, шэрагам стылістычных і рытарычных параметраў.

На семантычным узроўні аналіз дыскурсу як паслядоўнасці сказаў дае магчымасць вывучаць суаднесення адна з адной інтэрпрэтацыі: значэнні або рэферэнцыі слоў, несамастойных або самастойных сказаў разглядаюцца як функцыя ад значэнняў і рэферэнцый, замацаваных за папярэднімі сказамі. Гэты аспект дыскурсу часта апісваюць з пазіцыяй лакальнай або паслядоўнай кагерэнтнасці. Тэкст з'яўляецца семантычна звязаным, калі апісвае магчымую паслядоўнасць падзей, г.зн. семантычная звязнасць залежыць ад нашых ведаў і ўяўленняў аб тым, што магчыма ў гэтым свеце.

Наступны, больш высокі і глабальны, узровень аналізу дыскурсу сродкаў масавай інфармацыі – семантычная макраструктура⁶. Семантычная макраструктура выяўляецца ў працэсе вылучэння топікаў з тэкстаў. Тэорыя макраструктур дае магчымасць даследаваць асаблівыя характарыстыкі загалова і ліда, у якіх суб'ектыўна абагульняецца астатняя частка паведамлення. Вылучэнне макраструктур тлумачыць, чаму ў памяці чытачоў утрымліваюцца толькі асноўныя топікі, г. зн. вышэйшыя ўзроўні семантычнай макраструктуры тэкстаў навін.

Схематычная суперструктура⁷ тэкстаў навін з'яўляецца той формай, што арганізуе агульнае значэнне тэксту як цэлага. Схэма гэта зададзена наборам характэрных катэгорый і правіл, што вызначаюць іх паслядоўнасць. Газетныя паведамленні штодзённа публікуюцца тысячамі і яны арганізаваны ў адпаведнасці з такой схемай, схемай навін. Корпус тэксту дэманструе такія катэгорыі, як кароткі змест, галоўная падзея, фон, кантэкст, гісторыя, вербальныя рэакцыі, каментар.

Арлен Каішкурэвіч не згодзен з Мацісам

У Светлагорскай карціннай галерэі “Традыцыя” імя Германа Пранішнікава адкрыта персанальная выстава народнага мастака Беларусі Арлена Каішкурэвіча. (Загалавак і лід – кароткі змест, галоўная падзея). Асаблівыя ўмовы вытворчасці і ўспрымання навін патрабуюць з'яўлення важнай інфармацыі ў пачатку тэксту. Структураванне па прынцыпу рэлевантнасці пранізвае ўвесь тэкст навін.

⁶ Тамсама, с. 129.

⁷ Тамсама, с. 130.

Усе 26 яго графічных твораў, прадстаўленых на выставе, робяць нас пэўным чынам яго сааўтарамі, аднадумцамі. Яны прасякнуты глыбінным адчуваннем нашай драматычнай гісторыі, філасофскім асэнсаваннем не толькі мінулага, але і сучаснага жыцця. Такое адчуваецца нават у серыі, так і хочацца сказаць, замалёвак з натурны “Гэтае мілае гарадское жыццё...”, але самі творы адразу ж выяўляюць іранічнасць падтэксту назвы цыкла. Не такім ужо мілым аказваецца гэтае жыццё, калі разглядаеш карціны “Людзі ў тумане”, “Мы толькі пражося”, “Сабачая пляцоўка”, “Сустрэча”, “Сон старога музыканта”. Толькі зрокавага ўспрымання для іх вельмі і вельмі мала. Вачыма пачынае глядзець душа... (Кантэкст)

Арлен Кашкурэвіч вядомы, перш за ўсё, графічнымі серыямі “Партызаны”, “Купаліяна”, “Асветнікі”, “Святыя зямлі беларускай”, “Прысвячэнне В. Быкаву”... ён з пранікнёнай таленавітасцю аздобіў многія кнігі, у тым ліку “Курган” Янкі Купалы, “Песню пра зубра” Міколы Гусоўскага, “Каласы пад сярпом тваім” Уладзіміра Караткевіча, “Снежныя зімы” Івана Шамякіна, “Хатынскую аповесць” Алеся Адамовіча (Гісторыя).

Светлагорцы маюць рэдкасную магчымасць пабачыць прасякнутую гістарычнай веліччу яго карціну “Паляванне ў Вялікім княстве Літоўскім” і славуты трыціх “У часы Града” (Галоўная падзея). Спецыфічнай асаблівасцю тэкстаў навін з’яўляецца тое, што і топікі і схема навін, што арганізуе іх, не прадстаўлены ў тэксце адной лінейнай паслядоўнасцю. Яны дыскрэтныя, з’яўляюцца ў тэксце па частках.

Як прызнаўся Арлен Кашкуровіч, ён не згодзен з Анры Мацісам, які нібыта аднойчы заўважыў, што хацеў бы, каб яго творы былі для гледачоў чымсьці накшталт утульных крэслаў. “Для мяне важна, каб мае карціны, наадварот, перашкаджалі гэтай уяўнай утульнасці, заклікалі да эмацыянальнага роздуму”, – гаворыць Арлен Міхайлавіч (Вербальная рэакцыя). (“Гомельская праўда”, 20.11.2010)

Макраструктуры выводзяцца з тэкстаў на аснове нашых ведаў і перакананняў, і таму яны вар’іруюцца.

Тэматычная структура тэксту разгортваецца паслядоўна, кожны абзац “згортваецца” ў топік.

1. Персанальная выстава Арлена Кашкуровіча
2. 26 твораў – філасофскае адчуванне жыцця
3. Арлен Кашкуровіч вядомы
4. Светлагорцы маюць магчымасць пабачыць карціны
5. Карціны не ўтульныя крэслы, яны заклікаюць да эмацыянальнага роздуму

Топікі лёгка згортаюцца ў адзін, які фармулюем у якасці загалоўка: *Арлен Кашкурэвіч не згодзен з Мацісам* (які лічыць, што карціны – утульныя крэслы)

У тэкст актыўна “ўводзіцца” чытач, што дасягаецца “рэпартажнымі прыёмамi”: *калі разглядаеш карціны; такое адчуваецца* (чытач бачыць вачыма аўтара), аўтар аб’ядноўвае чытача і сябе: *робяць нас пэўным чынам яго сааўтарамі, аднадумцамі*, у тэксце сфарміравана выразнае поле суб’ектыўнай мадальнасці: *прасякнуты глыбінным адчуваннем, так і хочацца сказаць, вачыма пачынае глядзець душа, маюць рэдкасную магчымасць, прасякнутую гістарычнай веліччу, славы трыпціх*. Выразная ацэннаасць сфарміравана пераважна сродкамі лексічнага ўзроўню.

Тэкст тэматычна дакладны, схематычная суперструктура, мікра- і макраструктурная арганізацыя правільныя. Тэкст лёгка ўспрымаецца і з поспехам выконвае асноўныя задачы: інфармуе і ўздзейнічае (*заклікае да эмацыянальнага роздзуму*) шляхам эмацыянальнага заражэння, заклікае да дзеяння (хачу наведць выставу!).

Высветліць прычыны з’яўлення зместу – важная задача ў працэсе вывучэння дыскурса навін. Актуалізацыя таго ці іншага зместу мае прычынна-выніковую аснову.

Як слушна заўважае І. Ухванава-Шмыгава⁸ кантэнт і кантэкст узаемна праяўляюцца адзін у другім. Кантэнт – гэта фокус увагі, а кантэкст – яго фрэйм, рамка (якая часам не ўспрымаецца, але вызначае і фарміруе кантэнт). Каб актуалізаваць шматзначнасць тэкстаў, неабходна ўмець кіраваць “фокусам увагі”. Кантэнт можа фарміраваць стэрэатып. І як паказвае практыка, стэрэатыпізацыя – актыўны прыём моўнага ўздзеяння ў сродках масавай камунікацыі.

Ацэнны стэрэатып складаюць аб’екты, што ўваходзяць у класіфікацыйныя структуры і валодаюць стандартным наборам прыкмет. На аб’ект маўлення накладваюцца ўзоры і стандарты, яго суадносяць са шкалай ацэнак. Уяўленне пра стэрэатып з’яўляецца імпліцытным, яно – псіхалінгвістычная аснова выказвання. Соцыум, ствараючы карціну свету, мае пастаяннае ўяўленне пра аб’екты, вызначае іх праз паняцці, падкрэсліваючы сутнасць (інтэнсіянал тэрміна). Мадэль свету ўяўляе сабой пэўным чынам арганізаваныя веды аб свеце, якія характэрныя кагнітыўнай сістэме або яе мадэлі. Гэтую мадэль ствараюць

⁸ И. Ф. Ухванова-Шмыгова, *Причинно-генетическое моделирование плана содержания текста как основа для структурирования его контекстной информации*, (в:) *Тезисы научн. докл. и сообщений*, Ижевск 1992, с. 10–27.

“аб’ектыўныя” веды (агульныя веды пра свет) і “суб’ектыўныя”. Гэта каштоўнасці і іх іерархія, семантычныя канструкты тыпу “норма”, “ка-узіванне” і іншыя кагнітыўныя структуры, што абагульняюць вопыт індывіда і соцыума.

Стэрэатыпы фарміруюцца на аснове асацыятыўных сувязей па мадэлі “А мае адносіны да В”, дзе В – адзін з прататыпічных канцэптаў, што выступае сімвалам добра / зла.

З аднаго боку, ён з’яўляецца найкарацейшым шляхам да чытача па прычыне яго агульнадаступнасці, з другога – пераасэнсаванне стэрэатыпу можа быць сродкам актуалізацыі новага зместу і значным фактарам уздзеяння.

Калі чытач умее распазнаваць тэксты, якія аказваюць агрэсіўнае ўздзеянне, магчыма апрацоўка тэкстаў пры дапамозе контрсцэнарыяў. Ён пачынае шукаць алагізмы ў тэксце або проста палюхаецца ўздзеяннем і адмаўляецца ад чытання. Названыя механізмы непажаданыя для аўтара тэксту. Каб пазбегнуць іх рэалізацыі, аўтар можа трансліраваць тэкст у імпліцытнай форме, выкарыстоўваючы сродкі намінацыі, рэферэнцыі, сінтаксічныя прыёмы або скарыстаць стэрэатып, фрагмент канцэптуальнай карціны свету, устойлівае культурна-нацыянальнае ўяўленне. Гэтыя ўпарадкаваныя, схематычныя, дэтэрмінаваныя культурай “вобразы свету” эканомяць намаганні чалавека падчас успрымання складаных аб’ектаў свету. Апошні прыём з’яўляецца вельмі дзейсным, бо стэрэатып выконвае шэраг кагнітыўных функцый – функцыю схематызацыі і спрашчэння, функцыю фарміравання і захавання групавой ідэалогіі.

Рэпрэзентацыя і ўзнаўленне падзей-навін журналістамі – не такія простыя і інертныя працэсы. Сёння ў перыяд глабалізацыі праблема эфектыўнай камунікацыі як ніколі актуальная. СМІ даюць рэальную практыку маўлення, якое выходзіць у прастору жывой камунікацыі, узаемадзеяння.

STRESZCZENIE

TEKST WIADOMOŚCI JAKO TYPI DYSKURSU

Artykuł analizuje poziomy tekst w mass mediach. Współczesne podejścia do tekstów masowego przekazu zakładają konieczność traktowania każdego z nich jako specyficznego rodzaju dyskursu. Dyskurs to jedność formy językowej, znaczenia i działania. Stąd ogromne zainteresowanie analizą tekstów medialnych z perspektywy dynamicznego charakteru ich tworzenia. Teksty dziennikarskie jako oddzielny

typ dyskursu społecznego stanowią skomplikowaną konstrukcję formy, związanego z nią znaczenia i działania, które może być wynikiem zastosowania odpowiednich środków tekstowych. Analiza gramatyczna języka w tekstach prasowych pozwala wskazać ogólną orientację informacji przekazywanej przez dziennikarza lub informację całego wydania.

Słowa kluczowe: dyskurs, ogólne ramy, struktura semantyczna, mikrostruktura, stereotyp ewaluacyjny.

S U M M A R Y

THE TEXT OF THE NEWS AS A TYPE OF DISCOURSE

The article examines the levels of analysis of mass media texts. Modern approaches to dealing with mass media texts require considering texts as a particular type of discourse. Discourse is a complex unity of linguistic form, meaning and action. Therefore, the greatest interest lies in the analysis of mass media texts from the perspective of dynamic nature of their production, understanding and action implemented by their means. The journalistic text as a distinctive type of social discourse is a complex unity of linguistic form, meaning inherent in this form, and action which can be caused by means of this text. The grammatical analysis of language in press is capable of revealing the general orientation of a journalist's message or the message of the whole edition.

Key words: discourse, frame, semantic structure, macrostructure, evaluating stereotype.

Клімаў І. П.

Мінск

Стылістыка дапасаваных азначэнняў ў Прадмове Васіля Цяпінскага

Прысвечаная друкаванаму Евангеллю (каля 1574 г.) Прадмова Васіля Цяпінскага, беларускага пратэстанта і перакладчыка (пра яго жыццё гл.: [Клімаў 2012, 9–25]), – выдатны помнік старабеларускай літаратуры, палымяны публіцыстычны твор. На жаль, Прадмова дайшла толькі ў рукапісе, створаным каля 1580 г. манастырскім перапісчыкам (але, магчыма, паводле друкаванага арыгінала [Клімаў 2005]). Яна падзяляецца на некалькі частак (гл. у дэталях: [Клімаў 2006, 74–82]), даволі адрозных паводле свайго зместу і некаторых стылістычных і моўных рыс.

Важным стылеўтваральным сродкам твора з’яўляюцца азначэнні, якія характарызуюць прыкмету ці якасць аб’екта або яго адносіны да іншых аб’ектаў. У прадмове ўжываюцца як дапасаваныя, так і недапасаваныя азначэнні, напр.: *жывого члка в дарехъ* (206)¹. Азначальнае слова можа характарызавацца як (дзе)прыметнікам ці займеннікам, так і дзеепрыметным зваротам, напр.: *свечу, чыстостю малженства святячую* (145), або нават даданым азначальным сказам, напр.: *мдрость, а которая им была праве яко врожоная* (92–93) – у гэтым выпадку злучнікі далей не ўлічваюцца. Таксама не ўлічваюцца (дзе)прыметнікі ў прэдыкатыўнай функцыі, напр.: *вси*

¹ Далей лічба ў дужках пазначае нумар радка ў рукапісе твора (лік радкоў належыць аўтару дадзенага артыкула, гл. [Клімаў 2006, 74–75]), надрадковыя літары ўносяцца ў радок і бяруцца ў дужкі, напісанні пад цітлам не раскрываюцца, надрадковыя і пунктуацыйныя знакі арыгінала ігнаруюцца.

рѣчи ... такъ су(т) попованы (203–204), аднак улічваюцца дзеепрыметнікі ў паўпрэдыкатыванай функцыі – у складзе дзеепрыметных ці інфінітыўных зваротаў, напр.: *дле друку и потребъ тому належачи(х)* (47–48), *мнимае(т) в на(с) бы(т) што выступно(г)[о]* (218). Дапасаванае азначэнне можа з’яўляцца, у сваю чаргу, галоўным кампанентам іншага словазлучэння – калі мае пры сабе залежны кампанент, напр.: *у нам недалеки влохов...* (155). У творы пануюць дапасаваныя азначэнні, і дадзеная праца абмежавана разглядам толькі гэтых канструкцый.

Часам некаторыя адносныя прыметнікі (і дзеепрыметнікі) могуць выступаць у фразе як фармальны субстантыў, калі азначальнае слова пры такім азначэнні прапушчана, але з кантэксту зразумелае і лёгка аднаўляецца (эліпсіс), напр.: *двема языки, зара(з) и слова(н)ски(м) и при не(м) тут жо роускимъ. а то набо(л)шии и слова(н)скимъ* (63–65), *не новое што, але и(х) же властное* (68). Такія формы лічацца азначэннямі, калі ў межах сказа маецца для іх адпаведнае азначальнае слова. Ва ўсіх астатніх выпадках прыметнікі адносяцца да азначэнняў толькі паводле сінтаксічнай функцыі. Напрыклад, прыметнік *побожный* будзе з’яўляцца азначэннем у прыкладзе *побо(ж)ного чито(л)ника* (217), але субстантывам без азначальнага слова (*вси(х) побо(ж)ны(х) ... просимъ*, 224), як субстантыў – толькі *богобойный* (14, 25, 85), але як прыметнік – *богобоинному члвку* (177), як субстантыў *учоный* (41) (як прыметнік – 70, 89, 117), толькі як субстантыў *духовный* (99).

Тое ж тычыцца і займеннікаў у азначальнай функцыі. Часам некаторыя займенікі (*иный, который*) могуць выступаць у фразе як фармальны субстантыў, калі азначальнае слова пры такім азначэнні прапушчана, але з кантэксту зразумелае і лёгка аднаўляецца (эліпсіс): *по всѣ(х) црква(х) сербски(х), моско(в)ски(х), волоски(х), булга(р)ски(х), та(р)вѣки(х), и ины(х) <царквах>* (122–123), *з папою римски(м), и зъ иными <асобамі>* (136–137), *оучителе(и) свои(х) ... ω(т) ины(х) ω(т)делили* (142–143), *они [славяне] ... мимо ины(х) ... были ... оздобени* (149–151). Такія формы лічацца азначэннямі.

Усяго ў творы зафіксавана 167 азначальных слоў (назоўнікаў і займеннікаў, аднародныя назоўнікі рэгістраваліся толькі па адным са сваіх кампанентаў, напр.: *вси(м) народо(м), и вера(м)* 144, *владыкъ и учителяи вашии*, 182). Для іх азначэння было выкарыстана:

– прыметнікаў – 82, якія ў суме даюць 149 ўжыванняў (найбольш частыя – *божий* (18), *словенский* (7), *великий* (5), *зацный* (5), *греческий* (4), *давний* (4), *роуский* (4), *влас(т)ный/влосный* (4) і інш., т. ч.

56 прыметнікаў (!) ужыта ўсяго па 1 разе), у т. л. 5 азначэнняў, якія маюць пры сабе іншыя залежныя кампаненты: *синады ... паметі годныя* (136–136), *вечное паметі годныи приклад* (147–148), *оных часов наоучениих народов* (152), *у нам недалеких влохов...* (155), *члка ... собе знаемого* (207–208), і 9 азначэнняў, што маюць пры сабе ўзмацняльныя часціцы або прыслоўі (толькі ў прэпазіцыі): *такъ, исте, неледа, многокротъ, ани* (37, 41–42, 70, 77, 86–87, 117–118, 149–150, 159–160, 230–231); пры гэтым амаль усе прыметнікі ўжыты ў поўнай (членнай) форме (выключэнні: *слово боже* 160, *слово бже* 163);

– дзеепрыметнікаў – 22, ужытых у сукупнасці 26 разоў (*учоный* (4), *ведомый, видомый, наданыи, поданыи* і інш.)², у т. л. 8 у складзе дзеепрыметных зваротаў (32–33, 47–48, 143–144, 145, 156–157, 184, 189–190, 231), таксама толькі ў поўнай (членнай) форме;

– займеннікаў – 16, ужытых у сукупнасці 137 разоў (*такой* (10), *иный* (9), *той* (8), *весь* (8), *тотъ* (6), *оний* (6), *жадный* ‘ніякі, ніхто’ (2), *самый* (2), *который, некоторый, многий* і інш.), з якіх 83 разы прыпадае ўсяго на 5 займеннікаў, што выражаюць адносіны прыналежнасці (прыналежныя *свой* (29), *мой* (9), *вашъ* (11), *нашъ* (7) і формы ўскосных склонаў асабовага займенніка (*ее, его; ихъ* з 23 выпадкамі), ужытыя разам 27 разоў);

– лічэбнікаў – гэта фактычна толькі лічэбнік *одинъ* (2) у функцыі азначэння (у помніку ён выкарыстоўваецца таксама і як лічэбнік, і як часціца).

Азначэнні – займеннікі, (дзее)прыметнікі – па тэксце размеркаваны больш-менш раўнамерна, што сведчыць пра даволі вобразны характар усяго твора. Прыблізна раўнамерна размеркаваныя па тэксце помніка і азначальныя словы.

Выразнай асаблівасцю Прадмовы з’яўляецца частае ўжыванне некалькіх азначэнняў пры адным азначальным слове. Усе азначэнні помніка ў гэтых адносінах можна падзяліць на адзінкавыя, калі пры азначальным слове выступае толькі адно азначэнне (напр.: *фалы своее* 12, *ку фале бжичи*, 61–62), і множныя (падвойныя ці рэдка патройныя), калі азначальнае слова мае пры сабе больш за адно азначэнне (напр.: *зацнои монархии словенскои*, 24–25). Са 167 азначальных слоў 54 (у асноўным напачатку і ў сярэдзіне помніка) маюць пры сабе больш за адно азначэнне. Множныя азначэнні складаюцца або толь-

² У марфалагічных адносінах гэта ў асноўным пасіўныя дзеепрыметнікі з суф. *-н-* і *-м-*, з суф. *-ч-* адзначана 5 формаў, з *-ш-* адна.

кі з адных прыметнікаў (напрыклад, 9 азначальных слоў маюць пры сабе аднародныя прыметнікі), або з адных займеннікаў (напр.: *тому народу вашому* 180), або з прыметнікаў і займеннікаў, або з адных дзееспрыметных зваротаў, або з дзееспрыметнага звароту і займенніка ці прыметніка.

Ужыванне некалькіх азначэнняў пры адным азначальным слове надае яму больш рознабаковую характарыстыку. Так, у выразе *оная ясная их ... мдрость* (91–92) паняцце мудрасці ахарактарызавана па некалькіх параметрах: а) пэўная (ці старажытная) мудрасць (*оная*), б) уласцівая руськаму народу (*ихъ*), в) якасць гэтай мудрасці (*ясная*). Аднак часам многныя азначэнні выконваюць хутчэй нейкую стылістычную функцыю. Гэта назіраецца ў выпадках, калі азначэнні не выражаюць істотную або заўважную розніцу ў семантыцы – у прыкмеце ці якасці азначальнага слова, да якога яны адносяцца. Так, у выразе *их власным языком роускимъ* (33–34) відавочна семантычная збытکوўнасць азначэнняў: з папярэдняга кантэксту зразумела, што *языкъ руський* звязаны з *народомъ руськимъ*, займеннік *ихъ* дублюе гэтую сувязь, а прыметнік *власный* паўтарае сэнс абодвух гэтых азначэнняў. Тым не менш, у кантэксце ўсёй фразы: [*евангелия – жан. р.] которая з словенского абы имъ, теж и их власным языком роускимъ в дроужоу вышла* (33–34) становіцца зразумелым, што паўтор азначэння *руський* неабходны для супрацьпастаўлення ў межах фразы з азначэннем *словенский*, тады як іншыя азначэнні характарызуюць крыху інакшыя параметры аб'екта – прыналежнасць (*ихъ*) і якасць (*власный*). Тым не менш, характарыстыка гэтая малаістотная і фактычна збытکوўная, хаця і апраўданая ў пэўных стылістычных мэтах, а менавіта – для падкрэслення і ўзмацнення (шляхам кантрасту) семантыкі прыметніка *словенский*, які выступае ў межах фразы (у каардынатах 'свой' – 'чужы').

Такіх збытکوўных спалучэнняў у помніку налічана каля двух дзясяткаў (некалькі выпадкаў могуць быць спрэчнымі). Відаць, аўтар Прадмовы лічыў многныя азначэнні важным элементам свайго стылю, а сэнсавую збытکوўнасць многіх з іх разглядаў як неабходную для дасягнення сваіх стылістычных мэт. Так, аб'екту ў словазлучэнні *письмъ своих оних* (133) даецца характарыстыка і паводле прыналежнасці, і паводле указальнасці (калі не асобнае дадатковае значэнне 'даўні, старажытны'), тады як адзінкавыя азначэнні (напр.: *оных словян*, 106) здольныя даць аб'екту толькі адну характарыстыку. Частае ўжыванне многных азначэнняў надае твору крыху плеанастычны характар. Аўтар, відаць, імкнуўся да трывалага замацавання тых ці ін-

шых азначальных слоў (пэўных вобразаў або паняццяў) у памяці сваёй аўдыторыі.

Іншая асаблівасць Прадмовы – частае ўжыванне займеннікаў у функцыі азначэння. Колькасць нават адзінкавых азначэнняў, выражаных займеннікам, у помніку даволі значная – 47 (а выражаных прыметнікам – 56). Так, у адной з частак твора (радкі 165–198, амаль 300 слоў) 17 азначальных слоў маюць пры сабе 20 займеннікаў (14 з іх – прыналежныя) і толькі 16 прыметнікаў. Такое частае ўжыванне займеннікаў нярэдка стварае ўражанне збытکوўнасці, калі не сэнсавай, то сінтаксічнай. Так, у фразе *такъ яко они вси везде во всех своих црквах чтоут и мают* (66–67) звяртае на сябе ўвагу збег займеннікаў у адной фразе. Хаця ў сэнсавых адносінах злучэнні *они вси везде* і *во всех своих црквах* кожнае паасобку не збытکوўныя па семантыцы (хутчэй яны дапаўняюць характарыстыку аб’екта), аднак менавіта іх спалучэнне побач у адной фразе стварае ўражанне збытکوўнасці. Падобная плеанастычнасць, відаць, таксама была стылістычнай задачай Цяпінскага, які такім чынам імкнуўся ўзмацніць афектыўнасць свайго твора.

Частае ўжыванне у помніку аднолькавых займеннікаў пры розных азначальных словах спрыяе дыверсіфікацыі, разнастайнасці значэнняў. Так, займеннікі *оныи, оная, оное* (ад’ектыўныя) і *онъ, она, оно* (іменныя), з’яўляючыся ўказальнымі (напр.: *оных словян*, 106, *оны синоды*, 136), набываюць у складзе множных азначэннях яшчэ і значэнне пэўнасці: *онымъ давним вѣкомъ* (28–29), *оная ясная ... мудрость* (91–92), *оныи справедливыи судя* (215) ці значэнне ‘даўні, старажытны’: *оных часов* (152), сюды, магчыма, таксама *письм своих оних* (133). Тым не менш, для старабеларускай мовы яны ўсё ж з’яўляюцца даволі архаічнымі, паколькі адсутнічаюць у сучаснай беларускай мове (яе формы кшталту *вон ‘ён’ / ён* не ідуць тут ў лік). Магчыма, пашырэнне ў XVI ст. (у т. л. і ў Прадмове) яны здабылі пад польскім уплывам. Займеннікі *такой, такая, такое* (ад’ектыўныя) і *тотъ, та, то* (іменныя) нават у якасці адзінкавых азначэнняў не толькі ўказваюць на раней згаданае ў кантэксце (напр.: *за такою неволею*, 102–103) ці канкрэтызуюць (напр.: *тот муж*, 125, *на тот час*, 201), але і набываюць адцень узмацняльнасці: *и такою невдвачно-стью ... платити хотѣли* (55–57). Апошняя значэнне асабліва выразна і часта выяўляецца ў выпадку множных азначэнняў: *такую казнь бжю* (85), *таких панов значных* (87), *таким гошным даромъ* (150), *по таких фалєбных предках* (167). Пры наяўнасці суадноснага злучніка два значэнні, указальнасці і ўзмацняльнасці, могуць спалучацца

ў адным займенніку: *такая оплаканая неумеетность пришла. же вжо некоторые и писмом се своим ... встыдают* (94–96).

Зразумела, што падобныя функцыі могуць выконваць таксама прыметнікі, аднак іх значэнне больш спецыфічнае і выразнае параўнальна са значэннем займеннікаў. Гэта ўскладняе выкарыстанне прыметнікаў для стылістычных мэтаў (напрыклад, дзеля стварэння плеанастычнага эфекту), паколькі тады даводзіцца ўлічваць яшчэ і семантычны аспект. Займеннікі ж больш абагульненыя па сваёй семантыцы, больш «невывразныя» і «сцёртыя», і таму больш падыходзяць для вырашэння стылістычных задач.

Праілюстраваць гэта можна на прыкладзе займеннікаў, што выражаюць адносіны прыналежнасці (гэта не толькі прыналежныя займеннікі, але і формы 3-й асобы асабовага займенніка адз. і мн. л. – *его, ихъ* і пад.). Такія адносіны паслабляюцца, фактычна спіраюцца ў выпадку частага паўтарэння гэтых займеннікаў у адносна невялікім кантэксце, у выпадку твора Цяпінскага – у межах адной фразы (з адным прэдыкатыўным цэнтрам), напр.: *гды ж простота члвка бедного посполитого ... за вами идет в тую потребу отчизны вашое в простоту грубую, про недостаток науки брати вашое. прикладом своим милосерным* (170–175), *тому народу вашому неумеетностью заведеному и утрапеному, допомагаючи. митрополита вашого, владыкъ и учителяи ваших до того прозбами вашими вели, жебы...* (180–183). У гэтых прыкладах прыналежныя займеннікі выкарыстаны не столькі дзеля таго, каб выразіць адносіны прыналежнасці (збытکوўнасць такога выражэння відавочная), колькі ў пэўнай стылістычнай функцыі – для анафары. Цяпінскі, відаць, з дапамогай гэтых займеннікаў імкнуўся ў такіх месцах ўзмоцніць эфект свайго маўлення.

Частотнасць ужывання займеннікаў у функцыі азначэння таксама можа служыць пэўным стылістычным задачам. Так, у адной з сэнсавых частак твора (радкі 199–216) яе пачатак (радкі 199–201) і канец (радкі 210–216) маюць 8 азначальных слоў, якія азначаны 7 займеннікамі (4 з якіх – прыналежныя) і 3 прыметнікамі (прычым 2 з іх – адносныя). Але ў цэнтры гэтай часткі змешчана рытарычнае разважанне, якому ўласцівы іншыя рысы: 9 азначальных слоў, азначаных толькі 2 займеннікамі (1 з іх – прыналежны) і аж 9 якаснымі прыметнікамі і дзеепрыметнікамі. У выніку, узнікае супрацьпастаўленне вобразнага разважання ў сярэдзіне гэтай часткі яе больш гутарковаму, маўленчаму аздабленню па баках. Аўтар нібы прыцягваў увагу сваёй аўдыторыі да важнай вобразнай інфармацыі.

Яшчэ адной адметнай стылістычнай характарыстыкай азначэнняў у тэксце помніка з’яўляецца іх пазіцыя адносна азначальнага слова. З ліку адзінкавых азначэнняў 55 знаходзіцца ў прэпазіцыі ад яго і 57 – постпазіцыі. Множныя азначэнні могуць змяшчацца або толькі ў прэпазіцыі – 28, або толькі ў постпазіцыі – 9, або ў прэпазіцыі і постпазіцыі – 12. Бачна, што для адзінкавых азначэнняў няма розніцы паміж прэ- і постпазіцыяй, тады як множныя азначэнні выразна схільныя да прэпазіцыі. Аднак усе дзеепрыметныя звароты знаходзяцца ў постпазіцыі. Відавочна, што пазіцыя азначэння не звязана з яго семантыкай, а гэта значыць, што пазіцыя служыць яшчэ адным стылістычным прыёмам. Падобная прэпазіцыя множных азначэнняў, здаецца, больш уласціва гутарковаму, афектыўнаму стылю маўлення.

Можна зрабіць выснову, што дапасаваныя азначэнні ў тэксце Прадмовы апрача натуральнай вобразнай характарыстыкі выконваюць і пэўныя стылістычныя задачы. Па-першае, аўтар часта ўжывае множныя азначэнні, што спрыяе большай афектыўнасці, пафаснасці твора. Па-другое, у складзе азначэнняў часта выкарыстоўваюцца займеннікі (нярэдка – для выражэння адносін прыналежнасці) у мэтах стварэння плеаназму ці анафары, што падвышае рытарычнасць твора, запамінальнасць яго асобных выразаў і вобразаў. Па-трэцяе, і множныя дапасаваныя азначэнні ў помніку нярэдка ўжываюцца з плеанастычным эфектам, што сведчыць пра іх стылістычную функцыю. Паводле ўсіх гэтых параметраў твор Цяпінскага можна ахарактарызаваць фактычна як прамову, ці як тэкст, у якім аўтар ужываў аратарскія прыёмы і сродкі. З аднаго боку, гэта пацвярджае высновы, зробленыя раней на падставе аналізу кампазіцыі твора, пра яго казальную прыроду, блізкасць да вуснай прамовы [Клімаў 2006, 83–85]. З другога боку, гэта сведчыць пра значны вопыт Цяпінскага як прамоўцы – нават у пісьмовы тэкст сваёй Прадмовы ён прыносіў многія аратарскія прыёмы, звязаныя з вусным маўленнем. Такім ускосным чынам можна бадай пацвердзіць выказныя раней здагадкі пра тое, што Цяпінскі быў у сваёй пратэстанцкай грамадзе казнадзеем [Клімаў 2012, 29].

Літаратура

- Клімаў І. П., 2005, *Пытанне паходжання і складу «Прадмовы» В. Цяпінскага ў святле кніжнай культуры XVI ст.*, [у:] *Матэрыялы Трэціх міжнародных кнігазнаўчых чытанняў «Кніга Беларусі. Повазь часоў» (Мінск, 16–17 верасня 2003 г.)*. Мінск, с. 118–131.

Клімаў, І. П., 2006, *Змест, кампазіцыя і жанр «Прадмовы Васіля Цяпінскага»*, [у:] “Беларускі археаграфічны штогоднік”, вып. 7, с. 73–94.

Клімаў, І. П., 2012, *Евангелле ў перакладзе Васіля Цяпінскага*, Мінск.

STRESZCZENIE

STYLISTYKA OKREŚLEŃ POZOSTAJĄCYCH W STOSUNKU ZGODY W PRZEDMOWIE BAZYŁA TYAPINSKOGO

Artykuł analizuje częstotliwość i funkcje stylistyczne określeń zgody w znanym tekście starobiałoruskim z drugiej połowy XVI wieku – Przedmowa białoruskiego protestanta Bazyla Tiapinskogo dotycząca przetłumaczonej i opublikowanej przez niego Ewangelii. Autor artykułu formułuje wniosek, że środki stylistyczne w nim omówione odzwierciedlają styl Przedmowy i wybrane techniki wypowiedzi ustnej jej autora.

Słowa kluczowe: literatura starobiałoruska, Ewangelia, przedmowa, określenia zgody, stylistyka.

SUMMARY

STYLISTICS OF CONCORDANT ATTRIBUTES IN THE PREFACE OF BASIL TYAPINSKY

The article analyzes frequency and stylistic functions of the concordant attributes in famous text of the Old Belarusian literature of the second half of the 16th c. – the preface of the Belarusian Protestant Basil Tyapinsky, dedicated to the Gospel translated and printed by him. The conclusion of the analyses is that the rhetorical devices examined in the article reflect a speech style of the preface and some oral techniques of its author.

Key words: Old Belarusian literature, Gospel, preface, concordant attributes, stylistics.

Анна Грэсь

Беласток

Лексікаграфічныя працы ў Вялікім Княстве Літоўскім у XVI–XVII стст.

Пачатак развіцця беларускай лексікаграфіі трэба, безумоўна, звязаць з раннімі элементамі слоўнікавай дзейнасці, якія зарадзіліся ў асяроддзі кніжнікаў яшчэ ў старажытныя часы. Гэта найперш сінанімічная замена цяжкіх для разумення слоў у царкоўных тэкстах і кнігах рэлігійнага зместу. Вышэйшай умовай для ўзнікнення лексікаграфіі было развіццё пісьменнасці і ўзнікненне такога магутнага культурна-асветнага фактара, як кнігадрукарства. Паколькі пісьменнасць у розных народаў складалася неадначасова, то і працэс фарміравання лексікаграфіі не адбываўся ў адзін і той жа час¹.

Гістарычны слоўнік кожнай мовы ў першую чаргу з'яўляецца надзейнай крыніцай для вывучэння слоўнікавага саставу мовы мінулых эпох. На яго абаліраюцца разнастайныя даследаванні ў галіне мовазнаўства. Без такога слоўніка нельга вырашыць многія праблемы гісторыі і сучаснага стану мовы. [...] Зафіксаванае ў ім слоўнае багацце мінулых эпох яскрава характарызуе ступень развіцця народа, кола яго духоўных інтарэсаў, звычаі, абрады, побыт і ўзровень матэрыяльнай культуры².

Першыя спробы стварэння слоўнікаў адзначаюцца ў глыбокай старажытнасці ў старажытнаіндыйскай філалогіі ў час нараджэння наву-

¹ М. Р. Суднік, *Гісторыя ўзнікнення і этапы развіцця беларускай лексікаграфіі старажытнай пары*, [у:] *Слова беларускае. З гісторыі лексікалогіі і лексікаграфіі*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 225.

² І. І. Савіцкая, *Беларуская лексікаграфія: гісторыя і сучаснасць*, Мінск 2011, с. 18. bsu.by/Cache/pdf/396043.

кі пра мову. Актыўную лексікаграфічную працу здзяйснялі вучоныя Старажытнай Грэцыі, Старажытнага Рыма і Арабскага Усходу, дзе былі створаны шматтомныя і шматмоўныя слоўнікі³.

У славянскіх землях складанне слоўнікаў пачалося ў нашу эру. Але адсутнасць верагодных звестак не дае магчымасці дакладна вызначыць час зараджэння лексікаграфіі ў славян. Можна толькі меркаваць, што ў сербаў лексікаграфія не магла ўзнікнуць раней XII стагоддзя, у чэхаў – раней XIII стагоддзя, у палякаў – раней XIV стагоддзя, інакш кажучы, раней таго часу, калі адбылося замацаванне мовы пісьменнасцю ў гэтых народаў на сваёй аснове. Значна раней стварылі сваю пісьменнасць і распачалі лексікаграфічную дзейнасць усходнія славяне. Сведчаць аб гэтым глосы ў *Изборніку Святослава* (1073 год)⁴. Параўнальна даўно распачалася слоўнікавая праца і ў непасрэдна беларускага народа, ва ўсякім разе не пазней XVI стагоддзя.

У розных народаў шлях ад з'яўлення першых рукапісных гласарыяў да распрацоўкі сучасных шматтомных друкаваных слоўнікаў і машынных тэзаўрусаў складваўся па-свойму. Беларускія лексікаграфы вылучаюць тры перыяды ў развіцці слоўнікавай справы на Беларусі: даслоўнікавы перыяд, ранні слоўнікавы перыяд і перыяд развітай лексікаграфіі⁵.

У першы перыяд былі выпрацаваны толькі асобныя элементы будучых слоўнікаў. Так сталася, што ў адрозненне ад большасці еўрапейскіх краін, дзе функцыі канфесійнай мовы выконвала латынь, асноўным сродкам пашырэння хрысціянства (а з ім і пісьменства) на ўсходнеславянскім моўным абшары была стараславянская (царкоўнаславянская) кніжна-пісьмовая мова. Нягледзячы на значную блізкасць стараславянскай і старабеларускай моў, не ўсе царкоўнаславянскія словы былі зразумелыя. Таму на палях і непасрэдна ў тэксце кніг была выпрацавана традыцыя тлумачыць незразумелыя словы глосамі, значыць даваць пераклады ці апісальныя тлумачэнні сродкамі роднай мовы. Такім чынам, асноўнай функцыяй даслоўнікавага перыяду было тлумачэнне незразумелых слоў з дапамогай глосаў, якія сталі асновай першых старабеларускіх слоўнікаў.

На сённяшні дзень добра вядомага матэрыялы, звязаныя з даслоўнікавым перыядам ў развіцці беларускай лексікаграфіі, а менавіта:

³ Тамсама, с. 5.

⁴ М. Р. Суднік, *Гісторыя ўзнікнення...*, с. 226.

⁵ *Лексікаграфія*, [у:] *Беларуская мова – энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 294.

гloses Францыска Скарыны на “боцех” *Псалтыра* (Прага, 1517 год), *Апостала* (Вільня, 1525 год), *Катехизис, то есть наука стародавняя христіанская от светого письма для простых людей языка русскаго в питанняхъ и отказахъ сабрана* Сымона Буднага (Нясвіж, 1562 год), *Златоуст* (XVI стагоддзе), *Торжественник* (рукапіс, XVI стагоддзе), *Евангеліе* (спісак беларускі, 1608 год), *Житіе Иоана Златоуста* (Віленскае выданне, 1614 год), *Діоптра сиречь зерцала мирозрительное* (Куцеінскае выданне, 1654 год), *Ирмологий* (рукапіс, XVII стагоддзе), *Венец веры* Сымона Полацкага (скарапіс беларускі, XVII стагоддзе) і іншыя⁶.

Другі перыяд пачынаецца тады, калі назапашаныя шматвяковай практыкай перапісвання кніг гloses будуць дзеля зручнасці сабраны ў спецыяльныя рукапісныя зборнікі, якія называліся ў той час лексіконамі, лексісамі. Рукапісныя і друкаваныя слоўнікі XVI–XVII стагоддзяў аказвалі ўздзеянне на старабеларускае пісьменства з боку ўніфікацыі і стандартызацыі літаратурных норм, садзейнічалі вывучэнню і апісанню семантыкі слоў, уводзілі ў навуковы ўжытак народна-размоўныя формы.

Гісторыя захавала звесткі пра рукапісны *Лексікон* (1560–1593) Сымона Буднага, пра *Лексисъ съ толкованіемъ словенскихъ мовъ просто*, пра рукапісны слоўнік пад назвай *Жидовская реч, неразумное на разум, уж в Евангеліе, и в Апостале, в Псалтири, и в Паремі, у в кнігах...*, змешчаны ў супрасльскім *Измарагде* (1593) Івана Праскуры, і іншыя гласарыі. Гэтыя рукапісныя зборнікі падрыхтавалі глебу для з’яўлення першых друкаваных слоўнікаў.

У 1596 годзе, як дадатак да выдадзенага ў Вільні буквара *Азбука Наука ку читаню и розуменю писма словенского. ту тыж о святой Тройцы, и о вѣчловеченни господни*⁷, быў надрукаваны *Лексіс* Лаўрэнція Зізанія.

Гэта быў першы друкаваны слоўнік усходніх славян. Яшчэ паўнейшы *Лексіконъ славеноросскій и имень толькованіе*, выдадзены ў 1627 годзе Памвам Бярындам. Апрача пералічаных, усходнім славянам былі вядомы многія іншыя слоўнікі таго часу: *Синоніма славеноросскаа, Лексеконъ вкратце албо речникъ выборних речей к словенцинзне закритыхъ* (1660 год), шматмоўныя *Номенкляторы (лексиконы)* (1700 год) Іллі Фёдаравіча Капіеўскага і іншыя.

⁶ М. Р. Суднік, *Гісторыя ўзнікнення...*, с. 229–230.

⁷ М. Батвіннік, *Азбука на ўсе часы*, Мінск 2003, с. 56.

Лексисъ съ толкованіемъ словенскихъ мовъ просто – адзін з самых ранніх помнікаў старабеларускай лексікаграфіі ва ўсходніх славян, з’яўленне якога звязана з другой паловай XVI стагоддзя. *Лексис... проста* гэта прыклад пераходу ад гласарыя да помніка прыточнікава-азбукоўнікавага характару, які стаў узорам для пазнейшых лексікаграфічных прац старабеларускай мовы.

Звесткі пра аўтара *Лексиса... проста* адсутнічаюць. Да яго складання мог мець дачыненне Лаўрэнцій Зізаній, Іван Фёдараў ці нехта з выкладчыкаў Астрожскай акадэміі⁸. Многія прыклады сярод рэестравых слоў даюць магчымасць зрабіць выснову, што слоўнік быў створаны ў якасці дадатку да пэўнага тэксту: *авва* ‘отець’, *аввакумъ* ‘отець востанія’, *аврамъ* ‘приходень’. Гэта пацвярджае таксама выкарыстанне форм граматычна залежных: *негодова* ‘загнѣвалая’, *нетпльныхъ* ‘не зопсованныхъ’, а таксама фразеалагізмаў і словазлучэнняў: *во удоле плачевне* ‘в долине печла’, *молю тя* ‘прошу тя’⁹. *Лексис... проста* быў апублікаваны архімандрытам Амфілохіем у *Чтениях в Императорском обществе истории и древностей российских при Московском университете* ў 1884 годзе¹⁰.

Лексис... проста змяшчае 908 слоў, перакладзеных з царкоўнаславянскай мовы на жывую гаворку. Складальнік выкарыстаў алфавітнае: *паки, поне(й), прямо, птенець*, і гнездавое размяшчэнне слоў: *возыскание, возыскаю, возыщу*, што сведчыць пра валоданне аўтара лексікаграфічнымі метадыкамі таго часу.

Рэестравую частку слоўніка складаюць царкоўнаславянскія і старажытнарускія словы, у тым ліку і запазычаныя з грэчаскай, лацінскай і іншых моў, тлумачальна-перакладную – старабеларускія лексічныя адпаведнікі: *зопсованье, кожный, поэычаю, справы, шкодникъ*. Беларуска лексічная аснова яго амаль не даследавана.

У *Лексисе... проста* назіраецца тэндэнцыя да выпрацоўкі новых прыпыпаў перакладу слоў, якія захаваліся ў лексікаграфіі да гэтага часу. Старажытнаруская лексема перакладаецца толькі адным словам: *кида(р)* ‘мракъ’, *лестъ* ‘зрада’, *ωдолею* ‘перемогу’, а пры наяўнасці двух і больш адпаведнікаў тлумачальныя адзінкі раздзя-

⁸ А. А. Яскевіч, *Старабеларускія лексіконы*, Мінск 1992, с. 152–154, 156.

⁹ L. Citko, *U źródle leksykografii zachodnioruskiej*, „Studia Wschodniosłowiańskie”, tom 12, Białystok 2012, s. 200.

¹⁰ Г. Ціванова, *Мнагазначнасць і аманімія ў старабеларускай лексікаграфіі*, [у:] Сучасныя праблемы беларускай лексікалогіі і лексікаграфіі, Мінск 2006, с. 297–303. bsu.by/Cache/pdf/370133.

ляюцца коскамі або злучальнымі злучнікамі: **че(р)тогъ** ‘ложница, упокой’; **страсть**, ‘похоть злая или вада или утрапене или распустная роскошь’. Звяртае на сябе ўвагу прадуманая сістэма тлумачэння: побач з сінанімічнымі: **риза** ‘шата’, **число** ‘мичба’ і апісальнымі тлумачэннямі: **благоденствие** ‘добрый день’, **истука(н)** ‘вылитый болванъ’, шырока ўжываюцца энцыклапедычныя прыёмы сэнсавай і нават этымалагічнай інтэрпрэтацыі лексем: **количество** ‘сколько есть мтрою и числомъ’, **висексть** ‘отъ штукъ или отъ годинъ збиранный день’¹¹.

Лексіс... проста адлюстроўвае працэс станаўлення беларускай лексікаграфіі ва ўсходніх славян, выпрацоўкі ёю спецыфічных прыёмаў тлумачэння, размяшчэння і падачы слоў. Гэта таксама істотная крыніца лексічнага складу старабеларускай мовы¹².

Лексіс сиречь реченія, въкратъце събранны и из словенскаго языка, на простый рускій діалектъ истолкованы. Л. 3. – тлумачальны слоўнік выдадзены ў 1596 годзе ў Віленскай Святадухаўскай праваслаўнай брацкай друкарні, як дапаможны лексічны матэрыял да буквара *Азбука*. Асноўнае прызначэнне *Лексіса* – аблягчэнне разумення стараславянскай (царкоўнаславянскай) мовы сродкамі “простай мовы”, пашырэнне ведаў па гісторыі, геаграфіі, прыродазнаўстве, набліжэнне навучання да жывой размоўнай беларускай мовы.

Аўтар *Лексіса* – Лаўрэнцій Зізаній – выдатны беларускі педагог-гуманіст, царкоўны дзеяч, мовазнавец, перакладчык.

У рэестравай частцы *Лексіса* 1061 слова, а ў тлумачальнай – больш як 2 тысячы. Рэестравыя словы Зізанні падаў у алфавітным парадку, прытрымліваючыся алфавіта толькі да пачатковай літары: **гананіе**, **гібель**, **глаголаніе**, **глезно**, але найчасцей даваў гнёзды аднакарэнных слоў: **врачую**, **врачеваніе**, **врачество**, **вра(ч)ба**. Такая падача матэрыялу спрасціла карыстанне слоўнікамі, павысіла яго практычныя якасці.

Лексіс мае 67 старонак, якія падзяляюцца на два слупкі (калонкі). У цэлым слоўніку 134 слупкі. Уверсе кожнага слупка (апрача апошняга) пасярэдзіне напісана чарговая літара алфавіта, з якой пачынаюцца рэестравыя словы ў дадзеным слупку.

¹¹ L. Citko, *U źródeł leksykografii zachodnioruskiej...*, s. 201–202.

¹² Інфармацыі пра *Лексіс...* проста зачэрпнутыя з *Лексіс з талкаваннем славенскіх моў проста*, [у:] *Беларуская мова – энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 300.

Зізаній карыстаецца ў *Лексісе* кірылаўскім алфавітам, а таксама некаторымі літарамі, запазычанымі з грэцкага алфавіта (кси, пси, фи-та, ижица). Аўтар выкарыстоўвае літары-лічбы: пры абазначэнні нумарацыі старонак (другая літара пакрываецца цітлай), і пры некаторых слоўнікавых артыкулах, у якіх выкарыстаны царкоўнаславянскія тэксты і падаецца спасылка (літары пакрываюцца цітлай).

Для абазначэння слоў рэлігійнага ўжытку аўтар выкарыстоўвае ў тэксце 54 знакі-цітлы. Знак націску ў рэестравых і тлумачальных словах пазначаецца амаль паслядоўна; часам ставіцца над папярэднй або над наступнай літарай а не над адпаведнай галоснай (сустракаецца пры літарах ук і ять); не ставіцца ён у выпадках, калі над літарай, над якой павінен быць знак націску, стаіць вынасная літара. Зізаній выкарыстоўвае тры віды прыдыхальных знакаў, якія знаходзяцца над пачатковымі галоснымі.

У тэксце *Лексіса* знаходзяцца вынасныя літары без цітлы і з цітлай, знак паерыка, які ўжываўся на месцы прапушчаных на пісьме рэдукаваных галосных, а таксама дзве рыскі, вынесеныя над радкамі, якія абазначаюць гук [й].

Аўтар дзеля зручнасці карыстання слоўнікам выкарыстоўвае ніжнія арыенціры (цэлыя словы або спалучэнні літар), якія знаходзяцца ўнізе амаль кожнага слупка і паказваюць карыстальніку, з якога слова пачынаецца наступны слупок на гэтай самай або на наступнай старонцы. У *Лексісе* выступае 118 арыенціраў.

Рэестравая частка ўключае царкоўна-славянскія словы, якія паслядоўна перакладаюцца ў тлумачальнай частцы агульнаўжывальнай старабеларускай лексікай. Тут можна сустрэць мноства лексем, што захавалі сваю прадуктыўнасць і ў сучаснай беларускай мове: *ласкавый, ручнікъ, тваръ, заразъ, оборонца*.

Зізаній карыстаецца рознымі спосабамі тлумачэння рэестравых слоў у залежнасці ад незразумеласці слова, яго значэння, сфер ужывання і г. д., што сведчыць пра багацце і разнастайнасць яе слоўнікавага саставу, прадстаўляючы значную частку лексічнага фонду беларускай мовы XVI–XVII стагоддзяў.

У *Лексісе* рэестравае слова перакладаецца адным або некалькімі сінанімічнымі адпаведнікамі, раздзеленымі коскамі або злучальнымі злучнікамі: *роптаніе* ‘нареканые’, *храбръ* ‘му(ж)ны(й) дужі(й)’, *ра(з)ногласіе* ‘не(з)года, роз(ъ)ность’, *дон(ъ)деже* ‘а(ж)покі, і ты(ж) навекі’, *мель* ‘вапно і тыжъ крейда’. Калі немагчыма было знайсці неабходны сінонім слова ў беларускай мове, Зізаній рабіў апісальнае тлумачэнне слоў, выкарыстоўваючы энцыклапедыч-

ны прынцып: **же(р)но(в) ослий** ‘*каме(н) млын(ъ)ны(й) для того(с) называеъ ослий, же осламі мелютъ*’. Калі ж слова з’яўлялася носьбітам двух або некалькіх паняццяў, аўтар афармляў іх у адным радзе з сінонімамі да асноўнага значэння: **жи(з)нь** ‘*жіво(т), жи(в)ность, выхова(н)е*’, аддзяляў ад сінонімаў далучальным злучнікам: **живо(т)** ‘*меш(ъ)ка(н)е, і ты(ж) ска(р)бъ, гроше*’, выпучаў у самастойныя артыкулы: **духъ** ‘*ветръ*’, **духъ** ‘*ангелъ*’, **ду(х)** ‘*дыханіе*’, **духъ** ‘*душа*’¹³, а ў адным выпадку надаў ім нумарацыю (пры рээстравым слове **таче**).

Пры некаторых словах рабіў паметы, адкуль слова запазычана: **кафолікъ** ‘*по грецьку, събо(р)ны(й). по латіне уневеръсали(с). То е(с) кафолікъ, которы(й) се(д)мі вселенъскімі съборамі утве(р)женюю веру де(р)житъ*’.

Складальнік выкарыстоўваў многія крыніцы, пра што сведчаць спасылкі на творы Арыстоцеля, Іаана Залатавуснага, Кірыла Іерусалімскага, Марціна Бельскага, патрыярха Германа, Іосіфа Экзарха, вытрымкі з Бібліі, з Евангелля і ўрыўкі з Псалтыра: **цапство** ‘*пріп(ъ)стренье, а(л)бо чя(ч)ка. зла(т)оу(с) нра(в). бесе(д)ма(т)фе(й), ка’, іногда, мечъ. ісаія г(л) ла’, ассарій* ‘*пеня(з) гарель. ма(т)фе(й), за(ч), лз*’. Зрэдку лексікограф прыводзіў этымалагічныя звесткі: **сіндонъ** ‘*с тон(ъ)кого поло(т)на прости́рало албо ра(н)ту(х). для того та(к) на(з)вано же напе(р)ве(й) в месте Сидоне почато тое робіти*’. У некаторых слоўнікавых артыкулах выкарыстаў царкоўнаславянскія тэксты і фразеалагічныя спалучэнні, дзе ўжывалася загалюёнае слова, што прыводзілася пасля тлумачэння слова: **внешні(й)** ‘*[...] яко(ж) пішу(т) внешніи мудреци, якъ пішу(т) того светніи му(д)р(ъ)це*’, **Ел(ъ)ма**, ‘*[...] яко, ел(ъ)ма велі(к) есі тол(ъ)ма сміріся*’¹⁴.

Аналіз слоўнікавага матэрыялу, змешчанага Зізаніем у тлумачальнай частцы, даказвае, што лексіка беларускай мовы была насычана шматлікімі запазычаннямі. Найбольшую групу запазычанняў складаюць паланізмы: *барзо, взрост, дощадку, спіжарня*. Акрамя запазычанняў з польскай мовы пранікала таксама вялікая колькасць

¹³ Г. Ціванова, *Мнагазначнасць і аманімія ў старабеларускай лексікаграфіі...*, с. 298.

¹⁴ В. В. Німчук, “Лексис” Лаврентія Зізанія – першый украінський друкований словник, [у:] “Лексис” Лаврентія Зізанія. “Синоніма славеноросская”. *Пам’ятки украінської мови XVI–XVII ст.*, підгот. текстів пам’яток і вступ. ст. В. В. Німчука, Київ 1964, с. 7–22. litopys.org.ua/zyzgram.

лацінізмаў: *клуня, ефектъ*, грэцызмаў: *корабль, спудей*, германізмаў: *арьфа, паркан*, цюркізмаў: *колпакъ, товаръ*. Некаторыя з вышэй названых груп маглі пранікаць у беларускую мову непасрэдна з мовы-крыніцы, а таксама ускосна праз мову-пасярэдніцу. Усе яны праяўляюць большую або меншую ступень засваення ў мовы-пазычальніцы¹⁵.

Лексіс Лаўрэнція Зізанія адыграў важную ролю ў гісторыі не толькі беларускай, але і ўсёй усходнеславянскай лексікаграфіі. Гэтая лексікаграфічная праца стала ўзорам і крыніцай для аўтараў шматлікіх будучых слоўнікаў. У тлумачальнай частцы змешчаны беларускі корпус лексікі, які дазваляе сцвердзіць, на якім этапе ў сваім развіцці і станаўленні была беларуская мова напрыканцы XVI стагоддзя.

Лексіконъ славеноросскій и имень толъкованіе – тлумачальна-перакладны слоўнік з царкоўнаславянскай мовы на мову жыхароў Вялікага Княства Літоўскага, выдадзены ў 1627 годзе ў Кіеве, а потым перавыдадзены ў 1653 (1658) годзе ў друкарні Куцеінскага манастыра пад Оршай. Гэта не толькі помнік старабеларускай лексікаграфіі, але і энцыклапедычны даведнік па самых розных галінах ведаў: матэматыцы, прыродазнаўстве, медыцыне, педагогіцы і г.д.

Аўтарам *Лексікона* з’яўляецца Памва Бярында – дзеяч украінскай і беларускай культуры і навукі, вучоны-лексікограф, перакладчык, друкар, гравёр, пісьменнік.

Аб’ём *Лексікона* ўключае каля 7000 слоўнікавых артыкулаў. Бярында імкнуўся размясціць усе рэестравыя словы ў алфавітным парадку: *варъ, варлю, васнь, ватъ, вашестранъ*, а да прынцыпу гнездавання слоў звяртаўся толькі ў асобных выпадках: *господнинъ, гопо(д)ство, госпо(д)ствую, господь*.

Большая частка слоўніка напісана кірылаўскім алфавітам, але сустракаюцца і словы, напісаныя грэцкім, лацінскім алфавітамі, а таксама глаголіцай¹⁶.

Праца Бярынды поўнасю ўключае не толькі лексікаграфічныя працы яго папярэднікаў, у тым ліку *Лексіс* Зізанія (амаль поўнасю ўключаны ў слоўнік), кнігі Максіма Грэка, візантыйскага аўтара

¹⁵ Больш падрабязна пра запазычанні ў *Лексісе* Зізанія – А. Грэсь, *Лексічныя запазычанні (крытэрыі паходжання) у “Лексісе” Лаўрэнція Зізанія*, „Białorutenistyka Białostocka”, том 4, Białystok 2012, s. 355–365.

¹⁶ Больш падрабязна пра графіку ў *Лексіконе* Бярынды – W. Witkowski, *Grafika i pisownia „Leksykonu” P. Beryndy*, [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace językoznawcze*, zeszyt 5, Kraków 1963, s. 96–101.

XV–XVI стагоддзяў Мануіла Рытара, глосы з выданняў Фрацыска Скарыны і іншыя тагачасныя лексікаграфічныя крыніцы (азбукоўнікі, гласарыі).

У *Лексіконе* рээстравае слова тлумачыцца адным словам: **красота** ‘*ωздоба*’, **кто** ‘*што*’, **лестивый** ‘*зрадливый*’, **ликую** ‘*танцую*’, **му-жески** ‘*сврдечне*’, **букварь** ‘*азбучники*’, **непокорливый** ‘*зуфальный*’, **положу** ‘*поставлю*’, але нярэдка сустракаюцца сінанімічныя рады: **кровь** ‘*домъ, стелъ, покры(т)е, драгаръ, дахъ, намът(ъ)*’, **льто** ‘*время, рокъ, часть, годъ, годище*’, **вълагалище** ‘*мъшокъ, мошенка, скрыночка, тълбличка*’.

Складальнік падобныя словы афармляў у адзін слоўнікавы артыкул, раздзяляючы іх разнастайнымі злучнікамі: **Вина** ‘*Емленіе, причина, albo уха, рукоатъ всъкои речи, albo подложеніе, непцеваніе, основаніе, ωбдръжаніе, ключка, извѣтъ, или пово(д)*’, **Знаменіе** ‘*Знакъ, пълтнъ, знамъ гръха, або знамени(к), що ними просфѣры знаменую(т), або печати, также гасло [...]*’. Выкарыстоўваў таксама прыём свайго папярэдніка і афармляў асобныя значэнні аднаго слова як самастойныя слоўнікавыя артыкулы (пры рээстравым слове **Мысль**). Часам пасля рээстравага слова даваў тлумачэнне, а затым пераклад або яго змест: **сноха** ‘*невѣ(ст)ка, сынова жона*’, **сохль** ‘*дружкъ, сушъ, хворостъ, сухии голи або рощки*’¹⁷, або замест перакладу падаваў толькі тлумачэнне значэння слова, нярэдка энцыклапедычнага характару: **крече(т)** ‘*птахъ, которы(м) пардвы убиваютъ, и иное птаство, подобенъ соколу, але бълъ вве(с) только з(ъ) по(д)горлъ, шаръ(в) малъ*’, **хлб** ‘*гвалтовнаъ вода прорв(а), окниско, мѣстце оурваное в(ъ) рѣцѣ, где вода рачей лл(т)сѣ, а не течетъ, затамова(н)е, або краты оу бронъ мѣсцикихъ*’. Бярында прыводзіў і тлумачыў фразеалагізмы царкоўна-славянскай мовы: **реци**, **глаголь** ‘*мовити слово*’, **извожду въ позоръ** ‘*посрамляю, погнабляю*’. У некаторых слоўнікавых артыкулах аўтар заўважае ўласцівасць асобных слоў у пэўных кантэкстах выражаць дадатковыя сэнсавыя адценні і пераноснае ўжыванне слова ён суправаджае паметай метафарычнае: **Вредъ** ‘*вродъ, болъчка. Метаф: шкода, утрата, ωбразъ, (гръхъ) нарушенъе, зопсова(н)е*’, **Зима** ‘*непогода, студень, метафор. ωзълблостъ*’¹⁸.

У асобных артыкулах слоўніка сустракаюцца запазычаныя з польскай мовы: **замтузъ**, **грунтъ**, **століаръ**, **жагель**, а таксама лацінізмы:

¹⁷ Г. Ціванова, *Мнагазначнасць і аманімія ў старабеларускай лексікаграфіі...*, с. 298.

¹⁸ Тамсама, с. 299.

сакраментъ, сіллява, грэцызмы: *діадима, патріархъ*, чэхізмы: *знаменнаяй*, германізмы: *друкую*¹⁹.

Праца Бярынды – важная крыніца вывучэння слоўнікавага складу беларускай і ўкраінскай моў XVII стагоддзя. Дасканаласць апрацоўкі лексічнага матэрыялу характарызуе *Лексікон* Бярынды як вялікае дасягненне старажытнай ўсходнеславянскай лексікаграфіі, які аказаў надзвычай моцны ўплыў на далейшую лексікаграфічную распрацоўку ўсходнеславянскіх моў²⁰. Менавіта *Лексікон* Бярынды і стаў узорам графіка-арфаграфічнай кадыфікацыі старабеларускай мовы, асабліва другое куцеінскае выданне 1653 года (з паасобнымі арфаграфічнымі зменамі ў тлумачальных словах і больш дакладным адлюстраваннем іх вымаўлення)²¹.

Сіноніма славенаросская – тлумачальна-перакладны слоўнік старабеларускай літаратурнай мовы XVII стагоддзя.

Пытанне пра аўтарства і мэту стварэння слоўніка застаецца пакуль адкрытым. Некаторыя даследчыкі (П. Жыщэцкі, Я. Янаў) лічылі *Сіноніму...* пераробкай *Лексікона* Бярынды, іншыя (В. В. Німчук, І. П. Чапіга)²² знаходзяць уплыў *Лексікона* толькі на першую частку *Сінонімы...*

Рээстравая частка *Сінонімы...* змяшчае каля 5 тысяч слоў. У слоўніку рээстравыя словы падаюцца ў строгім алфавітным парадку: ***Едвабъ, Единакъ, Единецъ, Единорожецъ, Единостайно***, ёсць выпадкі гнездавой сістэмы размяшчэння лексічных адзінак: ***Владну, Влада(р), Власны(й), Власность***.

У гэтай лексікаграфічнай працы, незразумелыя словы растлумачаны пры дапамозе старарускай лексікі, побач з якой вельмі часта сустракаецца лексіка беларускай мовы: *бліскавіца, блазен, бок, брама, бруд, торба, сукня, ховаю, хапаю, ярмо, спочатку*. Распрацоўваючы тып слоўніка для моў блізкароднасных, якімі былі старабеларуская

¹⁹ В. В. Німчук, *Памво Беринда і його “Лексіконъ славеноросскій и именъ Тлъкованіе”*, [у:] *Лексікон словеноросскій Памви Беринди*, підг. тексту і вступ. ст. В. В. Німчука, Київ 1961, с. 271. litorpys.org.ua.

²⁰ Звесткі пра *Лексікон* П. Бярынды пачарпнутыя з *Лексікон славенороскі П. Бярынды*, [у:] *Беларуская мова – энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 299–300.

²¹ М. Р. Прыгодзіч, *Старабеларускія лексіконы як спроба графіка-арфаграфічнай кадыфікацыі мовы*, [у:] *Беларуская арфаграфія: здабыткі і перспектывы*, пад агул. рэд. М. Р. Прыгодзіча, Мінск 2012, с. 77–79. elib.bsu.by/handle/123456789/25497.

²² *Сіноніма славенаросская*, [у:] *Беларуская мова – энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 483.

і стараруская з яшчэ празрыстымі на той час прыкметамі агульнасці паходжання, складальнік меў права назваць яго *Сінонімай...*, удакладняючы характарыстычным азначэннем “славенароская”. Аўтар, творча выкарыстоўваючы лексікаграфічны вопыт папярэднікаў, ішоў арыгінальным шляхам, выпрацоўваў свае прынцыпы падачы слоў і іх тлумачэння.

Кожны рээстравы нумар *Сінонімы...* успрымаўся як сінанімічны рад: **вораг** ‘враг, супостат’, **брэханіе** ‘лаяніе, рыканіе, лжа’, **жалую** ‘щажу, пекуся, сетую, ревную’. Паводле складу лексікі слоўнік належыць да ліку дыферэнцыйных. Ён уключае ў сябе найчасцей тыя старабеларускія лексемы, якія адрозніваюцца ад старарускіх адпаведнікаў лексічным значэннем: **блукваюся** ‘скитаюся’, **вандраваніе** ‘странстве’, **вапно** ‘мел’, часам – асаблівасцямі словаўтварэння і радзей – граматычнымі ці фанетычнымі прыкметамі: **байка** ‘баснь, баянне’, **ворогую** ‘вражду’, **брязкала** ‘бряцало’.

У рээстравай частцы слоўніка прысутнічае пэўны элемент запазычанняў, марфалагічная структура якіх пераўтворана ў адпаведнасці з мовай-успрымальніцай: **сакрамент** ‘тайна’, **трафляюсь** ‘клячаюсь, прыклячаюся’, **трыбунал** ‘судышце, судзішце’.

Лексікаграфічная практыка аўтара *Сінонімы...* сведчыць, што ў XVI–XVII стагоддзях сфарміраваліся прасадычна-акцэнталагічная, фанетыка-фаналагічная, марфалага-сінтаксічная сістэмы старабеларускай мовы, усталявалася яе артыкуляцыйная база, канчаткова акрэсліліся стылявыя ярусы²³.

Лексіграфічныя працы, створаныя на працягу XVI–XVII стагоддзяў, дазваляюць сцвердзіць, што ў тагачасных усходнеславянскіх народаў былі выпрацаваны своеасаблівыя лексікаграфічныя законы і прынцыпы. Аднак далейшае паглыбленне гэтага працэсу было спынена ў пачатку XVIII стагоддзя ў выніку інтэнсіўнай паланізацыі. І толькі ў XIX стагоддзі, у іншых сацыяльных умовах і на зусім іншым лексічным матэрыяле, пачалося адраджэнне і перыяд развітай лексікаграфіі. Беларускія слоўнікі XIX стагоддзя працягвалі выконваць функцыю ранняга слоўнікавага перыяду – вывучэння нацыянальнай мовы. Абавязкова трэба тут згадаць *Слоўнік беларускай мовы* (1870 год) Івана Іванавіча Насовіча. З гэтай пары галоўнай функцыяй лексікаграфіі на Беларусі з’яўляецца нармалізацыя і кадыфікацыя слоўнікавага

²³ Дадзення пра *Сіноніму...* узятыя з *Сіноніма славенароская*, [у:] *Беларуская мова – энцыклапедыя*, пад рэд. А. Я. Міхневіча, Мінск 1994, с. 483–484.

складу нацыянальнай мовы, павышэнне моўнай культуры яе носьбітаў. У канцы XIX – пачатку XX стагоддзяў ствараецца многа тэрміналагічных, перакладных, гістарычных, дыялекталагічных і іншых слоўнікаў. Яны склалі галоўную крыніцу слоўнікаў, якія звычайна ствараліся для апісання, нармалізацыі лексічнага складу беларускай літаратурнай мовы.

Развіццё лексікаграфіі на славянскіх землях прайшло даволі складаны шлях – ад тлумачэння малазразумелых слоў аўтарскімі гласамі на палях кніг праз слоўнікі, у якіх лексіка чужой мовы тлумачыцца з дапамогай слоў народнай мовы, да шматтомных слоўнікаў, складзеных дзяржаўнымі акадэміямі і філалагічнымі грамадствамі.

Такім чынам, *Лексіс... проста*, *Лексіс* Лаўрэнція Зізанія, *Лексікон* Памвы Бярынды, *Сіноніма славенаросская* і іншыя лексікаграфічныя працы старажытнай пары спрыялі таму, што старабеларуская, стараукраінская, стараруская і царкоўнаславянская мовы станавіліся раўнапраўнымі. У гэтым працэсе літаратурная мова паступова страчвала архаічныя стараславянскія элементы і ўсё больш набывала словы жывой народнай гаворкі. Лексікаграфічныя працы створаныя ў XVI–XVII стагоддзях сталі падмуркам далейшага росту і дасканалення беларускай лексікаграфіі.

STRESZCZENIE

PRACE LEKSYKOGRAFICZNE W WIELKIM KSIĘSTWIE LITEWSKIM W XVI–XVII WIEKACH

W części wstępnej niniejszego artykułu przedstawiono periodyzację rozwoju leksykografii na ziemiach słowiańskich wraz z ogólną charakterystyką poszczególnych okresów. W dalszej części opisane są cztery najważniejsze prace leksykograficzne z okresu XVI–XVII wieków: *Leksis s tolkovaniem slovenskich mov prosto*, *Leksis* Wawrzyńca Zizanija, *Leksikon slavenorosskij i imen tolkowanie* Pamby Beryndy oraz *Sinonima slavenorosskaa*.

Słowa kluczowe: leksykografia, periodyzacja, glosa, słownik, prace leksykograficzne.

SUMMARY

LEXICOGRAPHICAL WORKS IN THE GRAND DUCHY OF LITHUANIA
IN THE 16TH–17TH CENTURIES

The introductory part of the article presents a concise periodization of the development of the Slavic lands lexicography together with the general characteristics of each period. The subsequent part of the analysis describes four most important lexicographical works from the 16th and 17th centuries: *Leksis s tolkovaniem slovenskih mov prosto*, *Leksis* by Lavrenty Zizaniy, *Leksikon slavenorosskij i imen tolkovanie* by Pamva Berynda and *Sinonima slavenorosskaa*.

Key words: lexicography, periodization, glosa, dictionary, lexicographical work.

НАВУКОВЫЯ ДЭБЮТЫ

Базыж Наталія

Баранавічы

Матыў канфліктнай свядомасці ў аповесці Максіма Гарэцкага “Дзве душы”

Максім Гарэцкі – выдатны дзеяч беларускай культуры: пісьменнік, драматург, публіцыст, літаратуразнаўца, перакладчык, крытык, фалькларыст, мовазнаўца, гісторык. Яго творчасць уяўляе змястоўную і яскравую старонку ў гісторыі нацыянальнага пісьменства.

Нарадзіўся М. Гарэцкі 18 лютага 1893 года на Магілёўшчыне ў сям’і малазямельных сялян. Вучыўся ў Вольшынскай царкоўна-прыходскай двухкласнай школе і настаўніцкіх класах у Вольшы, у 1909 годзе быў прыняты ў Горы-Горацкае каморніцка-агранамічнае вучылішча на казённы кошт. Літаратурным дэбютам маладога пісьменніка было апавяданне «У лазні» (1912), апублікаванае ў 1913 годзе на старонках «Нашай Нівы» пад псеўданімам Максім Беларус. Адзін за другім з’яўляліся новыя творы. Працэс фарміравання творчай індывідуальнасці М. Гарэцкага на пачатковым этапе адбываўся вельмі інтэнсіўна¹. Улетку 1914 года ён пайшоў «вальнапісаным» у войска, бо ў такім выпадку тэрмін службы скарачаўся на год. А паколькі Гарэцкі ўжо стала займаўся літаратурнай творчасцю, такая «эканомія» часу для яго была патрэбнай і істотнай. Але пачалася Першая сусветная вайна, у час якой пісьменнік быў на фронце ва Усходняй Прусіі. Пасля рэвалюцыі 1917 года жыў у Смаленску, супрацоўнічаў у газеце «Звязда», з рэдакцыяй якой у пачатку 1919 года пераехаў у Вільню,

¹ М. І. Мушынскі, *Максім Гарэцкі, (у:) Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4 т., Мінск 1999, т. 1, с. 381–426.

дзе займаўся навуковай дзейнасцю, працаваў настаўнікам Віленскай беларускай гімназіі. Быў рэдактарам і выдаўцом газеты «Наша думка» (1920–1921), у 1922 годзе трапіў у Лукішскую турму. У 1923 годзе М. Гарэцкі вярнуўся ў БССР. Чытаў лекцыі на рабфаку Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, загадваў кафедрай беларускай мовы і літаратуры ў Горацкай сельскагаспадарчай акадэміі, займаўся літаратурнымі даследаваннямі ў Інстытуце беларускай культуры. У 30-я гады пісьменнік двойчы арыштоўваўся: першы раз быў асуджаны да высылкі, а другі – да расстрэлу. Прысуд быў выкананы 10 лютага 1938 года ў Вязьме...

Аповесць «Дзве душы», напісаная ў 1919 годзе, стала выключна новай з’явай для беларускай літаратуры. Гэта адзін з твораў М. Гарэцкага, ацэнка якіх у працах літаратуразнаўцаў ускладнялася тым, што іх ідэйны змест не супадаў з панавальнай у савецкі час партыйнай ідэалогіяй. І гэта часта вымушала даследчыкаў прыхоўваць ісціннае меркаванне. Выяўляючы асобныя вострыя моманты ў творы, яны стараліся неяк завуаляваць іх разважанні аб нібыта «выпадковасці» аповесці «Дзве душы» ў творчасці М. Гарэцкага, яе «нявартасці» таленту пісьменніка, аб непазбежнасці прыходу героя ў лагер пралетарскай рэвалюцыі і да т. п. Асобнымі даследчыкамі аповесць увогуле не прызнавалася, і нават сёння стаўленне да яе неадназначнае. На гэта бачыцца некалькі прычын. Па-першае, аўтар пайшоў нетрадыцыйным шляхам адлюстравання рэвалюцыйных падзей – адмовіўся ад спрощанага, схематычнага паказу таго, што дзеелася ў свеце, па прынцыпе «хто не з намі – той наш вораг». Па-другое, М. Гарэцкі паказаў не толькі станоўчыя рысы кіраўнікоў «новага тыпу», якія прайшлі праз выпрабаванне франтамі грамадзянскай вайны, а і адмоўныя, што засведчылі антыгуманнасць іх учынкаў, паступовы адрыў ад народа, маральную дэградацыю. Пазнейшая літаратура прадоўжыць галерэю падобных тыпаў, пакажа сапраўдных пярэваратняў, людзей карыслівых і няшчырых, двудушных у агульнапрынятым сэнсе слова, гатовых у імя кар’еры і самазахавання адмовіцца ад прозвішча бацькоў, прадаць іх, як некалі Юда прадаў Хрыста. Чытаючы аповесць «Дзве душы», задаешся ўвесь час пытаннямі: *Якую ж смеласць павінен быў мець пісьменнік, каб зайважыць такіх герояў на пачатку сацыялістычнага будаўніцтва ў савецкай краіне?! Якім празорлівым і дальнабачным быў ён, калі папярэдзваў людзей, што з імі жывуць чалавеканенавіснікі?* Вядома, што з-за гэтай смеласці ды празорлівасці аўтара аповесці чакаў няпросты лёс.

Жанравая нестандартнасць, неардынарнасць аповесці выявілася ўжо ў яе назве. З кожнай лічбай у свядомасці людзей здаўна звязана пэўная ўласцівасць быцця. За лічбай тры замацавалася ўяўленне пра ўпарадкаванасць свету. За адзінкай – пра яго адзінства. Лічба два азначае *дваістасць, палярнасць, але не шматстайнасць*² свету. Ужытыя адносна чалавека паняцці *дваініцтва – дваістасць – раздваенне звычайна звязваюць... са стратай асабовай цэльнасці, самасці*³

Асноўная ідэя аповесці раскрываецца ў артыкуле Максіма Гарэцкага «Развагі і думкі» (1914 г.), у якім ён піша, што ўсе людзі – двудушныя ад прыроды. Увогуле феномен «дзвюх душ» з’яўляецца ўніверсальна-прэцэдэнтным. У Бібліі гаворыцца: *...калі язычнікі, не маючы закона, па прыродзе законнае робяць, то, не маючы закона, яны самі сабе закон. Яны паказваюць, што справа закона ў іх напісана ў сэрцах, пра што сведчаць сумленне іх і думкі іх, якія то абвінавчваюць, то апраўдваюць адна другую...* [Рым. 2:14–15]. Біблія сцвярджае, што *чалавек, у якога дваяцца думкі, не цвёрды на ўсіх шляхах сваіх* [Іак. 1:8]. У «Каментарыях» да Бібліі гэты выраз гучыць *...з душой, якая дваіцца*.

У беларускай культурнай прасторы феномен «дзвюх душ» трансфармуецца з універсальна-прэцэдэнтнага ў яскравы нацыянальна-прэцэдэнтны. Паказальна, што шэры колер, адзін з этнадыферэнцыруючых колераў беларусаў, выяўляе, паводле спецыяльных даследаванняў, заўсёдную барацьбу розуму з беспадстаўнай трывогай. «Дзве душы» сімвалізуюць таксама антаганізм думкі і пачуцця. Як пісаў Г. Леўчык, *Розум кажэ: суха, а сэрца – вільготна, / А што хоча розум, дык сэрцу маркотна*⁴.

Галоўны герой аповесці «Дзве душы» Ігнат Абдзіраловіч, у мінулым студэнт з дэмакратычнымі поглядамі, жыве ў рэвалюцыйную эпоху, і неакрэсленасць яго пазіцыі у многім вытлумачваецца неакрэсленасцю палітычнай сітуацыі ў краіне. Адною з прычын душэўнай раздвоенасці Ігната з’яўляецца і блытаніна з паходжаннем. У 27-гадовым узросце герой твора даведаўся ад маці Маланні, што ён ад нараджэння Васіль і паходжанне мае сялянскае. Малання, узятая калісьці ў двор памешчыка Абдзіраловіча да яго асірацелага сына, пад-

² М. Н. Громов, *Максим Грек*, Москва 1983, с. 141.

³ Я. А. Гарадніцкі, *Паэтыка беларускай літаратуры XX стагоддзя: суб’ектна-аб’ектныя адносіны*, Мінск 2010, с. 154.

⁴ Г. Леўчык, *Доля і хлеб*: Выбр. творы, [Склад. Саламевіч, Ляшковіч], Мінск 1980, с. 72.

мяніла панскае дзіця сваім. Такім учынкам яна спадзявалася забяс-печыць дабрабыт роднаму сыну. Гэтым сюжэтным прыёмам прэзаік дае знешняе абгрунтаванне складанасці духоўнага і светапогляднага станаўлення героя, абумоўленае суіснаваннем у яго свядомасці двух супярэчлівых пачаткаў. Дзве душы (сялянская і панская) аніяк не маглі ўжыцца разам: *Душа дваілася. Адна палова несказанна плакала і жалілася на другую, нашто яна мучыць яе падманкамі. І калі ён троху выстагнаўся, казала: «Уцячы... уцячы...»*⁵. На думку М. Мантэ-ня, каштоўнасць душы вызначаецца не здольнасцю высока ўзносіцца, а здольнасцю быць упарадкаванай заўжды і ва ўсім. Якраз гэтага і пазбаўлена душа Ігната Абдзіраловіча. Аднак, як парадаксальна гэта б ні гучала, тут бачыцца не загана, а вартасць героя. Спашлем-ся на згадку К. Чукоўскага: калі А. Блока спыталі, як ён ставіцца да народалюбства М. Някрасава, той адказаў: *Яно было непад-робнае і сапраўднае, гэта значыць дваістае (любоў – варожасць)*⁶. У аповесці М. Гарэцкага надзвычай рэльефна ўвасоблена непадробнае і сапраўднае стаўленне героя да вёскі, рэвалюцыі, нацыяналь-най справы...

Такім чынам, перад намі аповесць пра *раздвоенасць душы інтэлі-гента*⁷. Гэтая раздвоенасць мае шмат аспектаў. У Абдзіраловіча, акрамя супярэчнасці паміж паходжаннем і выхаваннем, яна выяўляецца і ў тым, што ён ніяк не рашаецца прыстаць ні да аднаго з тых станаў, якія ў гады грамадзянскай вайны вялі барацьбу за ўладу. Паноў ён ненавідзіць, лічачы іх адказнымі за многія народныя бедствы. *Вашых бацькоў паны забівалі бізунамі, і мянялі на заморскіх сучак, і прада-валі, як быдла... Вашых матак гвалтавалі панічы... З вас саміх вы-смактвалі кроў, за бярозавую хлабысціну з панскага лесу вас гналі ў турмах, – усхвалявана прамаўляе на адным са сходаў Ігнат, звяр-таючыся да “ўбогай бежанскай масы”* (16).

Ігнату Абдзіраловічу і іншым, падобным да яго, было б *лепш ба-чыць вачыма, чым блукаць душою* [Екл. 6:7]. Важнасць пераадолен-ня такога стану адзначыў іншы беларускі прэзаік, філосаф і псіхолаг К. Чорны: *Як шчаслівы тыя людзі, якія і ў думках сваіх жывуць тым, чым жывуць цела...*⁸. Аднак паслярэвалюцыйная рэчаіснасць была

⁵ М. І. Гарэцкі, *Дзве душы*, Мінск 2008, с. 22. Далей пры спасылцы на гэта вы-данне ў дужках падаецца старонка.

⁶ К. Чуковский, *Современники: Портреты и этюды*, Мінск 1985, с. 276.

⁷ А. Адамовіч, *Браму скарбаў сваіх адчыняю...*, Мінск 1976, с. 99–349.

⁸ К. Чорны, *Збор твораў*. У 8 т., Апавяданні 1923–1927 гг., Мінск 1972, т. 1, с. 80.

надзвычай складанай для разумення, і паверыць, напрыклад, у запанаванне сацыяльнай роўнасці на той час было няпроста (ды і не ў беларускай звычцы), а ведаць тое, чаго дагэтуль не было ў вопыце чалавецтва, – увогуле немагчыма. Пералічаныя вышэй аб'ектыўныя і суб'ектыўныя прычыны і далі падставу для ўзнікнення перманентнага канфлікту героя з самім сабой. Магчыма, даючы твору менавіта такую назву, М. Гарэцкі меў на ўвазе не толькі «дзве душы» самога Абдзіраловіча, а і наяўнасць «дзвюх душ», дзвюх плыней у рэвалюцыйным руху, блізкіх і ў той жа час істотна адрозных па разуменні мэт рэвалюцыі і спосабаў іх дасягнення – плыні інтэлігенцкай і плыні неасветленай «чорнай грамады».

М. Гарэцкі паказвае, што праблема палітычнага і маральнага выбару паўстала перад Ігнатам яшчэ ў час Лютаўскай рэвалюцыі. Армейскі афіцэр хоць і бачыць сацыяльную, класавую няроўнасць і спачувае абяздоленаму люду, аднак не можа ўзяць на ўзбраенне ідэалогію рэвалюцыйнай барацьбы, бо гэта было б апраўданнем тэрору і гвалтаўніцтва, якімі гэтая барацьба суправаджалася. На фронце Абдзіраловіч быў сведкам таго, як бессэнсоўна гінулі людзі, і любоў да іх, пачуцці дабрыні і міласэрнасці паступова пераходзілі ў ідэйныя перакананні. Калі ж Ігнат прыгадваў спрадвечныя крыўды, што ўчынялі паны-прыгнятальнікі, «адна душа» пачынала рабіцца жорсткай, бязлітаснай, ёй не шкода было ні князя Гальшанскага, ні Макасея-мільёншчыка, якіх *людская куламяса* гатова была *пашарпаць на шматкі* (24). Абдзіраловіч разышоўся ў поглядах не толькі з камуністам Гаршчком, які прапагандаваў ідэю татальнай барацьбы з сіламі старога свету і рашучае вынішчэнне класава чужых элементаў (*сячы трэба да карэння* [45]), не толькі з князем Гальшанскім, што заклікаў да класавага міру (*У нас, белоруссов, нет классовой борьбы* [16]), але і з прадстаўнікамі нацыянальнай інтэлігенцыі – са студэнтам Сухавеем, з настаўніцай Ірынай Сакавічанкай.

Абдзіраловіч, як і сам аўтар, – сведка таго, што бальшавікі, якія аб'яўлялі сябе змагарамі за шчасце народа, на самай справе прынеслі яму незлічоныя пакуты і няшчасці. Ён працуе *на савецкай службе*, але справядліва мяркуе, што абяцаны камуністычны лад жыцця практычна немагчымы. *Гэта пакуль утопія* (20).

Супярэчлівымі з'яўляюцца не толькі думкі, душэўныя разважанні Абдзіраловіча, але і яго паводзіны, учынкi: ён прызнаецца Алі Макасевай у каханні, але ніяк за яго не змагаецца; знаходзіцца ў гушчы рэвалюцыйных падзей, але ўдзелу ў іх не прымае; заяўляе перад ворагамі беларушчыны, што ён беларус, а перад змагарамі за Бацькаўшчыну

сцвярджае, што яго радзіма – Расія. Душа Ігната дваіцца, калі неабходна акрэсліцца ў адносінах да чырвоных і белых, вызначыцца па пытаннях класавай барацьбы. Абдзіраловіч горача любіць родны край, але часам думае пра яго як частку Расіі (*Мая ж бацькаўшчына – Расія* [32]). Сімпатызуючы беларускім дзеячам, ён ніяк не рашаецца канчаткова звязаць свой лёс з беларускім нацыянальным адраджэннем. Інакш кажучы, Абдзіраловіч не знаходзіць сябе ні ў чым, дзе, здаецца, шукаў ідэал. Але і быць вінцікам ён не жадае. Ігнат захоўвае сваю чалавечую індывідуальнасць праз усё сюжэтнае дзеянне, застаецца «вольным, незалежным духам... духам агульначалавечым»⁹.

У канцы твора ён быццам адолеў хваробу дваістасці («мяккацеласці», «растрыстанасці», «разлезласці»), перастаў быць *пабочным глядзельнікам і ціхім думаннікам* і прызнаўся сабе: *Я з-за непаразумення трапіў у панскія сыны, я сын гэтай чорнай грамады і хацеў бы павесці яе ляпей за ўсіх да шчасця* (100).

Дык што ж урэшце такое «Дзве душы»? Твор пра месца чалавека ў жыцці народа, пра месца беларусаў сярод іншых народаў, пра гісторыю сцвярджэння беларускай нацыянальнай ідэі. Вобраз Ігната Абдзіраловіча ў гэтым творы – абагульнены вобраз беларуса ў руху з былога ў будучае. Стан душы Абдзіраловіча – гэта становішча беларускай нацыі на канкрэтным этапе яе развіцця. У гэтым вартасць і твора ў цэлым і вобраза галоўнага героя ў прыватнасці. Важна таксама адзначыць тое, што аповесць «Дзве душы» выступае перадтэкстам (тэкстам-папярэднікам) філасофскага эсэ І. Канчэўскага «Адвечным шляхам», у якім асэнсоўваецца «раздваенне душы» беларуса пад уплывамі Усходу і Захаду, а таксама акрэсліваюцца магчымыя шляхі пераадолення гэтага дысанансу свядомасці. Невыпадкова малады філосаф з Вільні падпісаў гэтае эсэ псеўданімам «Ігнат Абдзіраловіч».

Такім чынам, канфліктная свядомасць – адна з характэрных рыс грамадскай псіхалогіі ў пераходныя перыяды, якая ў мастацкай творчасці пісьменнікаў узнаўлялася ў розных формах, але з адной мэтай: паказаць крызіс светаўспрымання свайго сучасніка, страту ім унутранай цэласнасці. Беларуская літаратура першай трэці XX стагоддзя здолела ўзбагаціць сусветную культуру нацыянальна адметным мастацкім прэцэдэнтам, які найбольш ярка прадстаўлены ў аповесці М. Гарэцкага «Дзве душы». Значэнне гэтага твора ў гісторыі нашай літаратуры заключаецца найперш у тым, што ён з'явіўся на са-

⁹ Г. Леўчык, *Доля і хлеб*: Выбр. творы..., с. 72.

мым пачатку станаўлення нацыянальнай класікі і станоўча паўплываў на яе далейшае развіццё. У аповесці спалучаюцца рысы дакументальнай дакладнасці, фантастычнай неверагоднасці і дэтэктыўнай авантурнасці, якія ў сукупнасці рэалізуюцца праз матыў канфліктнай свядомасці, заяўлены ўжо ў самой назве твора. Аповесць «Дзве душы» – свайго роду мастацкі рэпартаж, у якім аўтар ахапіў разнастайнасць канфліктаў перыяду грамадзянскай вайны, адлюстраванні складанасці нацыянальнай самаідэнтыфікацыі, дыялектыку ўнутранага стану прадстаўнікоў розных слаёў тагачаснага грамадства, сказаў жорсткую праўду пра антыгуманныя з’явы ў палітыцы, паводзінах, свядомасці сваіх сучаснікаў.

STRESZCZENIE

MOTYW ŚWIADOMOŚCI KONFLIKTOWEJ W UTWORZE MAKSYMA HARECKIEGO „DWIE DUSZE”

Świadomość konfliktowa jest jedną z charakterystycznych cech psychologii społecznej okresu przejściowego. Mimo że w twórczości artystycznej przybiera różne formy, przyświeca jej jeden cel – pokazać kryzys światopoglądu współczesnych.

W artykule omówiono proces kształtowania się świadomości konfliktowej w utworze Maksyma Goreckiego „Dwie dusz”. Zwrócono uwagę, na fakt, że autor zdołał uchwycić różnorodność konfliktów w czasie wojny domowej, opisać złożoność narodowej samoidentyfikacji, dialektykę wewnętrznych przeżyć przedstawicieli różnych warstw społecznych, powiedzieć gorzką prawdę o zjawiskach niehumanitarnych w polityce, zachowaniu i światopoglądzie.

Słowa kluczowe: narodowa samoidentyfikacja, świadomość konfliktowa, motyw, zjawisko, światopogląd współczesnych.

SUMMARY

THE MOTIF OF CONFLICTING CONSCIOUSNESS IN MAXIM HARECKY'S "TWO SOULS"

Conflicting consciousness is one of the features of social psychology in transitional periods. Although it appeared in different forms in artistic creation it had one aim – to show the crisis of contemporaries' worldview.

In the article development of conflicting consciousness in Maxim Gorecky's "Two souls" is analyzed. It is emphasized that the author managed to reveal a variety of conflicts during the civil war, to describe the complexity of national

self-identification, dialectics of inner state of the representatives of various social groups, to tell the bitter truth about inhumane phenomena in politics, behaviour and worldview.

Key words: national self-identification, conflicting consciousness, motif, phenomenon, one's contemporaries' worldview.

Ганна Флейта

Гродна

Жанр трыялету ў паэзіі Гальяша Леўчыка і Алеся Петрашкевіча

Пачатак ХХ стагоддзя – гэта сапраўдная эпоха ў развіцці айчынай літаратуры. Па назве галоўнага перыёдыка таго часу яго называюць “нашаніўскім”. Як адзначыла вядомая даследчыца Ірына Багдановіч, ён *быў у поўным сэнсе класічным перыядам беларускай літаратуры, паколькі ўсе сферы народнага жыцця ўпершыню былі адлюстраваны і ўвасоблены ў прафесійнай выяўленчай і рытміка-інтанацыйнай форме з апорай на папярэднюю фольклорную і літаратурную традыцыю, а таксама з увагай да літаратурных набыткаў суседніх і больш далёкіх культур*¹.

“Наша Ніва” займала важнае месца ў станаўленні беларускай літаратуры, была сапраўднай апорай для многіх пісьменнікаў-пачаткоўцаў. Актыўна друкаваліся на старонках газеты будучыя класікі Янка Купала, Якуб Колас, Максім Багдановіч, Максім Гарэцкі і іншыя таленавітыя аўтары. У 1908 годзе ў рэдакцыю пачаў дасылаць свае вершы Гальяш Леўчык (Ляўковіч Ілья Міхайлавіч). Яго супрацоўніцтва з газетай працягвалася да 1912 года.

*Гальяш Леўчык праз усё жыццё шукаў шляхоў да красы, да гармоніі. Калі тое, што здавалася ідэалам, паварочвалася далёка не ідэальнымі гранямі, паэт скіроўваў на іншы шлях*². Краса і гармонія

¹ *Гісторыя беларускай літаратуры: ХІХ – пачатак ХХ ст.*: Падруч. Для філал. фак. пед. ВНУ. Пад агул. Рэд. М. А. Лазарука, А. А. Семяновіча, 2-е выд., дапрац., Мінск 1998, с. 181.

² А. Петрушкевіч, *Некаторыя старонкі беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя*, Гродна 2010, с. 95.

– што можа быць важнейшым для паэта. І гэта адносіцца не толькі да Леўчыка, але і да іншых пісьменнікаў. Пошукі нечага ідэальнага, часам нават нерэальнага, часта захапляюць чалавека, а тым больш творчую асобу.

Паэт займаўся таксама перакладамі твораў польскай і сусветнай паэзіі. Засяродзімся на трыялетах, сярод якіх ёсць перакладзеныя з іншых моў. Трыялет “Жаваранкаў песні носяцца над нівай” з’яўляецца арыгінальным творам паэта:

Жаваранкаў песні носяцца над нівай.
 Беларус а цяжкі раздаецца стогн –
 Слёзна пот ліецца з галованькі сівай...
 Жаваранкаў песні носяцца над нівай³

У ім аўтар апісвае становішча селяніна-беларуса, які вымушаны нават у сталым ўзросце цяжка працаваць, але гэта праца яго не абцяжарвае. Наадварот, чалавек старанна даглядае зямельку, якая корміць яго. У вершы мы сутыкаемся з кантрастам: побач з вобразам спрацаванага селяніна паўстае вобраз свабодных птахаў, якія вольна лётаюць у чыстым небе і спяваюць свае песні:

Беларус не мае вольнае, шчаслівай
 Бацькаўшчыны, толькі вузкі свой загон.
 Жаваранкаў песні носяцца над нівай.
 І ратай іх чуе, як прызыўны звон! (49)

Жаваранкаў песні носяцца над нівай – гэтыя словы гучаць як *прызыўны звон* для беларуса, як заклік да свабоды, незалежнасці. Трыялет напісаны шасцістопным харэем. Мае дваінную рыфму: *абаа абаб*. Для большага эмацыянальнага ўзмацнення побач з эпітэтам *вольная, шчаслівая* (Бацькаўшчына), выкарыстоўваецца *вузкі* (загон).

Гальяшом Леўчыкам быў складзены зборнік “Мудра прыгаворка – соладка і горка”, куды ўвайшло каля ста пяцідзсяці трыялетаў усходнеславянскай мудрасці. Але рукапіс не ўдалося выдаць і, за выключэннем некалькіх твораў, ён быў страчаны. Чатыры наступныя трыялеты, да якіх мы звернемся, з’яўляюцца перакладамі з японскай, арабскай і персідскай моў.

Верш “Як ты мудрэц – вучы другога” напісаны чатырохстопным ямбама. Аўтар плённа выкарыстоўвае гукапісны малюнак: часты

³ Г. Леўчык, *Доля і хлеб*, [у:] Г. Леўчык, *Выбраныя творы*, склад. В. Саламевіч, Ляшковіч, Мінск 1980, с. 49. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

паўтор зычных гукаў [д], [р] спрыяе адметнасці паэтычнага выказвання:

Як ты мудрэц – вучы другога:
вось гэта будзе труд галоўны;
і лепш пайдзе жыцця дарога –
Як ты мудрэц – вучы другога (88).

Філасофска-гуманістычны змест трыялета яшчэ раз нагадвае нам аб ідэі роўнасці ўсіх людзей перад Богам:

Папраўдзе роўны ўсе ў Бога:
ўсім людзям свет сонца роўны –
Як ты мудрэц – вучы другога:
вось гэта будзе труд галоўны (88).

Аўтар звяртае нашу ўвагу на тое, што сонца свеціць для ўсіх і для кожнага. Няма чалавека, які б меў нейкія асаблівыя правы ці ўвогуле не меў бы іх. У сваім жыцці Гальяш Леўчык шукаў мажлівасці даказаць такія ісціны. Лірычны герой апавядае нам пра мудраца, які яўна шмат ведае і многае перанёс у гэтым жыцці, але ён не павінен хаваць свае ўменні. Тройчы гучыць заклік *як ты мудрэц – вучы другога*. Яму надаецца асаблівае значэнне ў тым плане, што гэта дапамога будзе ацэнена: *Гэта будзе труд галоўны*. Таксама гэты заклік дапамагае ўсвядоміць тое, што людзі не павінны аддзяляцца адзін ад аднаго. Дапамога бліжняму прынясе толькі добрыя вынікі *і лепш пайдзе жыцця дарога*.

Звяртаючыся да наступнага перакладу “Перасцярогі не купіш на рынку”, мы зноў сутыкаемся з філасофскай тэматыкай. Лірычны герой заклікае сына быць асцярожным у жыцці, таму што яно вельмі складанае і цяжкае. Якім бы чалавек ні быў: *Ці мудры, ці часам дурны ты, мой сынку, // хоць робіш мо спрытна і гладка* (88), але заўсёды неабходна асцерагацца:

Перасцярогі не купіш на рынку,
на ярмарцы, быццам цялятка,
ці там ягнятка, ці мо як свінку,
перасцярогі не купіш на рынку (88).

Трыялет мае дзве рыфмы паводле сумяшчальнасці паэтычных радкоў. Першае чатырохрадкоўе мае кальцавую ці апаясаную рыфму, а другое – перакрыжаваную. Выкарыстаны памяншальна-ласкальныя формы назоўнікаў: цялятка, ягнятка, свінка.

Гэтыя трыялеты, як і два наступныя, маюць дыдактычны, павучальны змест. У аснову кожнага з іх пакладзена вядомая прыказка ці прымаўка, альбо проста вядомае выслоўе. Трыялет “Мала варты кот такі” заснаваны на тым, што чалавек павінен у жыцці заранёў прадумваць свае крокі. Яму неабходна навучыцца бачыць праблему з ўсіх бакоў. Інакш можна прапусціць нешта вельмі важнае:

Мала варты кот такі,
што ў адну глядзіць нару, –
не зірне на ўсе бакі,
мала варты кот такі.

Іншы – мышы, пацукі
ловіць з кожных нор ў пару.
Мала варты кот такі,
што ў адну глядзіць нару (88).

У вершы выкарыстана алегорыя, што дазваляе аўтару паказаць чалавека пад вобразам ката, *што ў адну глядзіць нару*. Сэнс гэтай філасофіі жыццёвай мудрасці ў тым, каб важную праблему не разглядаць з аднаго боку, а шукаць іншыя шляхі для яе вырашэння.

У аснову трыялета “Хто ваўкоў баіцца” легла ўсім вядомая прыказка: Ваўкоў баяцца – у лес не хадзіць. Вось якое тлумачэнне дае ёй вядомы мовазнаўца, аўтар слоўніка прыказак І. Я. Лепешаў: *Ваўкоў (ваўка, воўка) баяцца – у лес не хадзіць. Калі баяцца цяжкасцей, небяспекі, то не варта і пачынаць што-небудзь*⁴.

Хто ваўкоў баіцца,
той ягнят патраціць, –
воўк таму прысніцца,
хто ваўкоў баіцца.

Як з ваўком пабіцца –
смеласці не хваціць;
хто ваўкоў баіцца,
той ягнят патраціць (89).

Сэнс гэтага трыялета ў тым, што калі чалавек баіцца нечага, то на яго жыццёвым шляху ўвесь час будуць з’яўляцца нейкія перашкоды і цяжкасці. Заўсёды патрэбна змагацца да канца і тады ўсё будзе вырашацца вельмі хутка і лёгка.

⁴ І. Я. Лепешаў, М. А. Якалцэвіч, *Слоўнік беларускіх прыказак*, Мінск 2002, с. 81.

Адным з пачынальнікаў беларускага трыялету быў таксама паэт-“нашанівец” Алесь (Ануфры) Петрашкевіч. Пра гэтага аўтара вядома вельмі мала. Небагатая і яго літаратурная спадчына: да нас дайшлі толькі тры трыялеты ягонага аўтарства. Але і яны, несумненна, вартыя ўвагі.

Верш “Хацеў бы ветру быць я братам” напісаны чатырохстопным ямбам. Мае наступную рыфму: *абба ббаб*.

Хацеў бы ветру быць я братам,
 Гуляць, як ён, па свеце белым,
 Быць шустрым, дзікім, ўсюды сьмелым
 Хацеў бы ветру быць я братам⁵.

Алесь Петрашкевіч таксама не абмінуў філасофскую тэматыку. Лірычны герой верша дзеліцца з намі сваімі жаданнямі і марамі. Вобраз ветру звычайна сімвалізуе свабоду і незалежнасць, якое так прагне лірычны герой. Ён марыць “*быць шустрым, дзікім, ўсюды смелым*”, “*гудзец над борам застарэлым*”. У прыгнечаным краі цяжкае жыццё, а вецер можа *гуляць па свеце белым*:

Гудзец над борам застарэлым,
 Над краем песьні пець заклітым,
 Хацеў бы ветру быць я братам,
 Гуляць, як ён, па свеце белым⁶.

Закляты край – на гэты вобраз, зразумела, найперш звяртаецца ўвага. Аўтар выдатна ведаў, у якім стане знаходзіцца родны край і не мог маўчаць. Тым больш, што побач ёсць *белы свет* – вялікі, вольны, незалежны. Вобраз ветру выкарыстаны аўтарам недарэмна, бо менавіта праз яго лепш за ўсё можна перадаць імкненне да волі, свабоды, незалежнасці.

Трыялет “Калісь і я сасе быў брат” прымушае нас задумацца над тым, якое месца чалавек займае ў гэтым жыцці. Маналог лірычнага героя адлюстроўвае стан душы народа. Заўсёды на першым месцы ў беларускага селяніна была зямелька, якая яго карміла:

Калісь і я сасе быў брат,
 З ей часта ў полі дні праводзіў,
 Шукаў там долі – й ня знаходзіў,
 Калісь і я сасе быў брат.

⁵ А. Петрашкевіч, *Хацеў бы ветру быць я братам*, “Наша Ніва”, штотыднёвая газета, № 41, 1913, Факсімільнае выданне, Мінск 2009.

⁶ Тамсама.

Ды ўжо разстаўся: сьвет сазводзіў
 Цяпер успомніць толькі рад:
 Калісь і я сасе быў брат,
 З ей часта ў полі дні праводзіў⁷.

Лірычны герой *цяпер успомніць толькі рад* аб той цяжкай працы, якая засталася недзе далёка.

Наступны трыялет адрозны ад папярэдніх тым, што тут закрнута тэма мастака і мастацтва. Герой гаворыць пра “ахвяры” (свае творы), якія ён паклаў на “ахвярнік” (падрозумяваюцца творчасць, мастацтва). Мастак звяртаецца да тых, хто прыняў і палюбіў яго “песні”. Таму для іх яго “ахвяры” недарэмныя.

І мой ахвярнік не астыў.
 Гарыць ешчэ агонь на ім
 І рвецца ў горку сіні дым...
 І мой ахвярнік не астыў,
 Магу сказаць во гэта ўсім,
 Хто мае песні палюбіў:
 І мой ахвярнік не астыў, –
 Гарыць ешчэ агонь на ім⁸.

Два апошнія трыялеты напісаны чатырохстопным ямбам. Маюць дзве рыфмы: *абба бааб*.

Трыялеты Гальяша Леўчыка і Алеся Петрашкевіча блізкія сваім пафасам, магчыма, таму, што пісаліся яны ў адзін час і аўтараў хвалівалі прыкладна аднолькавыя праблемы. Прыведзеныя вершы Гальяша Леўчыка, як ужо адзначалася, у асноўным дыдактычнага зместу. Яго, відаць, цікавіла паэзія іншых народаў, таму ён і рабіў пераклады. Алесь Петрашкевіч быў у сваёй творчасці бліжэй да народных вытокаў. Паэт выкарыстаў форму трыялета, каб адлюстраваць тэму мастака і мастацтва.

Творчасць Гальяша Леўчыка, Алеся Петрашкевіча і іншых “нашаніўцаў” – гэта цікавая старонка айчыннай літаратуры, якая яшчэ доўгі час будзе прыцягваць увагу даследчыкаў.

⁷ “Наша Ніва”, № 48, 1913.

⁸ “Наша Ніва”, № 1, 1914.

STRESZCZENIE

TRIOLET W POEZJI GALIASZA LEWCZIKA
I ALESIA PIETRASZKIEWICZA

Trudno przecenić rolę gazety „Nasza Niwa” w procesie kształtowania się literatury białoruskiej czasów najnowszych. Oprócz przyszłych klasyków na stronach gazety swoje teksty publikowało wielu autorów, których twórczość zasługuje na szczególną uwagę. Galiasz Lewczik nie tylko sam pisał triolety lecz także tłumaczył je z innych języków. gatunek ten zajmował też istotne miejsce w twórczości Alesia Pietraszkiewicza. W artykule omówiono triolety w poezji Galiasza Lewczika i Alesia Pietraszkiewicza. Wskazano na dydaktyczny charakter utworów G. Lewczika i zbliżenie do narodowych źródeł trioletów A. Pietraszkiewicza

Słowa kluczowe: literatura białoruska, „Nasza Niva”, triolet, bohater liryczny, dydaktyzm, artysta i sztuka.

SUMMARY

THE TRIOLET IN GALYASH LYEVCHIK'S AND
ALES PYETRASHKYEVIK'S POETRY

The role of “Nasha Niva” newspaper in the development of Belarusian literature in modern time cannot be underestimated. In the newspaper texts of past and future authors are published. Galyash Lyechnik wrote triolets and translated them from other languages. The genre of triolet occupied an important place in Ales Pyetrashkyevich's poetry. The article discusses Galyash Lyechnik's and Ales Pyetrashkyevich's triolets. Didactic character of Lyechnik's poetry and national values of Pyetrashkyevich's triolets are emphasized.

Key words: Belarusian literature, “Nasha Niva”, triolet, lyrical hero, didacticism, artist and art.

З вышынi нацыянальных прыярытэтаў

Людміла Сiнькова, *Памiж тэкстам i дыскурсам: беларуская лiтаратура XX–XXI стст. Гiсторыя, кампаратывiстыка i крытыка*, Мiнск 2013, сс. 296

Беларускае лiтаратуразнаўства фармальна пачынаецца 1922 годам – годам узiкнення Інстытуту беларускай культуры (Інбелкульт), які праз сем гадоў набывае статус БАН (Беларуская Акадэмія Навук, 1929–1936), а затым пераiмяноўваецца ў Акадэмію Навук БССР, каб ад 1991 называцца, як прадаўжальніца папярэдніх структур, Нацыянальнай Акадэміяй Навук Беларусі (НАН Беларусі).

НАН Беларусі ад пачатку сваёй гiсторыi займалася ў роўнай ступенi як грамадскiмi, так i прыродазнаўчымi праблемамі даследавання. Паступова арганiзацыйна разгалiноўваючыся на шматлiкiя установы, аддзяленнi, iнстытуты, секцыi, камiсiі i падкамiсiі, яна станавiлася самым буйным навуковым цэнтрам Беларусі. Як сведчаць дакументы, ужо ў 1926 годзе ў Інбелкульце працавала 77 правадзейных членаў, 69 членаў-супрацоўнікаў i 60 членаў-карэспандэнтаў, а ў яго дзейнасцi ўдзельнiчала каля 200 супрацоўнікаў ВНУ. У 1941 годзе ў АН БССР было ўжо больш за 600 супрацоўнікаў, у тым лiку 27 акадэмікаў i 23 члены-карэспандэнты. А ў 1991 – 55 акадэмікаў i 96 членаў-карэспандэнтаў i звыш 6 тысяч навуковых супрацоўнікаў. Такiм чынам, гэты буйны навуковы цэнтр аб'ядноўваў сваёй структурай i кадрамi, а значыць i пастановамi дзяржаўнага характару ўвесь навуковы патэнцыял рэспублiкi i каардынаваў даследаванні ўсiх устаноў у галiне прыродазнаўчых i грамадскiх навук.

З гэтай вялiкай армii беларускiх вучоных на працягу амаль ужо ста гадоў толькi параўнаўча невялiкi адсотак займаўся грамадскiмi навукамі, а яшчэ менш гуманiтарнымi ў вузкiм сэнсе слова i зусiм мала, што само сабою разумеецца, лiтаратуразнаўствам – той рэдкай спецыяльнасцю, якая патрабуе спалучэння ў адзiнстве дзвюх роўнавялiкiх разнавiднасцей духоўнай дзейнасцi чалавека: навуковай метадалогiі i творчай iнтуiцыi. Такi колькасны стан рэчаў быў тады i застаецца надалей нармальным i заканамерным.

Вiдаць, гiстарычна-сацыяльнай i грамадска-культуровай заканамернасцю з'яўляецца i той факт, што доўгi час (20–40 гады XX ст.) беларускае лiтаратуразнаўства было выключна, або амаль выключна, маскулiнным. На-

роджаныя ў даваенны перыяд, скажам, Любоў Фіглоўская (1908–1979), Марына Барсток (1916–1994), Эсфір Гурэвіч (1921), Валянціна Гапава (1923–2003), Эльвіра Мартынава (1923), Ніна Ватацы (1908–1997) – літаратурны бібліёграф ды архівіст, праявілі сябе толькі ў 50–70 гадах. Пры тым чыста навуковая прафесіяналізацыя, мераная навуковымі ступенямі, тытуламі і пасадамі, а значыць і значным літаратуразнаўчым капіталам, мела для некаторых з тых першых, як і для многіх пазнейшых, малодшых, вяла-цякучы характар. Прычыны затрымкі навуковага росту былі ў многіх выпадках асабіста-суб’ектыўнымі і яны аднолькава датычылі і мужчын. Але для жанчын была і прычына “маскуліннай крэпасці”, якую не так лёгка давалася ім разбурыць. Так, напрыклад, найбольш, здаецца, заслужаная ў навуковым свеце ў свой час Эсфір Гурэвіч кандыдацкую дысертацыю абараніла ў 1953 годзе, але доктарскую ў Інстытуце літаратуры АН БССР яна змагла абараніць толькі праз дваццаць гадоў, у 1972. Цікава адзначыць, што з той самай “маскуліннай” прычыны, другой жанчыне ў тым жа Інстытуце літаратуры дазваляць абараніць доктарскую дысертацыю толькі праз дваццаць шэсць гадоў пасля абароны Э. Гурэвіч (Галіна Тварановіч, 1998).

Пра досыць марудны працэс выраўнівання, ва ўсіх ВДУ, мужчынскага і жаночага патэнцыялаў у беларускай навуцы аб літаратуры можа сведчыць колькасны ўдзел адных і другіх у выданнях гісторыі беларускай літаратуры на працягу другой паловы ХХ і пачатку ХХІ стагоддзяў, тых выданняў, якія з дэфініцыі павінны лічыцца заканадаўча-фундаментальнымі распрацоўкамі, абагульняючымі працамі і ў сааўтарства якіх запрашаюцца найбольш аўтарытэтныя і вопытныя вучоныя. Дык вось, прапорцыі аўтараў (мужчын-жанчын) тут маюць наступныя суадносіны: 1. “Нарысы па гісторыі беларускай літаратуры”, Мінск 1956 – 9:1; 2. “Гісторыя беларускай савецкай літаратуры”, т. 1–2, Мінск 1965–1966 – 11:2; 3. “Гісторыя беларускай дакастрычніцкай літаратуры”, т. 1–2, Мінск 1968–1969 – 19:3; 4. “История белорусской советской литературы”, Минск 1977 – 13:4; 5. “Гісторыя беларускай літаратуры. У чатырох тамах”, Мінск 1999–2003 – 27–26. А ў апошнім дзесяцігоддзі (2003–2013) у Беларусі, падобна як і ў Польшчы, літаратуразнаўства амаль цалкам перайшло пад жаночую юрысдыкцыю і сталася заняткам феміністычным. Можа таму, што і новыя літаратурныя тэксты нараджаюць сваіх праз меру руслівых інтэрпрэтатараў-рэцэптараў. Што з гэтакага сфемінізавання атрымаецца, пакажа час.

Хоць, як думаецца, маскуліннасць беларускага літаратуразнаўства застаецца неаспрэчным модусам і сёння – як глыбіннае адлюстраванне базавай, патрыярхальнай сістэмы каардынат у грамадскім, сацыяльным і культуровым жыцці беларусаў. І хоць у шэрагах выдатных вучоных-філолагаў зараз жанчын значна больш, чым калі, але і яны сваімі даследчымі працамі падтрымліваюць зададзены ад сівых вякоў маскулінны вобраз свету, вобраз і ролю чалавека ў ім, канцэпцыю асобы ў грамадстве, тып геройства і наогул любую шкалу каштоўнасцей.

Прафесар Людміла Сінькова належыць да пятай-шостага жаночай генерацыі беларускіх вучоных філолагаў-літаратуразнаўцаў. Яе кніга “Паміж тэкстам і дыскурсам...” – гэта насамрэч вялікае падвядзенне вынікаў сваёй пра-

цы за апошнія 10–12 гадоў ды спроба асэнсавання – з перспектывы навейшага часу – глыбінных працэсаў у нацыянальным літаратурным і культурова-гістарычным жыцці, якія адбыліся на працягу апошніх 50 – 60-ці гадоў і прадаўжаюць у змененых формах здзяйснення. Кампазіцыйна кніга складаецца з сямі раздзелаў: I. *Беларуская літаратура ў параўнальным вывучэнні*. II. *Літаратурныя кантакты, рэцэнцыя, тыпалогія*. III. *Літаратура на беларуска-польскім памежжы і за акіянам*. IV. *З плёну метраполіі*. V. *Беларуская літаратура ў ацэнках даследчыкаў*. VI. *Згадкі і гутаркі*. VII. *Крытыка*. Як відаць, зместам яна ахоплівае шырокі дыяпазон тэматычна-нацыянальных і гістарычна-тэарэтычных праблем. Па сваіх канструктыўных пасылках і асноўных палажэннях кніга бачыцца цэласным кантэкстуальна-тыпалагічным даследаваннем, у якім выразна дэманструецца пільная патрэба абароны свайго перад “сваімі ж”, абарона класічна-акадэмічнага літаратурна-знаўства, яго беларускага шляху, яго беларускай ідэі, урэшце беларускага менталітэту – у чарговы крызісны перыяд адраджэння, перыяд тэктанічнага зруху ў нацыянальным каноне, у час гвалтоўнай трансфармацыі старой сістэмы ў іншую, з яе новымі метадалагічнымі складанасцямі, ідэйнымі супярэчнасцямі і канфліктамі прагматычных інтарэсаў розных групавак, школ і цэнтраў, з іх лёгкай гатоўнасцю пераносіць у родную прастору чужыя канцэпцыі і псеўдафіласофскія канструкты.

Прафесар Л. Сінькова выказвае асноўную прычыну болю і сваёй занепакоенасці агрэсіўнай дзейнасцю тых, каго яна называе “маргінальнай беларушчынай”. Менавіта паперадзе літаратурнага працэсу бягуць яны, як піша даследчыца, тэарэтыкі з кліпавым мысленнем, якія не чытаюць спадчыны, не ведаюць і не любяць яе, але якія, выкарыстоўваючы ў Беларусі новую палітычна-грамадскую і культурна-літаратурную сітуацыю імкнуцца перакадзіраваць мастацкую літаратуру, прапагандуюць катэгарычна, бесцырымонна і цынічна (“няма культуры”, “няма нацыі”, “спячая свядомасць”, “рушыць па-за беларушчыну” і гд.) – ідэю адмаўлення ад нацыянальных яе задач, зняцця з яе выхаваўчых, дыдактычных, асветніцкіх, патрыятычных і іншых функцый нацыянальнага значэння – каб літаратура сталася толькі з’явай гульні, аднахвіліннага штукарства, каб – такім чынам – выбіць з рук аслабелай нацыі яе духоўнае аружжа, якім яна выдатна карысталася спакон вякоў, ствараючы сваю непаўторную самаідэнтычнасць.

Акрамя гэтых нібыта авангардных беларускіх “пацешнікаў”, “гульцоў”, якім абрыдла нацыянальнае, самазваных стражнікаў уяўнай “еўрапейскасці”, “агульначалавечых”, “глабальных” каштоўнасцей, пры дапамозе якіх яны, па сутнасці, размываюць, разбураюць кананізаваную літаратурную прастору, хоць жывуць яе коштам, на ёй паразітуюць, і якіх праф. Сінькова ацэньвае, як інтэлектуалаў-самаедаў – у сваёй кнізе яна ўваходзіць у спрэчку з больш сур’ёзнымі апанентамі. Аб’ектам жа палемікі стаецца пытанне модусу існавання ўсёй беларускай культуры, пытанне анталагічнага характару літаратуры, пытанне не столькі ўжо літаратурна-гістарычнага парадку, колькі філасофіі гісторыі. Як вядома, у супрацьстаўленні так званай “маскоўскай школе”, якая прытрымліваецца тэзіса, што ёсць літаратуры, як руская, народжаная аднойчы і назаўсёды, і што ў яе развіцці закладзена яе ж норма, а значыць, увесь яе

шлях аднолькава нармальны, у другой палове XX стагоддзя ўзнікла канцэпцыя Гачава-Каваленкі, школа “перманентнага адраджэння”, “перарывістага шляху”: развіццё беларускай літаратуры мае на ўвазе этапы “паскоранасці” развіцця, перыяды адмаўлення ад тых сваіх традыцый, што перапыняліся-перарываліся-перайначваліся іншакультурнымі чыннікамі.

У адрозненне ад “маскоўскай школы”, канцэпцыю “паскоранага развіцця” Каваленкі, асноўнага аўтара гэтай ідэі, назавем “беларускай школай”. Несумненна, на новым гістарычным вітку развіцця айчынай літаратуры “беларуская школа” шматлікія літаратурна-тэарэтычныя праблемы канцэптуальна ўпарадкоўвала, сістэматызавала і асэнсоўвала – і свае высновы ці не ўзвзяла ў ранг заканамернасці. Аднак, паколькі ўсялякія канцэпцыі ў грамадскіх навукках у значнай меры ўмоўныя, а не абсалютныя, то “беларуская школа” тут жа не магла не стацца генератарам новых ідэй, якіх яна або не прадбачвала, або якія, ужо прысутныя, дзейсныя ў гісторыка-літаратурным працэсе, яна перасунула на перыферыю сваіх даследчыцкіх інтарэсаў. Асабліва гэта датычыць такіх кардынальных для навейшай гісторыі беларускай літаратуры паняццяў, як “гетэрагенная (полілінгвістычная) беларуская літаратура” і беларуская літаратура па азначэнні (не тоеся гетэрагеннай, а свядома беларуская: напісаная беларусам на Беларусі і па-беларуску). Праф. Л. Сінькова не без падстаў лічыць, што маркіраваная цяпер як беларуская гетэрагенная пісьмовасць ВКЛ ці Рэчы Паспалітай у значнай ступені расхістае ўсякую цяперашнюю нацыянальную ідэнтычнасць, дэвальвіруе яе, міфалагізуе гісторыю нацыянальнай літаратуры і па вялікім рахунку падводзіць да высновы, што генетычная рыса беларускай літаратуры – гэта яе гетэрагеннасць, полікультурнасць, а такім чынам значыць, што беларусы могуць абыходзіцца без феномену нацыі, без нацыянальна арыентаванай літаратуры і культуры. І мовы!

Гэтакія балючыя высновы як бы несумненныя, слухныя. Аднак па законах дыялектычнага мыслення ўзнікаюць сустрэчныя пытанні: а ці сама канцэпцыя “перманентнага адраджэння”, “перарывістага шляху”, “паскоранага развіцця” імпліцытна не ўтрымлівае ў сабе чарговага “заныпаду”, ці не рыхтуе, ці не прадказвае яна гэтага “заныпаду” сваёй каўзальнасцю, чым была б жа нівеліравана дыхатомія “чыста” свайго і “не чыста” свайго. Ды наогул, ці з “паскоранасці развіцця” толькі такія застаецца рабіць нам высновы? І ці сама “беларуская школа” правільна зразумета ў сваіх ідэйных ды часава-гістарычных парадыхмах? Ці датычыць гэта канцэпцыя толькі беларускай ці таксама – усіх усходнеславянскіх літаратур?

Як бачым, кніга “Паміж тэкстам і дыскурсам...” з’яўляецца своеасаблівай прапедэўтыкай у навейшае акадэмічнае беларускае літаратуразнаўства. І вялікая яе каштоўнасць заключаецца найперш не ў палымнай аўтарскай пазіцыі, не ў сімпатых ці антыпатых выдатнай даследчыцы, ацэнках і разуменні ёю тых ці іншых фактаў і з’яў, але ў таленавітай і выразнай пастаноўцы глыбінных філасофскіх праблем і шэрагу літаратуразнаўчых пытанняў, якія, застаючыся пытаннямі-арыенцірамі без гатовага адказу, падказак і развязака, і ствараюць асноўны каркас адкрытага і дыскусійна-жывога гісторыка-літаратурнага поля.

Варта падкрэсліць, што навуковае, аналітычна-сінтэзуючае мысленне праф. Л. Сіньковай перасякаецца, як здаецца, з канцэпцыямі Інбелкульту і сходзіцца больш, чым у адным пункце: даследчыца, што асабліва важна зараз, бачыць цесную павязь і сувязь гісторыі народа з бягучым літаратурным працэсам, бачыць, што мастацкая літаратура аказвае вызначальнае ўздзеянне на духоўную атмасферу сучаснага грамадства. Бачыць, што задачы чыста літаратурна-эстэтычнага парадку былі падпарадкаваныя і павінны заставацца надалей падпарадкаванымі задачам нацыянальным, а гісторычна-тэарэтычныя аналізы таксама павінны працаваць на філасофію нацыянальнай гісторыі.

Сто гадоў таму назад, у 1913 годзе, на старонках “Нашай Нівы” разгарнулася дыскусія аб ракурсе беларускай паэзіі, аб асаблівасцях нацыянальнага характару. Кніга Л. Сіньковай, пазначаная датай 2013 года, бачыцца мне па сваім палемічным пафасе прадаўжэннем той дыскусіі, такім жа, як і тады, запрашэннем да размовы пра шматлікія тэмы і праблемы беларускага літаратуразнаўства. Гэтым разам мадэратарам дыскусіі выступае жанчына, вопытны літаратуразнаўца.

*Ян Чыквін
Беласток*

Лёсы беларускай літаратурнай мовы і беларускіх лінгвістаў у 1920–1930-я гады

Сяргей Запрудскі, *Беларускае мовазнаўства і развіццё беларускай літаратурнай мовы: 1920–1930 гады*, Мінск 2013, сс. 368

Разглядаемая кніга Сяргея Запрудскага была падпісаная да друку 20.12.2013 года, а да нешматлікіх чытачоў дайшла ў першай палове 2014 года, таму што выдадзена Беларускаім дзяржаўным універсітэтам накладам толькі ў 100 асобнікаў. Перыяд 20–30-х гадоў XX стагоддзя вызначыў шляхі развіцця беларускай мовы па сённяшні час, і таму многія мовазнаўцы засяроджвалі на ім сваю ўвагу. Найчасцей аднак даследавалі мастацкі стыль, не аналізуючы належным чынам матэрыялаў публіцыстычнай, навукова-папулярнай і папулярнай літаратуры. І таму менавіта гэтай літаратуры аддаецца перавага ў рэцэнзаванай працы.

Кніга складаецца з уводзінаў, сямі раздзелаў, заключэння, бібліяграфічных спасылак і спісу скарачэнняў. Як піша сам Аўтар: *Мэта кнігі – прапанаваць у значнай ступені новы і больш дэталёвы погляд на фарміраванне прэскрыптыўнага адгалінавання беларускай лінгвістыкі 1920–1930-х гг., у аснове існавання якога ляжалі важныя сацыяльныя зрухі таго часу, а таксама асэнсаваць станаўленне нарматыўнага мовазнаўства ў суадносінах і ў сувязях з фактамі развіцця тагачаснай беларускай літаратурнай мовы* (с. 6).

У першым раздзеле пад загалоўкам *Сацыяльнае ўздзеянне на развіццё мовы прымяняльна да яе літаратурнай інастасі* (с. 14–50) разглядаецца гі-

сторыя вывучэння пытання сацыяльнага ўздзеяння на мову, спецыфіка развіцця беларускага мовазнаўства ў 1920–1930-я гады ды літаратурная мова як “рукатворны” аб’ект і асаблівасці вывучэння яе гісторыі. Аўтар, аналізуючы прэскрыптыўна-нармалізацыйны характар беларускай лінгвістыкі, піша пра інтэнсіўную працу асабліва ў 1920-я гады, калі выйшла пяць выданняў “Беларускай граматыкі для школ” Браніслава Тарашкевіча ды восем граматычных дапаможнікаў і таксама восем падручнікаў Язэпа Лёсіка. Паявіліся таксама слоўнікавыя працы: выйшлі па два выданні “Руска-беларускага слоўніка” Міколы Байкова і Максіма Гарэцкага ды “Расійска-беларускага слоўніка” таго ж Байкова і Сцяпана Некрашэвіча. У 1930-х гадах інтэнсіўнасць падрыхтоўкі нармалізацыйных выданняў знізілася, але тым не менш у 1934 годзе выйшаў “Правапіс беларускай мовы”, у наступныя два гады – дзве граматыкі, у 1937 годзе – “Руска-беларускі слоўнік”, а двума гадамі пазней – дапаможнік па сінтаксісе. Усе гэтыя выданні сталіся падставай апрацоўкі іншай метадычнай літаратуры для выкарыстання ў школах ды на розных курсах. Вельмі каштоўна тое, што С. Запрудскі аналізуе гэтыя выданні з улікам навуковай літаратуры беларускіх аўтараў ды замежных славістаў. Не менш важна таксама апісанне адносін беларускай лінгвістыкі 1920-х гадоў з уладай. Першымі ахвярамі павароту ў культурнай палітыцы 1929–1930 гадоў сталі: Сцяпан Некрашэвіч, Вацлаў Ластоўскі, Мікола Байкоў, Леў Цвяткоў, Мікалай Дурнаво, Ёсіф Воўк-Левановіч. *Аднак – як падкрэслівае Аўтар публікацыі – звальненні з пасадак, траўля і пазбаўленне працы яшчэ не былі для беларускіх мовазнаўцаў на пераломе 1920–1930-х гг. самымі неспрыяльнымі выклікамі. У 1930 г. адбыўся сапраўдны крах беларускай лінгвістыкі (с. 29). У 1930 годзе былі чаргова арыштаваныя: Іван Бялькевіч, Уладзіслаў Чаржынскі, Мікалай Каспяровіч, Міхайла Грамыка, Браніслаў Эпімах-Шыпіла, Пётр Бузук ды згаданыя ўжо: М. Гарэцкі, В. Ластоўскі, Я. Лёсік, С. Некрашэвіч. Да большасці названых вучоных былі прад’яўлены абвінавачанні ва ўдзеле ў контррэвалюцыйнай арганізацыі. Усё гэта цалкам змяніла навуковы клімат у Беларусі (с. 30).*

Аналізуючы месца перыяду 1920–1930-х гадоў у рамках гісторыі беларускай літаратурнай мовы, С. Запрудскі крытычна ставіцца да акрэслівання цэлага перыяду XIX–XX стагоддзяў двума рознымі тэрмінамі: “новая беларуская літаратурная мова” і “сучасная беларуская літаратурная мова” ды паказвае на адметнасці паміж сучаснай мовай і літаратурнай мовай 1920-х гадоў, якой характэрная была полінайменнасць, якая, як правіла, выступае ў літаратурнай мове звычайна толькі на этапе яе ранняга (незавершанага) фарміравання.

Другі раздзел *Гісторыя беларускага мовазнаўства і беларускай літаратурнай мовы міжваеннага перыяду ў асветленні лінгвістыкі* (51–85) прысвечаны агляду прац па гісторыі мовазнаўства і беларускай мовы такіх вучоных, як: Леў Шакун, Пол Вэкслер, Іван Германовіч, Іван Крамко, Антон Юрэвіч, Алена Яновіч, Арцём Баханькоў, Мікалай Абабурка і нават аўтараў кандыдацкіх дысертацый. С. Запрудскі паказвае не толькі багаты ўнёсак беларускіх мовазнаўцаў у развіццё лінгвістыкі, але таксама іх погляды, а нават змену стаўлення да аналізаванага перыяду 1920–1930-х гадоў, напрыклад,

заўважае, што ацэнка Львом Шакуном беларускай лінгвістыкі 1920-х гадоў *істотна змянілася ў станоўчы бок толькі з выданнем у 1995 г. дапаможніка «Гісторыя беларускага мовазнаўства»* (с. 52). С. Запрудскі звяртае ўвагу на тое, што ў гісторыі Беларусі не заўсёды можна было *паслядоўна і несупярэчліва паказаць працэсы развіцця беларускай літаратурнай мовы ў 1920–1930-я гг.* (с. 70–71), і таму дапаможнікі па гісторыі беларускай літаратурнай мовы Шакуна *маюць вялікае значэнне як важны этап асэнсавання адпаведнай тэматыкі* (с. 71). С. Запрудскі слушна заўважае, што ў беларускай лінгвістыцы недастакова ўлічваюцца дасягненні ў галіне беларузнаўства розных замежных аўтараў. Падкрэсліваючы каштоўнасць прац П. Вэкслера, С. Запрудскі палічыў адной з задач сучаснай лінгвістыкі ўвесці іх у навуковы ўжытак беларускіх мовазнаўцаў ды вызначыць іх месца сярод іншых беларусістычных прац.

У трэцім раздзеле пад загалоўкам *Лінгвістыка 1920-х гг.: распрацоўка правапісу, тэрміналогіі, канцэпцыі літаратурнай мовы* (с. 86–148) разглядаецца правапісная праблематыка 1920–1925 гадоў, Акадэмічная канферэнцыя па рэформе правапісу 1926 года, распрацоўка правапісу беларускай мовы ў канцы 1920-х гадоў ды выпрацоўка канцэпцыі літаратурнай мовы. С. Запрудскі, аналізуючы асаблівасці «Беларускай граматыкі для школ» Б. Тарашкевіча, піша пра яе значэнне для распрацоўкі арфаграфічных і граматычных нормаў. Заўважае пры гэтым, што на пачатку 1920-х гадоў у абедзвюх частках Беларусі *былі ва ўжытку заснаваныя на аднолькавай базе правапісныя падручнікі, што спрыяла пашырэнню і замацаванню ўніфікаванай арфаграфічнай практыкі* (с. 87). Ва ўсходняй частцы Беларусі ў школах ужывалася «Практычная граматыка» Я. Лёсіка. Нармалізацыі беларускай мовы спрыяла таксама актыўнае развіццё кнігадрукавання і перыядычных выданняў. У тым самым моўным русле ўтрымліваліся пазнейшыя працы Яна Станкевіча: «Беларуская правапіс з практыкаваннямі» ды «Правапіс чужых слоў». Брашуру Я. Станкевіча аб напісанні замежных слоў С. Запрудскі разглядае як своеасаблівы дадатак да правапісу Б. Тарашкевіча. Таксама выдадзены ў Вільні ў 1925 годзе падручнік Радаслава Астроўскага быў апрацаваны на аснове правапісаў Б. Тарашкевіча і Я. Лёсіка.

Тагачасныя лінгвісты заўважалі аднак недасканалыя моманты ў кадыфікацыі (наяўнасць дублетных граматычных формаў, адлюстраванне якання, скарачэнне галосных *у, і*, абазначэнне асіміляцыйнай мяккасці зычных, правапіс запазычанай лексікі) і вялі шырокую дыскусію пра неабходнасць унясення змен у беларускі правапіс. Акадэмічная канферэнцыя паставіла, між іншым: не разглядаць пашырэння фанетычнага прынцыпу правапісу на зычныя, адхіліць напісанне кожнага ненаціскага *е* праз *я* (поўнае яканне), пашырыць аканне на чужаземную лексіку, але гэтак правіла датычыла толькі пераходу *о* » *а*. Аднак аказалася, што сітуацыя з рэфармаваннем беларускай мовы не такая простая, як выглядала ў даканферэнцыйных публікацыях Я. Лёсіка, і было вырашана прынятую рэформу не ажыццяўляць. С. Запрудскі слушна звяртае ўвагу на тое, што з-за палітычных ацэнак канферэнцыі на пачатку 1930-х гадоў, калі называлі яе *генеральным злётам нацдэмаўскіх контррэвалюцыйнераў ці сусветным контррэвалюцыйным кангрэсам бела-*

рускаў, Акадэмічная канферэнцыя доўгі час не магла атрымаць адэкватную ацэнку ў беларускай навуцы.

Апрацоўка матэрыялаў канферэнцыі і падрыхтоўка канчатковага праекта правапісу была даручана Камісіі літаратурнай мовы, якая была створана 1 кастрычніка 1927 года і старшынёй якой быў абраны С. Некрашэвіч. Канчатковым тэрмінам падрыхтоўкі праекта быў вызначаны 1 студзеня 1929 года. Праект быў апублікаваны, праўдападобна, у першай палове 1930 года. Правілы ў гэтым кампрамісным праекце можна падзяліць на чатыры групы: захаваныя тыя асноўныя правілы, якія былі сфармуляваныя ў 1918 годзе Б. Таршкевічам; у частку правіл былі ўнесены рэдакцыйныя змены; асобныя правілы былі зменены істотным чынам; частка правіл не мела аналагаў у правапісе Б. Тарашкевіча.

У 1920-я гады вялікая праца праводзілася ў фарміраванні навуковай тэрміналогіі. Параўноўваючы публікацыі з гэтай галіны, Аўтар рэцэнзаванай кнігі заўважае адметнасці паміж заходнебеларускімі і ўсходнебеларускімі тэрмінаўтворцамі. Усім ім быў характэрны моўны пурызм, толькі на захадзе Беларусі пурызм быў арыентаваны супраць польскай мовы, а на ўсходзе – супраць расійскай.

Чацвёрты раздзел *Узус беларускай літаратурнай мовы 1920-х гг.* (149–217 с.) ахоплівае правапіс, марфалогію, лексіку, словаўтварэнне і націск. С. Запрудскі шырока абмяркоўвае мовазнаўчыя спрэчкі адносна рэалізацыі ненаціскага *о* ў запазычаных словах, гэта значыць, пашырэння з’явы аканья на чужамоўную лексіку, і прыходзіць да высновы, што гэтая тэндэнцыя *большы выразна праявілася толькі ў 1932 г., калі ў Беларусі моцна змянілася палітычная і культурная сітуацыя* (с. 157).

З марфалагічных пытанняў С. Запрудскі разглядае гісторыю адпрыметнікавых назоўнікаў на *-істы*. Згодна сабранаму даследчыкам матэрыялу, прыметнікаваму скланенню падлягала як мінімум 70 назоўнікаў тыпу: *авантурысты, гарманісты, інтэрнацыяналісты, марксісты*... Цікава, што яны ўжываліся толькі ў дачыненні да асоб мужчынскага полу. Пры ўтварэнні назоўнікаў жаночага полу дадаваўся суфікс *-к-а*: *гімназістка, тэлефаністка, масажыстка*... Беларускі даследчык аднак лічыць, што гэта не прычынілася да выхаду з ужывання формаў на *-істы*. Прычынай іх заняпаду хутчэй за ўсё былі экстралінгвістычныя фактары, а менавіта арышт у 1930 годзе вядучых беларускіх лінгвістаў і шырокая інфармацыя ў СМІ аб іх шкодніцкай дзейнасці. Гады “штучныя” формы на *-істы* сталі ўспрымацца перадусім як навізаныя “мовазнаўцамі-шкоднікамі” (с. 162). У ацэнцы С. Запрудскага, гэта *цікавы выпадак, калі пэўная рэдкая моўная рыса пасля перыяду дынамічнага ўздыму і стабільнага ўжывання ў літаратурнай мове раптоўна занепадае з-за прычын экстралінгвістычнага характару* (с. 163).

Вельмі цікава прадстаўлены ў кнізе мовазнаўчыя дыскусіі з галіны лексікалогіі, з асаблівым улікам вандроўных запазычанняў-калек і паланізмаў. Адны з гэтых запазычанняў-калек трывала замацаваліся ў мове і існуюць без якіх-небудзь альтэрнатыв (адраджэнне, сучаснасць), другія ўжываюцца абмежавана і канкуруюць з інтэрнацыяналізмамі альбо русізмамі (*жыццяпіс, лякарня*), трэція ўжываліся ў перыяд 1920-х гадоў, але адсутнічаюць у сучасным

узусе (*абвод, чужаслоў*), а чацвёртую групу складаюць эфемерныя словы (*лятучка*).

На інтэнсіўнасць запазычанняў з польскай мовы ўплывае працягласць польска-беларускіх кантактаў. У 1920-я гады польская мова была адной з чатырох дзяржаўных моў у БССР. У 1928 годзе было 127 польскамоўных школ. *Аж да сярэдзіны – канца 1930-х гг. на тэрыторыі Беларусі дзейнічалі польскамоўныя тэатральныя калектывы, выдаваліся падручнікі і мастацкая літаратура, друкавалася больш за 10 польскамоўных газет. У нацыянальных польскіх акругах польская мова была мовай справаводства, у некаторых гарадах (Мінску, Барысаве і Магілёве) дзейнічалі польскамоўныя суды* (с. 181–182). Апрача гэтага было нямала пісьменнікаў-білінгваў. Зразумела, што ўсё гэта спрыяла пранікненню польскай лексікі ў беларускую мову. С. Запрудскі прыводзіць шмат прыкладаў паланізмаў (*апінія, баданне, вылам, гарбата, дзедзіна, здане*) і прыходзіць да высновы, што ў 1920-я гады польскія лексемы, а таксама словаўтваральныя мадэлі заставаліся *важнай крыніцай фарміравання беларускай літаратурнай мовы, у тым ліку яе навуковага і публіцыстычнага стыляў* (с. 197).

Даследчык разглядае таксама моўнае рэдагаванне ў 1920-я гады твораў Якуба Коласа. Прыводзіць шэраг змен у Коласавых выданнях і заўважае, што *яны былі абумоўлены прэферэнцыямі, якія акрэсліліся ў тагачасным узусе ў дачыненні да канкрэтных слоў і формаў, а таксама нармалізацыйнымі тэндэнцыямі тагачаснай беларускай лінгвістыкі* (с. 204). Шкада, што Аўтар не зрабіў падобнага агляду творчасці другога класіка беларускай літаратуры – Янкі Купалы.

З галіны словаўтварэння С. Запрудскі аналізуе нульсуфіксальныя назоўнікі і заўважае, што некаторыя лексемы (*тышу заступа, няўрод, стрым*) прыйшлі ў літаратурную мову з народнай, іншыя былі запазычаны з суседніх моў: з польскай (*апал, вытисы*), ці ўкраінскай (*вадазбор, забяспека*), а яшчэ іншыя былі штучнымі наватворамі (*змык, пацёк*) і з пачатку 1930-х гадоў сталі замяняцца інтэрнацыяналізмамі.

Аўтар даследавання на прыкладах вытворных прыметнікаў аналізуе таксама акцэнтнае вар’іраванне, якому ў 1920-х – першай палове 1930-х гадоў падлягалі прыметнікі з рознымі суфіксами. Звяртае пры гэтым увагу на істотны ўплыў дзвюх суседніх моў: польскай і расійскай.

У пятым раздзеле пад загаловам *Рэформа беларускай мовы 1933 г. як паваротны пункт у гісторыі беларускага мовазнаўства і літаратурнай мовы* (с. 218–263) С. Запрудскі засяроджвае ўвагу на сітуацыйных, асяроддзевых і іншых фактарах выпрацоўкі правапісных нормаў беларускай мовы ў 1930–1932 гады і правядзення рэформы беларускай мовы 1933 года, а таксама аналізуе Пастанову СНК БССР «Аб зменах і спрашчэнні беларускага правапісу» як навуковы і палітычны дыкурс.

Аўтар падкрэслівае, што арышты беларускіх лінгвістаў у 1930 годзе паралізавалі дзейнасць Інстытута мовазнаўства БАН. Гэта вельмі важны раздзел у кнізе, у якім даследчык дэталёва прадставіў трагічны ўплыў палітыкі на лёс беларускіх мовазнаўцаў і будучыню беларускай мовы. Прывёў выказванні прэзідэнта БАН Паўла Горына, які разглядаў навуку ў катэго-

рыі класавай з’явы і ставіў задачу падрыхтоўкі кадраў з *радоў пралетарыяты, калгаснікаў, саўгаснікаў і бядняцка-серадняцкіх мас сляянства* (с. 224). У 1933 годзе яшчэ ўзмацніўся кантроль над навуковай прадукцыяй, што *ставіла навукоўцаў у сітуацыю заложнікаў, арыентавала іх на першачарговае задавальненне патрэб палітычнай кан’юнктуры, выключна моцна абцяжарвала штодзённую навуковую практыку* (с. 234). У такой сітуацыі вельмі складана было працаваць над новым праектам правапісу, а трэба было гэта зрабіць хутка, паколькі ранейшыя падручнікі Я. Лёсіка былі выведзены са школьнага ўжытку як шкодныя. Правапісны праект Інстытута мовазнаўства быў ухвалены на пасяджэнні прэзідыума БАН 25 чэрвеня 1933 года. С. Запрудскі аналізуе ўвядзеныя змены (с. 241–242). Трыма днямі пазней «Галоўныя моманты спрашчэння беларускага правапісу» былі апублікаваныя ў газеце “Звязда”. Разам з гэтым у прэсе паявілася шмат публікацый, востра крытыкуючых “нацдэмаў” у навуцы, што прывяло да арыштаў былога дырэктара Інстытута мовазнаўства Пятра Бузука ды зусім нядаўна прызначанага на гэтую пасаду Ігната Дварчаніна.

Пастанова СНК БССР «Аб зменах і спрашчэнні беларускага правапісу» была зацверджана 27 жніўня 1933 г. Структурна пастанова складалася з прэамбулы і пяці раздзелаў: *Правапіс галосных, Правапіс зычных, Правапіс слоў іншамойнага паходжання, Правапіс уласных імёнаў, прозвішчаў і географічных назваў, Марфалогія*. У прэамбуле, між іншым, гаварылася:

Беларускі нацыянал-дэмакратызм, выходзячы з сваіх буржуазных, контррэвалюцыйных мэт, праводзіў падрыўную шкодніцкую работу, як на гаспадарчым, так і на культурным фронце, у тым ліку і ў галіне мовы, тэрміналогіі і правапісу. Нацыянал-дэмакратызм імкнуўся ўсімі мерамі і спосабамі адарваць беларускую літаратурную мову ад мовы шырокіх беларускіх працоўных мас, ствараў штучны бар’ер паміж беларускай і рускай мовамі і засмечваў беларускую мову рознымі сярэднявекавымі архаізмамі і буржуазнымі вульгарызмамі (с. 247).

С. Запрудскі дакладна аналізуе ўвядзеныя правілы (с. 248–253) і адначасова прыводзіць скіраваную супраць лінгвістаў рыторыку, якая суправаджала дзеянні праваднікоў рэформы (с. 253–259). Дадатковым плюсам усебаковага агляду сітуацыі з’яўляецца паказ стаўлення да рэформы беларускіх і замежных лінгвістаў, як тагачасных (Ян Станкевіч), так і сучасных (Аркадзь Жураўскі, Аляксандр Падлужны, Пітэр Мэё). Аўтар даследавання слухна канстатуе: *Беларускі выпадак паказвае: у арфаграфічнай практыцы бывае, што законным і “навуковым” з’яўляецца не тое, што ўстаноўлена ў дыскусіях паміж навукоўцамі, а тое, што па нейкіх прычынах (у тым ліку выключна “ненавуковых”) сцвердзілася і рэальна ўжываецца* (с. 261). С. Запрудскі не пакідае сумненняў, што беларуская мова пацярпела не толькі ў 1930-я гады, але і ў пазнейшы час, таму што не адбылося належнага асвятлення і асуджэння ранейшых дзеянняў. *Рэформа беларускай мовы 1933 г. з’яўляецца прыкладам непасрэднага ўздзеяння на моўнае рэфармаванне ідэалагічных фактараў. Гэтыя фактары былі відавочнымі падчас прыняцця дэкрэта СНК, але пазней былі затушаваны – дзякуючы намаганням*

палітыкай, пісьменнікай, гісторыкай, у тым ліку і гісторыкай беларускай мовы і мовазнаўства (с. 263).

У шостым раздзеле *Лінгвістыка 1930-х гг.: станаўленне дысцыпліны “культура мовы” і падрыхтоўка лексікаграфічных прац* (с. 264–299) С. Запрудскі звяртае ўвагу на тое, што ў першай палове 1920-х гадоў іерархія задач была абумоўлена тагачасным грамадскім запытам на беларускую мову, і таму галоўныя працы беларускіх лінгвістаў засяроджваліся вакол стварэння перакладных слоўнікаў, распрацоўкі тэрміналагічнай лексікі, удасканалення правапіснай сістэмы беларускай мовы, а меншая ўвага аддавалася падрыхтоўцы рэкамендацый у галіне культуры мовы. Спецыфічная сітуацыя была ў Заходняй Беларусі, дзе В. Ластоўскі і Я. Станкевіч ужо ў першай палове 1920-х гадоў друкавалі культурамоўныя матэрыялы. У БССР сітуацыя пачала змяняцца ў другой палове 1920-х гадоў, разам з пашырэннем функцый беларускай літаратурнай мовы ды развіццём кнігадрукавання і часопіснай крытыкі. У часопісе “Узвышша” была заснавана спецыяльная рубрыка *Культура мовы*, выразнай асаблівасцю якой была апора аўтараў на асабістае веданне беларускай мовы і ў сувязі з гэтым індывідуальнае вырашэнне розных існуючых праблем, без спасылак на тэарэтычныя працы. Зусім па-другому была пастаўлена праблема культуры мовы ў 1930-я гады, калі радыкальным чынам узмацніўся палітычна-ідэалагічны кантроль за беларускай лінгвістыкай. Тады пачалі прыводзіцца цэлыя спісы “шкодніцкіх” ці “класава варожых слоў”.

С. Запрудскі прадставіў выказванні ў галіне культуры мовы многіх пісьменнікаў, між іншым, Пятра Глебкі, Кандрата Крапівы, Якуба Коласа, а таксама палеміку паміж газетамі “Звязда” ды “Літаратура і Мастацтва”. Аналіз багатага матэрыялу дазволіў Аўтару канстатаваць, што з-за *неспрыяльнага ідэалагічнага і маральна-псіхалагічнага клімату на працягу 1930-х гг. моцна змяніўся моўны узус, якому нярэдка былі ўласцівы нівеліраванне, панаванне няправільна зразуметага нейтральнага стылю. У беларускай літаратурнай мове ў гэты час радыкальна звузілася выкарыстанне спецыфічнай народнай лексікі, паланізмаў і формаў, тоесных з польскай мовай, затое бескантрольна сталі пранікаць у літаратурнае маўленне русізмы* (с. 284).

С. Запрудскі дакладна абмяркоўвае таксама лексікаграфічныя працы 1930-х гадоў, і сярод іх падрыхтоўку «Руска-беларускага слоўніка» ў 1931–1935 гадах, які быў выдадзены ў 1937 годзе пад рэдакцыяй Андрэя Александровіча. Гэты слоўнік часта крытыкуецца лінгвістамі за ягоную празмерную русіфікаванасць. Тым часам С. Запрудскі звяртае ўвагу на неабходнасць улічваць умовы, у якіх рыхтаваўся гэты слоўнік, і таму піша, што *няма падстаў строга судзіць яго за русіфікаванасць, бо, працуючы ва ўмовах тэарору, укладальнікі слоўніка змушаны былі ўлічваць сумны досвед сваіх папярэднікаў і адаптаваць свае падыходы да вымогаў часу. Акрамя таго, як вынікае з прадмовы, руска-беларускі слоўнік 1937 г. прызначаўся перадусім для партыйнага, камсамольскага, фабрычна-заводскага і калгаснага актыву, і як такі ён, магчыма, у нейкай ступені задавальняў патрэбы гэтага моцна русіфікаванага слою* (с. 290).

Раздзел сёмы *Змены ва узусе беларускай літаратурнай мовы 1930-х гадоў* (с. 300–318) складаецца з двух падраздзелаў: *Лексічныя праўкі і Стылістычныя зрухі ў сінанімічных радах*. Аўтар звяртае ўвагу на шматлікія праўкі ў выданнях 1930-х гадоў, якія сведчаць пра імкненне пазбягаць палагізмаў і слоў, тоесных з польскай мовай. Замяняліся яны русізмамі ці словамі тоеснымі з расійскай мовай альбо беларускімі лексемамі. Падобныя захаваны да тычылі беларускіх слоў, якія былі пашыраны ў гаворках, а таксама непрымальных тагачаснымі рэдактарамі наватвораў. С. Запрудскі падкрэслівае, што гэтыя праўкі былі абгрунтаваныя толькі ў некаторых выпадках. *Пачынаючы з 1933 г. можна назіраць выразны зрух раней усталяваных лексічных нормаў, які закранаў часам самыя звычайныя словы. Пасля 1933 г. адбывалася актыўнае нівеліраванне беларускай лексікі з гэтай максімальна павялічыць колькасць супадзенняў паміж беларускай і рускай мовамі, паставіць заслон перад спецыфічнай беларускай лексікай, распадобніць беларускі лексічны склад са словамі польскай мовы* (с. 306). Размежаванне моўных рэсурсаў, якое назіралася ў той час, спрыяла стылістычнай дыферэнцыяцыі, што прывяло да ўзнікнення стылістычнай сістэмы беларускай літаратурнай мовы ў яе сучасным выглядзе – падкрэслівае С. Запрудскі.

Асаблівай ўвагі заслугоўваюць бібліяграфічныя спасылкі, якія налічваюць 776 публікацый на беларускай, расійскай, украінскай, польскай, англійскай, нямецкай, французскай ды іншых мовах. Гэтае літаратурнае багацце дазволіла Аўтару паказаць працэс станаўлення беларускай літаратурнай мовы 1920–1930-х гадоў на фоне падобных ці адметных працэсаў у суседніх дзяржавах, а таксама прадставіць погляд замежных вучоных, якія займаюцца даследаваннем гісторыі развіцця беларускай мовы.

Кніга Сяргея Запрудскага “Беларускае мовазнаўства і развіццё беларускай літаратурнай мовы: 1920–1930 гады” – гэта вельмі важная навуковая праца, у якой раскрываюцца поспехі і няўдачы беларускіх лінгвістаў двух дзесяцігоддзяў: росквіту беларусізацыі ды перыяду тэрору і змагання з “нацдэмаўшчынай”. Аўтар умела супаставіў мовазнаўчую працу з палітычна-ідэалагічнай сітуацыяй, паказаў уплыў экстралінгвістычных фактараў на развіццё беларускай мовы. Дадатковая каштоўнасць кнігі заключаецца ў шырокім выкарыстанні апублікаваных і нават рукапісных матэрыялаў з аналізаванага перыяду, а таксама вялікай колькасці мовазнаўчых і моўных прыкладаў, прадстаўленых на фоне палітычна-гістарычных падзей ды праз прызму беларускай і замежнай лінгвістыкі. Кніга напісаная вобразна і зямальна, так што перад чытачом прамільгваюць мінулыя падзеі і як жывыя паўстаюць мовазнаўчы перыяды 1920–1930-х гадоў. Несумненна, трэба вітаць выхад гэтай працы, якая грунтоўна і падрабязна апісвае тагачасныя падзеі, нанова расстаўляе ўсе кропкі і запаўняе існуючы дагэтуль прабел. Асабліва важнае значэнне мае яна для гісторыкаў беларускай літаратурнай мовы, для якіх павінна стацца настольнай кнігай.

*Ніна Баршчэўская
Варшава*

Праз болькі і лекі да спазнання саміх сябе

Marzena Marczevska, *Ja cię zamawiam, ja cię wypędzam...: Choroba: studium językowo-kulturowe*, Kielce 2012, сс. 302

Сфера здароўя і яго падтрыманьня – адна з самых актуальных і запатрабаваных ва ўсе часы. Стаўленне да хваробы, яе перажыванне і захады па пазбаўленьні ад яе, між тым, залежныя ад часу і тыпу культуры. Вопыт народнай медыцыны, рытуальна-магічныя практыкі і вербальная магія слугавалі не аднаму пакаленьню і на сёння застаюцца не толькі ў памяці старэйшага пакаленьня, але і ў актуальным бытаваньні. У гэтым я пераканалася ў час шматлікіх экспедыцый па Беларусі, калі збіраліся матэрыялы для тома “Народная медыцына: рытуальна-магічныя практыкі” з серыі “Беларуская народная творчасць”, які выйшаў у 2007 годзе і прадэманстраваў надзвычайнае багацце рытуальных захадаў па лекаваньні шматлікіх немацаў. Вывучэнне іх у параўнальным аспекце, а таксама даследаванне светапогляднага падмурку з неабходнасцю вымагае звароту да традыцый суседніх. І вось апошнія гады з’явілася цудоўная магчымасць супаставіць беларускі матэрыял з бліжэйшым суседскім – польскім.

У Кельцэ выйшла манаграфія Мажэны Марчэўскай “Я цябе замаўляю, я цябе выганяю”... Хвароба: моўна-культурныя штудыі”, падрыхтаваная ў асадах этналінгвістычнай люблінскай школы пад кіраўніцтвам прафесара Ежы Бартмінскага. Даследаванне абапіраецца на чыннікі кагнітыўнай дэфініцыі і ажыццяўляецца ў рэчышчы рэканструкцыі моўнай карціны свету. Крок за крокам прасачыўшы канцэптуалізацыю хваробы ў польскай мове і культуры, даследчыца падыходзіць да важных тэарэтычных высноў адносна ўнутранай логікі лекавальнага рытуалу.

Этнамедыцынскія веды прадстаўлены ў даследаванні ў самых розных формах – не толькі моўных адзінках розных узроўняў, але і ў фальклорных тэкстах розных жанраў, у рытуалах, артэфактах і г.д. Магічна-рытуальная лекавальная практыка, замоўна-заклінальная традыцыя і этнамедыцынская наменклатура паўстаюць як пэўны культурны тэкст, утвораны са значнай колькасці прыватных парадыгмаў, якія несумненна карэлююць між сабою і ў значнай ступені абапіраюцца на адзіны сяміятычны фон народнай культуры.

У першым – тэарэтычным – раздзеле прадстаўлена тлумачэнне асноўных паняццяў працы: моўная карціна свету, народная медыцына, медыцынская антрапалогія. Тут жа падрабязна, з веданнем справы падаецца гісторыя даследавання этнамедыцынскіх ведаў у Польшчы з цікавымі і вельмі інфарматыўнымі экскурсамі ўласна ў гісторыю народнага лекавання на польскіх землях. Важкім у канцэптуальна-тэарэтычным плане выступае раздзел, прысвечаны даследаванню вербальнага складніку лекавальных рытуалаў.

Раздзел другі “Хвароба ў польскай мове і культуры” прысвечаны канцэптуалізацыі хваробы, як гэта ўвасобілася ва ўласна лексеме (назвы хвароб, сімптомаў, аб’ектаў і суб’ектаў рытуалу і пад.), этымалогіі і ўнутранай форме слоў, слоўнікавых дэфініцыях і метафарычных выкарыстаннях, фразеалагізмах, формулах заклінанняў. Разумеючы, што правесці несупярэчліваю класіфі-

кацыю хвароб у традыцыйнай карціне свету надзвычай складана, у параграфі “Віды хвароб” усё ж чакалася падагульненне і прапановы адносна народнай рубрыкацыі немачаў. А вось заўвага аўтаркі адносна прыкладання да кожнай хваробы наймення *gościec* надзвычай паказальная, бо актуалізуе істотныя рысы канцэптуалізацыі хваробы ў цэлым, якая сама па сабе пачынае ўспрымацца як госьць у чалавека. Такі акцэнт на абмежаваны час прабывання ў целе заканамерна падводзіць да надзеі і чакання практычна абавязковага яе “ад’езду”.

Як вынікае з кнігі, хвароба ў польскай традыцыі канцэптуалізуецца перадусім як штось матэрыяльнае (рэч, цяжар, дол), але разам з тым і як істота жывая, адпаведна, цела чалавека становіцца не толькі ўмяшчальняю, але і полем бітвы (с. 64). Назвы, іх этымалогія (што між іншага падводзіць да думкі аб тлумачэнні здаровага чалавека праз супастаўленне яго з дрэвам), табуізаванне, падае класіфікацыю, тлумачыць захаванне на прадухіленне хваробы, прычыны, апісвае постаці самой хваробы і нават падае сціслую характарыстыку лекараў. Дасціпна пададзена характарыстыка спосабаў пазбаўлення ад хваробы, час, месца і патрэбныя ў рытуале прадметы і субстанцыі. А вось шматлікі беларускі матэрыял дапаўняе сцвярджэнне М. Марчэўскай аб тым, што этымалогія хваробы зводзіцца да чынніку знешняга, звычайна не звязанага з дысфункцыяй самога цела (с. 81), бо ў шэрагу выпадкаў у народнай свядомасці хвароба тлумачыцца як “узбунтаванне” ўнутраных органаў або субстанцый.

Моўны аспект працы выглядае самым прапрацаваным, аўтарка дэманструе лексемы сферы абраных этнамедыцынскіх практык з максімальнай паўнатай, старанна ўпарадкаваўшы і змясціўшы ў светапоглядна-рытуальныя кантэксты. У слове і праз слова народ выказвае прычыны хвароб, іх дыягнаванне, прафілактыку і лекаванне.

Мабыць, маючы на ўвазе найменне адной з немачаў як *plica polonica* – спецыфічна польская хвароба, першы культурна-моўны партрэт прысвечаны каўтуну. У гэтым надзвычай цікавым раздзеле падаюцца шэраг назваў, фразеалагізмаў з кампанентам-абазначэннем немачы, этымалогія, уяўленні пра каўтун, адлюстраваныя ў моўных, тэкставых і этнаграфічных дадзеных. Наогул, семіятычны тэкст каўтуна мог бы стаць добрай нагодай для даследавання кшталтавання медыцынскай думкі ўвогуле. У Польшчы каўтун пачаў пісьмова дакументавацца з XVI стагоддзя. Ад найдаўнешых часоў лекары ў поглядах на каўтун дзяліліся на дзве катэгорыі: адны сцвярджалі, што збітыя ў камяк валасы і адпаведны стан арганізма па праўдзе ёсць хваробаю, *sui generis*, другія зводзілі каўтун адно да праяваў занярдбанасці, антыгігіенічнасці, лічылі, што каўтун бывае ад нечасання валасоў, уплятання ў іх клейкай субстанцыі, што можна штучна сфабрыкаваць.

На канкрэтных запісах прыводзіцца выснова аб тым, што каўтун уласцівы кожнаму чалавеку, што гэта немач, якая прыхаваная ў целе, але пры спрыяльных абставінах выходзіць вонкі ў сплеценых валасах, высыпках. Каўтуну прыпісваецца самастойнае існаванне, у аповядах вясковага люду ён паўстае як істота са сваім грозным характарам, запатрабаваннямі, яму ўласцівыя розныя псіхічныя станы (злуща, цешыцца і інш.), з ім магчымая пэўная камунікацыя. Каўтун нібыта сам перамяшчаецца з месца на месца і выдае нейкія гукі, пішчыць. Бачылі, кажуць, як выскачыў з хаты і асеў на верхалінах растуца-

га збожжа ды, укрыўджаны, пішчаў (с. 131). Палякі верылі ў існаванне *д'ябла каўтунаватага*, што сядзіць у сплеценым жмутку валасоў, таму адцінанне яго адбываецца з выкананнем шэрагу правілаў, пры адорванні грашыма і хлебам. Цікава, нават у межах самога цела каўтун нібыта ўступае ў пэўныя стасункі з залатніком, можа з ім загневацца (с. 130). У такім выпадку актуалізуецца анімізацыя і антрапамарфізацыя хваробы, якая тут увасабляецца ў тыповым для чалавека імкненні засваення небяспечнай з'явы побач з уяўленнем яе на сваё падабенства.

У якасці найбольш пашыранай прычыны каўтуна М. Марчэўска называе веру ў званне яго ў выніку чараў, праклёнаў, злой волі іншай істоты. Радзей гэта інструмент для выяўлення хваробы вонкі або вынік няспоўненых прагненняў. Сярод істотаў, што насылаюць/выклікаюць каўтун, называюцца чараўніцы, гл. нават іх назву ў кашубаў – *kåltunki* (с. 128). Усе названыя прычыны прысутнічаюць і ў беларускіх уяўленнях, хоць апошнія стагоддзе на першы план у якасці асноўнай прычыны выходзіць моцны пярэпалах, стрэс, перажыванні. Сярод іншых адрозненняў можна пазначыць такую дэталю, што ў беларусаў не зафіксавана называнне каўтуном венерычных хваробаў.

Да дробязяў супадае падрабязна распісанае адцінанне сплеченых валасоў і наступнае з імі абыходжанне. Адметна, што асабліва дзейным у польскай культуры ўважалася адціненне ў святым месцы, дзе звычайна адбываліся чыннікі экзарцызму. Цікавыя звесткі пра тое, што нават месца ў касцёле Панны Марыі ў Кракаве ўбаку ад так званай брамкі было складам каўтуноў. Сярод іншых сакральных месцаў узгадвае аўтарка і беларускія Жыровічы. Вербальныя і невербальныя лекавальныя захаваны падпарадкаваны адной мэце – выдаленню хваробы з цела. Гэтая інтэнцыя рэалізуецца ў часе рытуалу, у якім слова ўзмацняе экспрэсію жэстаў, пры выкананні сімвалічных чыннасцяў, якія падкрэсліваюць разуменне хваробы як істоты, якой варта злажыць ахвяру, каб не абразіць; прысутная і ідэя фізічнага аддзялення немачы ад хворага (з сярэдзіны цела вонкі) і адпраўлення ў чужую прастору (дзе хвароба і мусі быць) (с. 148–149).

Раздзел 4 “Зараза – моўнае засванне страху перад хваробай” прысвечаны хваробам эпідэмічным, якія ў сваім эмацыянальным – раптоўнасць, гвалт, хуткасць распаўсюджання і значны ўрон – паўстаюць у народнай свядомасці як кара боская. У якасці важнага для канцэптуалізацыі хваробы аўтарка вылучае кашубскае найменне *pošedlo* (с. 156). Менавіта як *пошасць* вядомыя эпідэмічныя хваробы ў беларусаў, паралелі і супадзенні знаходзіць працяг у замовах і рытуальных практыках. Супадаюць і беларускія і польскія аповяды з персаніфікацыяй хваробы ў выглядзе маладой дзяўчыны. Асабліва цяжкім для разумення нашым продкам было тое, як пераносіцца пошасць і што яе выклікае, бо менавіта зараза – тая хвароба, якая прыходзіць невытлумачальным чынам, з паветрам, і нішчыць людзей (жывёл). Натуральным таму стае метафарызацыя, анімізацыя, персаніфікацыя і дэманізацыя вобразу павальных хваробаў. Адам Міцкевіч у сваім “Конрадце Валенродце” паэтызуе заразу на Літве як дзяўчану з хусткай у руках. Для папярэджання эпідэміі і ад яе пазбаўлення і палякамі, і беларусамі аднолькава практыкавалася абворванне граніц, выкарыстанне агню, асабліва жывога, абясшкоджанне небяспечных памерлых,

архаічны звычай выкарыстання конскага чэрапу, закопванне жывымі людзей і зверанят.

Наступны раздзел мае паказальную назву: «Zegnám sie uroku dziewięć razy do roku... Сурокі як з'ява мовы і культуры». Справядліва зазначыўшы, што сурокі ёсць феноменам на мяжы медыцыны і дэманалогіі (с. 191), М. Марчэўска падрабязна аглядае ўвесь спектр як моўных, так і магічна-рытуальных фактаў, звязаных з нядобрым уздзеяннем злога вока на каго-, што-небудзь. Варта заўважыць, што ў полі зроку даследчыцы застаецца і сацыяльны кантэкст з'явы, бо асоба і дзейнасць чараўніцы наўпрост улучаліся ў развязанне і вырашэнне канфліктаў унутры грамады. Раздзел, прысвечаны сурокам, можна разглядаць як энцыклапедычны збор, скрупулёзна раскласіфікаваны, паддзены ў суправаджэнні каментароў вучоных з розных сфераў гуманітарна-стыкі. Наогул, хацелася б падкрэсліць самастойную вартасць спасылкаў, якія ўяўляюць сабой надзвычай прэзентатыўную падборку каментароў і цытат адносна таго ці іншага складніку рытуалу.

Перад намі поўны, добра дакументаваны кампендыум фактаў. Цікава, аднак, польскі матэрыял па рытуальным лекаванні сурокаў мае ў беларусаў не тое што паралелі, але адпаведнікі, у большыні выпадкаў літаральныя. Больш разыходжанняў на ўзроўні вербальнай магіі. Безумоўна, мае значэнне фактар суседства, але напрошваецца выснова і пра ўніверсальны характар многіх схем, згодна з якімі разгортваюцца канкрэтныя захады ў народаў, што жывуць у прыкладна падобных ландшафтна-кліматычных умовах. Рытуальна-магічнае лекаванне – адкрытая, але абмежаваная стабільным наборам мадэляў сістэма ўяўленняў, рытуалаў і іх вербальнага выяўлення ці суправаджэння; стратэгіі лекавання на шкале мадальнасцяў разгортваюцца ад просьбы да пагрозы, семантычны спектр вылучае такія вузлавыя моманты як выяўленне, выдаленне, знішчэнне, раздзел, абмен, дыялог і інш.

Застаецца пашкадаваць, што такога падрабязнага даследавання трапілі толькі тры немачы, прычым ці не самыя пашыраныя і добра распрацаваныя ў польскай традыцыі. Але даследчыкі атрымалі выдатны ўзор для далейшай працы.

Некалькі нечаканым і даволі спрэчным падаецца параўнанне лекавальнага рытуалу з перформансам (с. 272), надта розныя гэта формы як у фармальным, так і сэнсавым нападзеннях. Рытуал не можа быць перформансам па вызначэнні, бо апошні – варыянт гульні і вымагае наяўнасці гледачоў. Прынцыпова адрозніваецца і прагматыка гэтых дзеяў.

Натуральна, даследаванню замоў можна было б прысвяціць асобную манаграфію, ды і падрабязнае аналізаванне вербальнай магіі не ўваходзіла ў задачы данай кнігі. Між тым цэлы раздзел аказаўся прысвечаны якраз слову – “Слова ў лекаванні. Народны медыцынскі рытуал”. М. Марчэўска аглядае перадусім найбольш праблематычныя моманты гэтай сферы – тытанні тэрміналогіі, суадносінаў магіі і рэлігіі, разглядае замову ў асадах тэорыі камунікацыі, аналізуе перфарматыўнасць замоўнага акту. Ілюструюць разважанні тэксты замоў, сабраныя з розных крыніц, перадусім XIX стагоддзя.

Ахоп фактычнага матэрыялу з польскамоўных крыніц апошніх 2-х стагоддзяў падаецца надзвычай прадстаўнічым, у даследчае поле трапілі і апісанні

народнай медыцыны суседніх ўкраінцаў (гл. працы С. Шпітала і Ю. Галькі-Грынцэвіча. Заўважнае месца займаюць і палявыя запісы самой аўтаркі, а таксама яе студэнтаў, што дазваляе не толькі прасачыць трансфармацыю даўніх вераванняў, але і сцвердзіць актуальнасць многіх з іх і сёння.

Здароўе і хваробы ў манаграфіі даследаваны як ментальныя катэгорыі, што падвергліся вербалізацыі і пазамоўнай сімвалізацыі. Разгортванне аналізу ў рэчышчы канцэпцыі культурна-моўнай карціны свету, пад якой разумеецца будзённае ўспрыманне рэчаіснасці, дазволіла паглядзець на звычаі, абрады, вераванні, артэфакты, моўныя адзінкі як на адзін тэкст, у якім кожны са складнікаў адцяняе семантычныя грані іншага.

У заключэнне хацелася б павіншаваць паважанага аўтара з грунтоўным даследаваннем, а нас, яго чытачоў, з магчымасцю паглыбіцца ў багаты дзівосны свет народнай медыцыны польскага народа.

Таццяна Валодзіна
Мінск

Istotny wkład w badania nad współczesnym słowotwórstwem białoruskim

Agnieszka Goral, *Derywacja sufiksalna osobowych nazw subiektów czynności w języku białoruskim*, Lublin 2013, ss. 199

Podjęmowane w ostatnich latach badania nad słowotwórstwem współczesnego języka białoruskiego dotyczą zarówno poszczególnych kategorii i typów słowotwórczych, jak też problemów teoretycznych. Szczególnie często uwagę badaczy skupia rzeczownik, uznawany zwykle za centrum systemu słowotwórczego, gdyż w strukturze tej klasy leksemów najwyraźniej odbijają się wszystkie mechanizmy derywacyjne. Osobowe nazwy wykonawców czynności stanowią w obrębie rzeczownika tę kategorię słowotwórczą, której w języku białoruskim poświęcono szczególnie dużo miejsca. Do problematyki tej, wciąż jednak dalekiej od wyczerpania ze względu na wyjątkową dynamikę i otwartość kategorii, nawiązuje w recenzowanej rozprawie również Agnieszka Goral.

Wydana nakładem Wydawnictwa UMCS książka jest skróconą wersją rozprawy doktorskiej napisanej pod kierunkiem prof. Michała Sajewicza i obronionej w 2011 r. Składa się ze *Wstępu* (s. 9–30), trzech rozdziałów merytorycznych: 1. *Teoretyczne podstawy badań* (s. 31–60), 2. *Dewerbalne nazwy subiektów czynności* (s. 61–123), 3. *Desubstantywnie nazwy subiektów czynności* (s. 125–160), *Uwag końcowych* (s. 161–169) oraz obszernej *Bibliografii* (s. 171–198).

Przedmiotem opisu w rozprawie są formacje słowotwórcze tworzące bardzo wyrazistą w obrębie rzeczownika kategorię semantyczną – sufiksalne osobowe nazwy subiektów czynności. Ich wieloaspektowa analiza to zasadniczy cel badawczy Autorki pracy, uwzględniający m.in. określenie relacji między wyrazem motywującym i motywowanym oraz kierunku motywacji, analizę semantyczną i formalną

derywatów, ustalenie aktywności formantów i typów słowotwórczych, opis tendencji słowotwórczych w zakresie kategorii osobowe *nomina subiecti* we współczesnej białoruszczyźnie.

Podstawę materiałową badań stanowi liczący 1097 jednostek zbiór derywatów sufiksalnych od podstaw czasownikowych (608) oraz rzeczownikowych (489) będących określeniami nazw zawodowych i uzualnych. Zostały one zgromadzone *drogą celowej selekcji ze źródeł leksykograficznych (słowników), prac naukowych, podręczników do nauki języka białoruskiego oraz materiałów prasowych* (s. 12). W sumie źródła materiałowe liczą, jak wynika z zamieszczonego na końcu wykazu, 45 pozycji. Ekscerpcja tak bogatej i różnorodnej literatury podyktowana była dążeniem do stworzenia bazy materiałowej reprezentatywnej dla różnych odmian (głównie pisanych) języka. Ogląd bibliografii źródłowej dowodzi, że dominują prace wydane pod koniec ubiegłego i na początku obecnego stulecia, ale uwzględniono również leksykografię z lat 70. 80., sięgnięto nawet do lat 20. XX wieku („Bielaruska-ruski” i „Ruska-bielaruski słownik”, pod red. Niekraszewicza i Bajkowa, Mińsk 1926, 1928). Można przypuszczać, że tak rozległa perspektywa czasowa miała służyć ukazaniu procesów ewolucyjnych w zakresie słowotwórstwa badanej kategorii semantycznej, co jest niewątpliwie dużą zaletą rozprawy.

Specyfikę poszczególnych faz rozwojowych białoruszczyzny, jak pokazują badania m.in. A. Łukaszańca, L. Szakuna, w znacznej mierze determinowały natężające się bądź słabnące wpływy jednego z dwóch języków – polskiego lub rosyjskiego, prowadzące nieraz do narastania tendencji eksponujących to, co rodzime w języku. Tendencja taka szczególnie mocno zaznaczyła się np. w latach 20. ubiegłego wieku, znajdując swój wyraz w świadomym eliminowaniu polonizmów i rusycyzmów i zastępowaniu ich neologizmami białoruskimi (dość licznie poświadczonymi m.in. w „Bielaruska-ruskim słowniku”, pod red. M. Bajkowa i S. Niekraszewicza). Druga połowa XX wieku, szczególnie lata 50.–80. to zdecydowana dominacja wpływów rosyjskich w białoruszczyźnie, natomiast ostatnią dekadę minionego stulecia cechuje większy stopień zbliżenia języka białoruskiego z polskim (zwłaszcza w zasobie słownikowym). Te ogólne tendencje rozwojowe współczesnej białoruszczyzny znalazły swoje odbicie w jej systemie słowotwórczym. Pisze o tym również Autorka rozprawy (s. 15–16), wyodrębniając za A. Łukaszańcem dwa etapy formowania się słowotwórstwa białoruskiego: 1) lata 50. – pierwsza połowa lat 80., 2) druga połowa lat 80. – do czasów współczesnych. Uzasadnienia takiego podziału, jak trafnie podkreśla Autorka (s. 16), szukać należy w przyczynach pozajęzykowych – przemianach społeczno-politycznych na przełomie lat 80. i 90. Ich konsekwencją były zróżnicowane procesy zachodzące w systemie słowotwórczym obydwu faz rozwojowych, szczególnie zresztą omówione w pracy.

Pani Agnieszka Goral przyjęła synchroniczny sposób opisu jako podstawę metodologiczną pracy. Odwołała się do uznanych kompendiów polskich, rosyjskich, białoruskich i czeskich, w których kształtowały się strukturalne teorie słowotwórcze językoznawstwa slawistycznego. Wykorzystała również przyjętą w tych pracach terminologię. Obszerna, kompetentnie napisana część wstępno-teoretyczna rozprawy przynosi uporządkowaną krytyczną prezentację stanu badań nad słowotwórstwem synchronicznym na Białorusi z uwzględnieniem formacji agentywnych w języku

polским i białoruskim, opis podstawowych pojęć z zakresu słowotwórstwa synchronicznego, prezentację technik derywacyjnych rzeczowników białoruskich, omówienie najbardziej dyskusyjnych zagadnień słowotwórczych (m.in. kwestii interfiksów, submorfów, aplikacji i in.).

Zasadnicza część rozprawy, złożona z dwóch obszernych rozdziałów (s. 61–160), poświęcona została skrupulatnej analizie zgromadzonego materiału źródłowego. Jako nadrzędne kryterium porządkowania derywatów Autorka przyjęła kierunek motywacji słowotwórczej (odczasownikowej lub odrzeczownikowej), wyodrębniając grupę *deverbativów* i *desubstantivów*. W obrębie grup materiał został usystematyzowany według formantów słowotwórczych, rozpatrywanych zgodnie z malejącą produktywnością. Przyjęty sposób prezentacji derywatów pozwolił na ukazanie pełnego inwentarza wykładników słowotwórczych, zaobserwowanie ich hierarchii oraz różnic w produktywności poszczególnych typów. Przy opisie *deverbativów* w części słownikowej określana jest wartość aspektowa derywatów oraz ich związek z podstawą słowotwórczą czasownika. W przypadku *desubstantivów*, opierając się na relacji podstawy motywującej do derywatu, wyróżniono nazwy o charakterze odo-biektowym, odrezultatywnym, odnarzędziowym, odmateriałowym, odmiejscowym i odsposobowym. Na podkreślenie zasługuje fakt, że prezentacji materiału egzemplifikującego poszczególne typy słowotwórcze towarzyszą wszechstronne, wnikliwe komentarze autorskie. Omawiana jest w nich szczegółowo dystrybucja formantów uzależniona od wygłosu podstawy słowotwórczej, ich specjalizacja semantyczna, aktywność, synonimia, nacechowanie stylistyczne, zjawiska morfonologiczne obserwowane przy derywacji badanych rzeczowników.

Nie można nie zwrócić uwagi na bogactwo przypisów, zarówno tzw. harwardzkich (odsyłaczowych w tekście głównym), jak i tradycyjnych, u dołu stron, zawierających dodatkowe komentarze, eksplikacje. Ważnym elementem opisu są również podsumowujące, przejrzyste tabele i zestawienia.

Rozdziały zamykają obszerne wnioski podsumowujące wyniki analizy w grupie derywatów odczasownikowych i odrzeczownikowych, a ich uogólnienie przynoszą *Uwagi końcowe*, dające pełny obraz żywotności badanej kategorii słowotwórczej oraz aktywności tworzących ją typów.

Zarówno w opisie materiału dokumentacyjnego, jak i we wnioskach, zwraca uwagę dążenie Autorki do wnikliwej interpretacji neologizmów jako grupy derywatów najlepiej odzwierciedlającej najnowsze tendencje językowe. Leksemy te nierzadko noszą efemeryczny charakter i nie zawsze są rejestrowane w słownikach. Pani Agnieszka Goral słusznie podkreśla, że ich powstanie i obecność w systemie leksykalnym wiązać należy z przyczynami pozajęzykowymi, głównie z wpływem – po przemianach lat 90. – kultury Zachodu, która dociera na Białoruś przede wszystkim za pośrednictwem języka polskiego (s. 118). Wpływ ten, skutkujący internacjonalizacją słownictwa, jest przejawem pewnych tendencji o charakterze pansłowiańskim (por. serie wydawnicze „Najnowsze Dzieje Języków Słowiańskich”, t. 1–14, 1996–2004 oraz „Komparacja Systemów i Funkcjonowania Współczesnych Języków Słowiańskich”, t. 1–4, 2003–2009, redagowane przez Stanisława Gajdę). Internacjonalizacja znajduje swój wyraz zarówno w wykorzystaniu obcych genetycznie formantów, jak i podstaw motywacyjnych derywatów, tworzących nierzadko dublety słowotwórcze opozycyjne względem formacji rodzimych. Problem dubletów jako

jedno z najbardziej aktualnych zagadnień we współczesnym słowotwórstwie białoruskim, przejawiające się w rywalizacji nie tylko elementów obcych i rodzimych (*mazaist* – *mazaicznik*), lecz dotyczące również struktur genetycznie białoruskich (*siawok* – *siawiec*), jest mocno eksponowany w rozprawie Agnieszki Goral. Autorka, oprócz szczegółowej analizy samego zjawiska, przedstawienia rejestru najczęściej konkurujących ze sobą formantów słowotwórczych w zakresie badanych struktur dewerbalnych i desubstantywnych, stara się dotrzeć do przyczyn tego procesu. Wynikają one, najogólniej rzecz ujmując, ze ścierania się tendencji do internacjonalizacji z tendencją rodzimą.

Podsumowując, lektura książki nie pozostawia wątpliwości, że jej Autorka wniosła istotny wkład w badania nad współczesnym słowotwórstwem białoruskim. O wartości recenzowanej rozprawy decydują zarówno solidne podstawy źródłowo-materiałowe w postaci znaczącego korpusu jednostek wyselekcjonowanych ze zróżnicowanych tematycznie i chronologicznie źródeł, zapewniające obiektywizm i rzetelność badawczą, jak i dobry warsztat metodologiczny, wynikający z gruntownego opanowania imponująco rozległej literatury przedmiotu, wnikliwości i wielostronności analizy, umiejętności łączenia wyników badań poprzedników z własnymi spostrzeżeniami. Zawarte w pracy ustalenia naukowe w zakresie słowotwórstwa rzeczowników w języku białoruskim mogą stanowić podstawę do dalszych badań zarówno na gruncie białoruskim, jak też slawistyczno-komparatystycznym.

Lilia Citko
Białystok

Сучасная беларуская літаратура з перспектывы XIX стагоддзя

I. M. Запрудскі, *Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі*, Мінск 2013, сс. 220.

У кнігі “Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі” незвычайная не толькі назва, але і гісторыя напісання. Аўтар кнігі добра вядомы ў асяроддзі навукоўцаў-беларусістаў як гісторык літаратуры XIX ст., даследчык творчасці Адама Кіркора, Вінцэся Каратынскага, Вінцэнта Дуніна-Марцінкевіча, Янкі Лучыны. Выпускнік філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, выкладчык кафедры гісторыі беларускай літаратуры, Ігар Запрудскі абараніў у 2000 г. кандыдацкую дысертацию “Творчасць Адама Кіркора: ад рамантызму да пазітывізму” (навуковым кіраўніком быў прафесар Алег Лойка), выдаў курс лекцый “Нарысы гісторыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя” (Мінск 2003) і манаграфію “Па дарозе на Парнас. Атрыбуцыйныя даследаванні і пытанні рэцэпцыі беларускай літаратуры XIX стагоддзя” (Мінск 2012). Апошняя з названых кніг была прызнана найлепшай публікацыяй у галіне гуманітарных навук за 2012 год на Кангрэсе даследчыкаў Беларусі ў Каўнасе (2013).

І раптам знаны даследчык літаратуры XIX ст. выдае зборнік артыкулаў і рэцэнзій, прысвечаных прозе Міколы Купрэева і Леаніда Маракова, паэзіі Вальжыны Морт і Віктара Вабішчэвіча, крытычным артыкулам Ірыны Шаўляковай, змагаецца з надзённымі праблемамі бягучага літаратурнага працэсу: правінцыйнасцю беларускай літаратуры, пасіўнасцю крытычнага цэха, агрэсіўным наступленнем сучаснай рускамоўнай літаратуры на Беларусь. Зрэшты, поўнай неспадзянкай гэтая кніга сталася толькі для чалавека, які не чытаў артыкулаў і рэцэнзій Запрудскага пра сучасную літаратуру ў беларускіх часопісах і газетах, які не ведае, што ён некалькі гадоў працаваў па сумяшчальніцтву загадчыкам аддзела крытыкі часопіса “Маладосць”.

Прычыны, якія падштурхнулі Ігара Запрудскага кінуцца ў вір бягучага літаратурнага працэсу, агучаны ім у “Прадмове” да кнігі: клопат за лёс айчынай літаратуры і незадаволенасць станам літаратурнай крытыкі.

*За два дзесяцігоддзі наша літаратура карэнным чынам змянілася. Зрушылася з мёртвай кропкі безальтэрнатыўнасці дагматаў сацыялістычнага рэалізму і беларуская крытыка. Але чаму ж яе сучасны стан у абсалютнай большасці сапраўды заангажаваных супольнікаў літаратурнага працэсу выклікае глыбокую незадаволенасць, занепакоенасць і нават пратэст? – задае эмацыянальнае пытанне аўтар кнігі. Сябе Ігар Запрудскі называе прыхільнікам “рэальнай крытыкі”, ключавымі прынцыпамі якой з’яўляюцца шчырасць, праўдзівасць і імкненне ўзбудзіць цікавасць да роднага прыгожага пісьменства. Цікава, што лейтматывам прадмовы з’яўляецца матыў спадзявання. Аўтар спадзяецца, што на працягу дваццаці гадоў быў не толькі сведкам, але і ўдзельнікам літаратурнага працэсу, што праніклівы і ўважлівы чытач зразумее кампазіцыйную пабудову кнігі, і, самае галоўнае, спадзяецца быць небескарысным для тых, хто жадае далейшага развіцця беларускай літаратурнай думкі і прызнання яе аўтарытэту ў грамадстве. Уражвае ў “Прадмове” спалучэнне веры ў праніклівасць і мудрасць чытача з прыхаванай няўпэўненасцю аўтара ва ўласных сілах, ці, дакладней, у слухнасці свайго звароту да крытычнага жанру. Гэтая няўпэўненасць адчуваецца на працягу ўсёй кнігі: цікавы, удумлівы артыкул пра Максіма Багдановіча заканчваецца сказам: *Спадзяюся, што публікацыя гэтых маіх даўніх назіранняў небессэнсоўная*; у вострым, дыскусійным тэксце “Сапраўды-2” раптам гучыць пытанне: *Быць можа, памыляюся і я, імкнучыся ажывіць айчынную крытыку?**

Чаго няма ў “Прадмове”, дык гэта тлумачэння даволі дзіўнай назвы кнігі: “Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі”. Няма такога тлумачэння і ў анатацыі. Калі верыць назве, найноўшая кніга Ігара Запрудскага – пра крытыку: яе асноўныя прынцыпы і праблемы. Калі верыць прадмове і анатацыі, яна – пра беларускую літаратуру: ад Максіма Багдановіча і Максіма Гарэцкага да Алеся Разанава і Вальжыны Морт. Змест кнігі пацвярджае яе дваістую прыроду: пераважная большасць артыкулаў прысвечана ўсё ж такі *літаратуры*, але найбольш важныя і распазнавальныя тэксты – менавіта *крытыцы*: “Сапраўды (пра крытыку ўвогуле і крытыку ў прыватнасці)”, “Сапраўды-2 (Як скрасці левы чаравік?)”, “Пост САПРАЎДЫ, або БАДАЙ-2”, “Хроніка аднаго панядзелка, ці Міфа- і структуралагема “новага” літаратур-

на-крытычнага дамастрою”. І нават “фірмовы” артыкул пра беларускую прозу “Пра некаторыя тэндэнцыі ў беларускай прозе (кампілятыўны канспект з дапаможнікаў па сучаснай літаратуры)” заканчваецца разважанымі пра беларускую крытыку, пры чым разважанымі вельмі вобразнымі і эмацыянальнымі: *У крытычнай “прадукцыі” апошняга часу заўважаецца навязлівае з’яўленне тэкстуальных фрагментаў, якія ўмоўна можна назваць “лямантам” гаротных крытыкаў. Многім цяпер падаецца адпаведным духу часу, што такі суб’ект літаратурнага працэсу, як крытык, стаў не проста другасным, а лішнім. (...) З-за адсутнасці цензуры ў атмасферы творчай свабоды пісьменнікі “расперазаліся”, часта нават не прапануючы і намёку на “грандыёзныя” мастацкія здзяйсненні, пачуваюць сябе ледзь не медыумамі, якія, натуральна, павінны быць па-за крытыкай. Усё, што ні напіша творца, – дарэчы, бо сам аўтар можа патлумачыць невыпадкаваць любой дэталі, нюансу, ходу думкі. Пры гэтым забываецца, што як чытач, так і крытык у прынцыпе не могуць быць тоеснымі аўтару. Сёння крытык частку змушаны апраўдвацца, няёмкіца, пачуваючы сябе адзіным апраўтым чалавекам на нудыцкім пляжы аголеных творцаў, якія, як дзяўчаты перад дэфларацыяй, і хочучь “крытыкі”, і панічна баяцца яе.*

Такім чынам, новы праект Ігара Запрудскага – *кніга пра крытыку* (тэарэтычныя разважанні) і, адначасова, *кніга крытыкі* (практычныя ўзоры “рэальнай крытыкі”), а яшчэ гэта – падсумаванне прачытанага і перадуманага аўтарам за апошнія дваццаць гадоў, своеасаблівая *мемуары* назіральніка і ўдзельніка літаратурнага працэсу. Пасля кожнага артыкула ў зборніку пазначаны год напісання (ад 1995 да 2012 г.) і менавіта храналогія стварэння тэкстаў вызначае кампазіцыю кнігі. Вось чаму артыкулы пра Уладзіміра Караткевіча і Івана Мележа папярэднічаюць артыкулам пра Максіма Гарэцкага і Максіма Багдановіча, а рэцэнзія на “Дзярэчынскі дыярышош” Міхася Скоблы папярэднічае рэцэнзіі на “Успаміны Сапліцы” Генрыка Жавускага. Акрамя таго, кніга падзелена аўтарам на дзве часткі: “Артыкулы і нататкі” і “Рэцэнзіі і водгукі”, але гэты падзел даволі ўмоўны і ў выпадку некаторых тэкстаў неапраўданы: напрыклад, “водгукі” “Горад і сейбіты ветру (у цянітах магічнага рэалізму)” і “Кнігі–людзі–парадоксы” смела можна было змясціць у раздзеле “Артыкулы і нататкі”.

З першых старонак кнігі Ігара Запрудскага адчуваецца дасканаласць веданне аўтарам гісторыі нацыянальнай літаратуры, добрая тэарэтычная падрыхтоўка, канцэптуальнасць мыслення, ўменне аналізаваць творы, арыгінальнасць гіпотэз і высноў. Каб пераканацца ў гэтым, дастаткова прачытаць хаця б некалькі тэкстаў з “Метафізікі літаратурнай крытыкі”. Ігар Запрудскі пацвярджае сваю рэпутацыю прафесійнага гісторыка беларускай літаратуры XIX ст. у рэцэнзіях на першы том анталогіі “Беларуская літаратурная спадчына”, перавыданне ананімнай пэмы “Тарас на Парнасе” і творы Генрыка Жавускага і Тадэвуша Булгарына. Ён смела сцвярджае сябе як даследчык беларускай літаратуры XX ст. у артыкулах, прысвечаных творчасці Максіма Гарэцкага, Максіма Багдановіча, Івана Мележа, Міхася Стральцова, Алеся Разанава, Міколы Купрэва, Валянціны Коўтун. І ўрэшце не баіцца выступаць у ролі заўзятага літаратурнага крытыка, ацэньваючы найноўшыя тэксты Ан-

дрэя Федарэнкі, Адама Глобуса, Міхася Южыка, Анатоля Казлова, Вальжыны Морт, Нікі Ракіцінай.

Выказванні Ігара Запрудскага пра беларускую літаратуру вылучаюцца вобразнасцю і змястоўнасцю:

Роўна 100 гадоў таму кволы беларускі літаратурны саджанец упершыню абгарадзілі, каб не патаптала скаціна, і ўзяліся паліваць і даглядаць. Гэтая сціплая загародка называлася “Наша Ніва”. Насуперак скептыкам сёння ў ёй вырас рэальны нацыянальны літаратурны баабаб, які прагне амаладжэння.

Толькі нікчэмнік будзе адмаўляць дасягненні беларускай літаратуры савецкага перыяду. Але, як ні журботна гэта прызнаць, у адрозненне ад свежай генерацыі, усе “бээсэсэраўскія” творцы былі ў агульнаэстэтычным плане рэдуцыраванымі. Хацеў хто ці не, але мусіў пацвярджаць сваю ідэалагічную дабранадзейнасць, свае жанравыя і стылявыя шуканні.

Сённяшні манапаліст, пакаленне філалагічнае, паступова сыходзіць. Са сваіх дзяцей яно не выхавала ў такой жа ступені прагных да творчага дыктату паслядоўнікаў. На змену прыходзяць унукі – пакаленне лінгвістычнае, якое рускі культурны вектар-арыенцір мае на ўвазе толькі як шараговы і пазаіштатны.

Аналізуючы артыкул Міхася Стральцова пра паэзію Уладзіміра Хадзькі, аўтар “Метафізікі беларускай літаратурнай крытыкі” трапна заўважае, што Стральцоў, пішучы пра лірыку Хадзькі, нібы характарызаваў і ўласную вершатворчасць. Вызначаючы сутнасць паэтычнай манеры Алеся Разанава, Ігар Запрудскі слухна называе: *медытатыўную заглябленасць у пэўны эмацыянальны стан, насычанасць і напружанасць думкі і, як ні парадаксальна, абстрагаванасць дэталізаваных апісанняў*. Справядліва адзначае крытык наяўнасць шматлікіх запазычанняў і ўплываў у паэзіі Вальжыны Морт: *Хочаш не хочаш, а мусіш задумацца, колькі рысачак-штрышкоў і нават элементаў-абрысаў самой паставы WM было запазычана яе творцам з перакладных англійскага, польскага і ўкраінскага камрадаў*.

Але галоўная адметнасць кнігі Ігара Запрудскага у кантэксце сучаснай беларускай крытыкі заключаецца не ў сукупнасці выказаных аўтарам цікавых думак і добра напісаных тэкстаў, а менавіта ў манеры выкладання матэрыялу, у выбранай аўтарам творчай стратэгіі. І тут мы зноў вяртаемся да паняцця “рэальнай крытыкі” і трох кітоў, на якіх яна трымаецца: шчырасць, праўдзівасць, імкненне зацікавіць роднай літаратурай чытача.

У шчырасць аўтара “Метафізікі беларускай літаратурнай крытыкі”, у ягоную чытацкую любоў да роднай літаратуры і боль за яе сучасны стан верыцца a priori, інакш бы ён не прамяняў надзейную, абжытую тэрыторыю гістарычнага літаратуразнаўства на адкрытую для ўсіх вятроў прастору літаратурнай крытыкі, дзе творцы-пісьменнікі і прафесійныя крытыкі напэўна ўспрымаюць яго як дзівака-неафіта. Зрэшты, неабякаваць аўтара кнігі да ўсё айтчыннай літаратуры выразна праўдзіваецца ў большасці артыкулаў і рэцэнзій: і разважліва-аналітычных і эмацыянальна-палемічных.

Што гарантуе *праўдзіваць* Ігара Запрудскага як крытыка? На думку аўтара, менавіта ягоная непрыналежнасць да карпаратыўнага цэху крытыкаў і да пісьменніцкага асяроддзя ўвогуле, адсутнасць задачы абслугоўваць інта-

рэсы той ці іншай тусоўкі, “раскручваць” творчасць сяброў і падтрымліваць агульныя “правілы гульні ў літаратуру”. *Не будучы карпаратыўным крытыкам, я адбіраў прыклады не тыя, што “за”, а паказальныя, – папярэджвае ён у адным з артыкулаў. А ў другім прызнаецца: Я ж не зайзяты крытык, які павінен штоscopy пісаць ледзь не па абавязку. Прызнаюся, я аматар...*

Застаецца рэалізаваць трэці прыныцп: *узбудзіць цікавасць да роднага прыгожага пісьменства ў сучаснага чытача (І сёння мяне многае засмуцае ў артыкулах і рэцэнзіях, апублікаваных ў перыёдыцы: асабліва камі пра шэры і незмястоўны твор яшчэ і пішацца нецікава...)*. Вядома, шчырасць і праўдзівасць выкананню гэтай няпростай задачы спрыяюць, але каб выклікаць сапраўдную цікавасць чытача да беларускай літаратуры, трэба пра яе па-іншаму пісаць: востра, захапляльна, з нечаканымі параўнаннямі і эмацыянальнымі аўтарскімі адступленнямі. Як белетрызаваную аповесць, як шляхецкую гавэндку, як **мемуары**.

Увогуле, мемуарны жанр аўтар ставіць вышэй за навуковы дыкурс: *кніга крытыкі і пра крытыку* пачынаецца з успамінаў пра асабістую сустрэчу студэнта Ігара Запрудскага з пісьменнікам Уладзімірам Караткевічам, апісанне сустрэчы заканчваецца эмацыянальным заклікам: *...давайце не саромецца і, галоўнае, не ленавацца пісаць успаміны, бо ніякія, нават самыя цудоўныя, публіцыстычныя і навуковыя артыкулы не дадуць нашчадкам жывога ўяўлення пра тое, што было, было колись!*

Уплыў мемуарнай прозы, такіх яе разнавіднасцяў як дыярыуш, шляхецкая гавэндка, выразна адчуваецца ў стылі кнігі “Метафізіка літаратурнай крытыкі”: агульныя разважанні пра літаратурны працэс і аналіз канкрэтных твораў аўтар раз-пораз перамяжоўвае ўспамінамі з асабістага жыцця, шчодрата перасыпае прыказкамі і прымаўкамі.

Філасофскія паняцці і літаратуразнаўчыя тэрміны (“гарызонт чакання” Х-Г. Гадамера, “звышлітаратура” А. Адамовіча) суседнічаюць у артыкулах і рэцэнзіях Ігара Запрудскага са з’едлівымі народнымі выслоўямі і фразеалагізмамі: *“Пакуль не ўкусіць уласная вош, ніхто не варухнецца”, “Хвалі каня пасля дарогі, а пана (пісьменніка) – як выцягне ногі”, “Як пакуль свежым вокам з маёй званіцы відаць”...* Апафеозам “фалькларызацыі” крытычнага стылю з’яўляецца наступны апакаліпсічны малюнак сучаснага літаратурнага працэсу: *Крытыкі засяроджаны на нюансах і канцэптуальна маўчаць, быццам ім каровы языкі аджавалі. Пісьменнікі матыляцца, як мухі ля святла, каля “свайх” выданняў. За выключэннем некаторых імёнаў, многія цяперашнія белетрысты пішуць так моцна, як кот брыкаецца. “Паэзіі” сёння хапае, ды “крэпкіх” вершаў – вельмі мала. У агульнай масе шматлікія лірыкі “спяваюць”, нібы тыя жабракі пад касцёлам. Пад акампанемент іх журботных галашэнняў ціха канае пераклад, які ў незалежнай Беларусі – ні дома, ні за мухам. Драматургія пры тэатрах, як той п’яны пры плоце: адпусціць, дык паваліцца. Аднак ёсць ніштавата драматургаў, у якіх творчага сорама, як у п’янага мяса на шпорах. Але ўсе разам самідарна ўп’яўлены, што крытыка ім трэба, як свінні завушніца.*

У кнізе цытуюцца або згадваюцца многія пісьменнікі і літаратуразнаўцы, як беларускія (Антон Гарэцкі, Аляксандр Гроза, Ялегі Пранціш Вуль, Ан-

тон Луцкевіч, Максім Гарэцкі, Якуб Колас, Янка Купала, Максім Багдановіч, Уладзімір Дубоўка, Алесь Адамовіч, Віктар Каваленка, Міхась Тычына), так і замежныя (Фёдар Дастаеўскі, Артур Конан-Дойл, Фрыдрых Ніцшэ, Томас Ман, Эрых Марыя Рэмарк Маргарэт Мітчэл, Колін Макалоў, Ралан Барт, Джон Гарднер). Цытаты з аўтарытэтных літаратурных крыніц раз-пораз перамяжоўваюцца згадкамі пра выпадкі з асабістага жыцця аўтара кнігі. У кнізе пад амбіцыйнай назвай “Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі” можна прачытаць наступны абразок: *Прыходжу дахаты. Жонка сустракае: “Так стамілася – мыла вокны, выцірала пыл, рыхталася да Вялікдня, так што вячэру, калі ласка, падагрэй сам”. Уласная стома, дзённыя ўражанні, затым згаданы чамусьці неблагі артыкул заходняга аўтара пра механізмы і спружыны міфалагізацыі... Карацей, я згаістычна не згадзіўся. Жонка залавала. Самотна вячэраючы, думаў, што і сапраўды мы жывём у сілавым полі міфаў і не толькі палітычных, але і сямейных. Ранішняя рытуальная кава і вячэрняя стома.*

Адсутнасць яскравых твораў у сучаснай беларускай літаратуры крытык звязвае з творчай імпатэнцыяй пісьменнікаў, а імпатэнцыю ... з іх філалагічнай адукацыяй: *Значны адсотак нашых пісьменнікаў прайшоў праз філфакі ВНУ. І тут таксама карані пісьменніцкай імпатэнцыі. Філфакі – жаночыя ўстановы з адметным светасузіраннем. І рэдкія там “кропелькі” мужчынскай прысутнасці асуджаны на выключнасць і заканамерныя комплексы.*

Падобныя біяграфічныя ўстаўкі, як і фразеалагічныя аздабленні, безумоўна, ажыўляюць стыль кнігі, але не заўсёды ідуць ёй на карысць. Тое ж самае можна сказаць пра палемічны пафас і дыскусійнасць, характэрныя для большасці артыкулаў і рэцэнзій Ігара Запрудскага. Як вядома, не запальвае іншых (слухачоў, чытачоў) той, хто сам не гарыць. І чытаць пранікнёныя, вобразна-эмацыянальныя тэксты куды цікавей, чым нудныя, псеўданавуковыя разважанні, перасыпанія мноствам мёртвых тэрмінаў. Але ў некаторых палемічных артыкулах Ігара Запрудскага сустракаеш такое напластаванне аргументаў і контраргументаў, што здаецца нібыта аўтар спрачаецца сам з сабой і адразу пра ўсё на свеце (“нешта пра нішто”), забыўшыся пра заяўленую тэму. Чытаючы такія артыкулы, як “Сапраўды (пра крытыку ўвогуле і крытыку ў прыватнасці)”, “Сапраўды-2 (Як скрасці левы чаравік?)”, “Пост САПРАЎДЫ, або БАДАЙ-2”, згадваеш яшчэ адзін папулярны жанр беларускай літаратуры XIX стагоддзя, які напэўна паўплываў на аўтара “Метафізікі беларускай літаратурнай крытыкі”: *гутарку* (“Гутарка старога дзеда”, “Гутарка Данілы са Сцяпанам”, “Гутарка двух суседаў” і інш.).

Праграмная арыентацыя на займальнасць, імкненне зацікавіць чытача выразна адчуваецца ў парадаксальных, “барочных” загаловках артыкулаў і рэцэнзій: “Партрэт Караткевіча ў імпрэсіўнай рамцы, або давайце пісаць успаміны”, “Сапраўды-2 (Як скрасці левы чаравік?)”, “Настальгічная навацыя, або Водар іранічнага блазнення (пра аповесць Васіля Быкава “Ваўчыная яма)””, “Алхімія слова, ці Антынафталін для споду літаратурнага куфра (“Кніга ўзнаўлення”) Алеся Разанава”, “Выкананы заповіт, або Па слядах тутэйшых д’артаньянаў (“Успаміны Сапліцы” Генрыка Жавускага)” і інш. Што праўда, у пагоні за эфектным, “дэтэктыўным” заглаўкам аўтар часам губляе

пачуццё меры і “блішчасты” заглавак замест таго, каб прыцягваць увагу, пачынае раздражняць: “Боскасць, босасць і Паэзія, ці сверб секулярызаваных кантычак”, “Прыдуманая наўмыснасць, альбо Нешта пра “ні пра што” (імпрэсіянісцкія выявы зборніка Віктара Вабішчэвіча “Уражанне”)” і інш.

Паспрабаваўшы вызначыць галоўныя асаблівасці крытычнай манеры Ігара Запрудскага, я вырашыў суаднесці свае суб’ектыўныя ўражанні з меркаваннем прафесійнага даследчыка творчых стратэгий у беларускай крытыцы і звярнуўся да грунтоўнага артыкула Маргарыты Аляшкевіч “Стратэгіі поспеху ў беларускай літаратурнай крытыцы” (“*Studia Białorutenistyczne*”, 2013, t. 7, s. 177–195). Як ні дзіўна, я не знайшоў там ні радка пра аўтара “Метафізікі беларускай крытыкі”, ніводнай спасылкі на ягоныя шматлікія публікацыі. Згадаліся сумныя словы Ігара, сказаныя ў прыватнай размове: “Калегі-крытыкі аднесліся да маёй кнігі без энтузіязму”. І яшчэ ўспомнілася ягонае выступленне на Кангрэсе даследчыкаў Беларусі ў Каўнасе (2014) з дакладам “Творчая спадчына Ф. Багушэвіча ў кантэксце беларускага нацыянальнага адраджэння XIX – пачатку XX стагоддзяў”, якое ён нечакана скончыў згадкай пра сваю прыгоду з крытыкай і песімістычнай высновай: *Здаецца, дарэмна я “хадзіў” у крытыку.*

Дык вось, хацелася б запырэчыць Ігару Запрудскаму. На маю думку, ягоны паход у крытыку быў недарэмны, карысны для нацыянальнай літаратуры і яго варта працягваць. Сведчыць пра гэта зборнік “Метафізіка беларускай літаратурнай крытыкі”, якому няма аналагаў у беларускай крытыцы, як няма аналагаў гутаркова-гавэндзярскаму крытычнаму стылю аўтара. Для мяне галоўная каштоўнасць кнігі Ігара Запрудскага заключаецца ў сустрэчы двух культурных далягатаў: XIX стагоддзя і сучаснасці, і ў спалучэнні дзвюх метадалогій: гістарычнага літаратуразнаўства і бягучай крытыкі. Цікава ўбачыць найноўшую беларускую літаратуру ў гістарычнай перспектыве і “прымерыць” на творчасць нашых сучаснікаў погляды і выказванні Аляксандра Грозы, Ялегія Пранціша Вуля, Францішка Багушэвіча, Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Гарэцкага, Антона Луцкевіча. У гэтым бачыцца наватарства і непаўторнасць кнігі “Метафізіка беларускай крытыкі”.

*Сяргей Кавалёў
Люблін*

Ад ідэі да інтэрпрэтацыі

Ян Чыквін, Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя, Беласток 2014, сс. 166

Новую кнігу прафесара Я. Чыквіна склалі літаратуразнаўчыя артыкулы і чатыры інтэрв’ю з Я. Чыквіным – паэтам, старшынёй літаратурнага аб’яднання “Белавежа”.

Можна назваць гэтае выданне своеасаблівай скандэнсаванай аўтарскай гісторыяй беларускай літаратуры мінулага стагоддзя. Кампактна ахопліваюц-

ца ў кнізе канцэптуальна важныя тэндэнцыі, з'явы развіцця ў трох галоўных прасторавых цэнтрах-абсягах існавання беларускага мастацкага слова XX века: Беларусь, эміграцыя (ЗША) і Беласточчына. Менавіта разгорнутым творчым патэнцыялам выдатных беларускіх пісьменнікаў – Максіма Багдановіча, Янкі Купалы, Максіма Танка, Наталлі Арсенневай, Янкі Юхнаўца, Георгія Валкавыцкага, творчая спадчына якіх з'яўляецца аб'ектам даследавання ў “Ідэі...”, шмат у чым вызначаецца воблік айчыннага прыгожага пісьменства мінулага стагоддзя.

Адкрываецца кніга артыкулам “*Ля вытокаў ідэйна-эстэтычнага супрацьстаяння ў беларускай паэзіі 20–30-х гадоў*”, у якім даследчык працягвае прынцыпова важнае асэнсаванне мастацка-эстэтычнай спецыфікі адраджэнскага “нашаніўскага” перыяду, яго лёсаноснай ролі ў развіцці беларускай літаратуры, распачатае ім жа раней артыкулам “*Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)*”¹. *Смелым, нават рызыкаўным на кансерватыўны погляд*² назвала гэты артыкул Людміла Сінькова, удакладніўшы, што шматразова апісаных ў ім хрэстаматыйных факты слаўтай “нашаніўскай” дыскусіі 1913 года Ян Чыквін падае канцэптуальна пановаму, карыстаючыся найперш метадалогіяй не культурна-гістарычнай, а біяграфічнай, што і дазваляе вытлумачыць *прыжываньня сэнсы*.

Так склалася, што здаўна ў беларускім літаратуразнаўстве пераважае меркаванне аб Максіме Багдановічу як аб малодшым папличніку ды вучню Янкі Купалы. Дасюль з агульнапрызнаных кампетэнтных сучасных крыніц (напрыклад, акадэмічная чатырохтомная “*Гісторыя беларускай літаратуры XX ст.*”, т. 1, 1999 г. ці энцыклапедыя “*Максім Багдановіч*”, 2011 г.) можна даведацца, што гэта найперш дзякуючы Купале пабачылі свет вершы Багдановіча ў “*Нашай Ніве*”, што гэта Купала быў рэдактарам Багдановічавага “*Вянка*”, а імёны Сяргея Палуяна ды Вацлава Ластоўскага, якія сапраўды прынялі дзейсны ўдзел у творчым лёсе паэта, найчасцей сціпла згадваюцца ўслед за Купалам. Між тым якраз М. Багдановіч у артыкуле “*Глыбы і слаі. Агляд беларускай краснай пісьменнасці 1910 г.*”, аддаючы належнае таленту аўтара “*Жалейкі*”, выказваў думку аб тым, што адно натхненне і шчырая ангажаванасць у нацыянальную праблематыку не гарантуюць творам высокага мастацкага ўзроўню, што Купала мусіць абавязкова звярнуць увагу і на форму творчай рэалізацыі таго, што ім прамаўляецца. Дакладна-лапідарна характарызуе Ян Чыквін тэарэтычныя погляды і творчыя падыходы М. Багдановіча да мастацка-эстэтычнага працэсу:

¹ Ян Чыквін, *Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)*, “*Studia Wschodniosłowiańskie*” 2004, № 4, с. 9–29; Ян Чыквін, *Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)*, “*Дзеяслоў*” 2005, № 4, с. 186–197; Ян Чыквін, *Два шляхі развіцця беларускай паэзіі (Максім Багдановіч і Янка Купала)*, (у:) Ян Чыквін, *Па прызванні і абавязку. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Беласток 2005, с. 9–35).

² Людміла Сінькова, *З лобойю да Красы: беларусазнаўчыя даследаванні Яна Чыквіна*, (у:) *Literatury Wschodniosłowiańskie. Z najnowszych badań*. Księga dedykowana Profesorowi Janowi Czykwinowi w siedemdziesięciolecie urodzin, Białystok 2010, с. 10.

Багдановіч-паэт і Багдановіч-крытык быў свядомым прыхільнікам “самакаштоўнасці” высокага мастацтва і, занепакоены наогул нізкім узроўнем беларускай паэзіі, не мог не быць зацікаўлены пашырэннем сваіх эстэтычных поглядаў, публічным аналізам і ацэнкай айчыннага “краснага” пісьменства і, пэўна ж, у першую чаргу твораў Купалы, які выбіваўся ў лідэры і задаваў тон. У крытычных артыкулах і некаторых праграмных вершах Багдановіча выяўлялася адказнасць выдатнага паэта за лёс беларускай літаратуры, свядомае імкненне павярнуць, скіраваць беларускую паэзію ў еўрапейскія культурна-творчыя абсягі. У рэаліях маладой Беларусі ён бачыў патрэбу па-новаму вызначыць ролю творцы ў грамадстве, прадыскупаваць значэнне і анталагічную сутнасць мастацтва, звярнуць увагу калег на творчы працэс, у якім – на думку Багдановіча – арганічна спалучаюцца моцартаўскі пачатак, моцартаўскае натхненне з сальераўскім майстэрствам, карпатлівай апрацоўкай – над чым не задумоўвалася, як слушна падавалася Багдановічу, большасць беларускіх паэтаў-“нашаніўцаў” (13).

Варта нагадаць, што прыярытэт сацыяльна-грамадзянскага пафасу ў мастацка-эстэтычнай пазіцыі Янкі Купалы выказваецца ім найперш у артыкуле “Чаму плачэ песня наша? (Адказ Юрцы Верэшчаку)” – водгуку на распачаўшы “нашаніўскую” дыскусію 1913 года артыкул “Сплачвайце доўг”, у якім гучаў зварот да паэтаў, каб памаглі простаму чалавеку навучыцца бачыць *красу* ў штодзённым яго цяжкім жыцці. На што “адзін з «парнаснікаў»”, Я. Купала, адказаў: *Не да пацераў, камі хата гарыць* і што яшчэ прыйдзе час, *калі паэты-прарокі настроюць струны сваіх думак на іншы лад: будуць пяць аб вялікім багацці і красе сваёй бацькаўшчыны і аб вялікіх радасцях яе верных сыноў* (“Крыніца” 2000, № 11–12, с. 200).

Сапраўды, як адзначыла Л. Сінькова, надзвычай важныя моманты з гісторыі беларускай літаратуры Ян Чыквін разглядае на падставе добра вядомых фактаў. Ды інтэрпрэтацыя іх аказваецца вельмі нечаканай на традыцыйны погляд. Безумоўна, “нашаніўская” пара (1906–1915 гг.) дала беларускай літаратуры слаўны шэраг выдатных майстроў слова, сярод якіх па-свойму выключнае месца займаюць Янка Купала і Максім Багдановіч:

Па часе нараджэння яны належалі амаль да таго самага пакалення. Па сваім сацыяльным статусе гэта былі, аднак, дыяметральна розныя асобы; у адным часе зышліся бескампрамійныя прадстаўнікі маладой Беларусі – сын збяднелага шляхціца, звездзены да сялянскага бяспраўнага становішча, і *інтэлігент еўрапейскага тыпу* (Антон Луцкевіч), сын абруселага беларускага разначынца. І творчая кар’ера іх пачыналася таксама ў тых жа (1904–1907) гадах (11). (...)

Падзеі іхняга жыцця склаліся ўсё ж так, што асабіста яны не бачыліся, не сустрэліся. Відаць, гэтак разумна-прадбачліва распарадзілася Гісторыя дзеля іхніх жа непарушных граняў таленту, вектараў пісьменніцкага самаразвіцця і агульнага інтарэсу беларускай культуры: кожны з іх з самага пачатку выпраменьваў “забойчую” для другога творцы моцна скандэнсаваную энергію; яны вытварылі кожны сваё сілавое поле. І як дзве непаўторныя і непадобныя творчыя індывідуальнасці яны былі, сталі жывымі дзейнікамі двух кірункаў, двух шляхоў развіцця беларускай паэзіі, і гэтыя дзве гэндэўны будучы агаясамлівацца выключна з іхнімі імёнамі – Купалы і Багдановіча (12).

Яшчэ ў артыкуле “Два шляхі развіцця беларускай паэзіі”, Ян Чыквін нагадваў, што гэтая непадобнасць, адметнасць усведамлялася ўжо ў “нашаніў-

скую” пару, што яскрава вынікала хоць бы з рэцэнзій Антона Луцкевіча на зборнікі Купалы і Багдановіча “Шляхам жыцця” і “Вянок”. Аднак у 1920 годзе той жа А. Луцкевіч назаве Я. Купалу *нацыянальным прарокам*, а ў 1932 годзе ён жа *напіша аб маладым пакаленні паэтаў, што «ўсе яны – у большай ці меншай ступені – духоўныя дзеці Купалы»* (А. Сідарэвіч). *Савецка-беларускае акадэмічнае літаратуразнаўства ў атмасферы жорсткай манопольна-камуністычнай ідэалагізацыі ўсяго грамадскага жыцця канцэпцыю Луцкевіча будзе развіваць як слугаванне мастака народу, выводзячы з купалаўскай паэтыкі, купалаўскай школы, з яго ідэйна-вобразнай традыцыі ўсю беларускую паэзію не толькі 20–30-х гадоў, але і пазнейшых перыядаў – у тым ліку, парадаксальна, і Багдановічаву творчасць, неапраўдана падпарадкоўваючы яе купалаўскай нібыта ідэйна-эстэтычнай усёабдымнасці* (15–16).

Менавіта на ідэйна-эстэтычныя погляды, творчую практыку Я. Купалы раўняліся з самага пачатку шматлікія паэты–“маладнякоўцы” (1923). Ды ў 1926 годзе У. Дубоўка, А. Бабарэка, П. Глебка, К. Чорны, Я. Пушча і іншыя выходзяць з “Маладняка”, каб стварыць літаратурнае аб’яднанне “Узвышша”. І бяруць *курс на М. Багдановіча*, як пісаў у лісце да А. Луцкевіча адзін з найвыдатных беларускіх паэтаў, верны Кресе, Хараству, Уладзімір Жылка, падкрэсліўшы далей: *за свой Сцяг (Максіма) гатовы змагацца* (23). Такім чынам заяўляе аб сваёй вітальнасці “эстэцікі” накірунак, запачаткаваны, узрошчаны найперш М. Багдановічам. Увідавочваецца ідэйна-эстэтычнае супрацьстаянне ў беларускай паэзіі 20–30-х гадоў, вытокі якога паказваюцца аўтарам “Ідэі...” пераканаўча, кампетэнтна, з павагай да фактаў як біяграфічнага, мастацка-эстэтычнага кшталту, так і сацыяльна-гістарычнага кантэксту.

У двух наступных артыкулах кнігі “Ідэя. Вобраз. Інтэрпрэтацыя” разглядаюцца важныя ракурсы творчасці выдатнай беларускай эміграцыйнай паэтэсы Наталлі Арсенневай, як вядома, вялікай прыхільніцы менавіта таленту М. Багдановіча:

(...) А. Арсеннева паказвала лірычнага героя, асобу ў яе метафізічным выяўленні, спалучанай нябачнымі зрухамі душы лірычнай герані з вялікасцю Прыроды і аголенаадкрытай перад веліччу Жыцця.

Праз менавіта такога лірычнага героя паэтка ўносіла ў беларускую паэзію – зачэрпнуты з рускай высокай дваранскай культурнай традыцыі – своеасаблівы арыстакратызм духу, гэтакую панскую, фетаўска-цюгчаўскую магчымасць любіць, любіць дзеля любові, захапляцца “золатам восені”, слухаць “шум трысця” і не імкнуцца ніякім чынам змяніць свет, перарабіць яго на свой капыл, а якраз наадварот – ва ўсіх праявах сузіраць хараство-красу і Прыроды, і вялікага самога Жыцця...

(...) Гэтыя дзве асноўныя і канчатковыя апоры, Жыццё і Прырода, самі па сабе звышшвартасныя на шкале чалавечых каштоўнасцей, арганізуюць і вызначаюць ва ўсёй творчасці Н. Арсенневай унутраную глыбіню яе паэтычнага свету, з’яўляюцца дзвюма невычэрпнымі ідэалагэмамі светапогляду паэтки (30, 31).

Гэтая праніклівая характарыстыка квінтэсэнцыі сутнаснага ў паэзіі вялікага майстра слова, пэўна ж, з’яўляецца вынікам шматгадовых плённых

роздумаў даследчыка над творчай спадчынай Н. Арсенневай³ і, безумоўна, своеасаблівым парогам у новыя асэнсаванні. У артыкуле “Народ як аксіялагічная праблема ў творчасці Наталлі Арсенневай” Ян Чыквін, як вынікае ўжо з назвы, звяртаецца да яшчэ адной вельмі важнай ідэалагемы ў творчасці аўтаркі “Пад сінім небам”. Ідэалагемы, якая, на першы погляд, нібы супрацьпастаўляецца папярэдне акрэсленым даследчыкам паэтычным цэнтрам – супрацьпастаўляецца сваёй расхінутасцю з асабовага ў агульнае, можна нават сказаць, у плыні соцыума. І невыпадкова, як падкрэслівае Я. Чыквін, у поўнай меры яна пачынае выяўляцца ў творчасці паэтэсы падчас другой сусветнай вайны, *калі суб’ектам падзей станавіліся вялікія масы на сельніцтва. Абмінуць такога ўдзельніка было ўжо немагчыма нават паэтыцы-эстэты (...)* (31).

Даследчык робіць кампетэнтны экскурс у гісторыю ўзнікнення ідэалагемы народ. Сапраўды, пры ўкаранёнасці, здавалася б спаконвечным, ужыванні слова, паняцця “народ” у розных сферах чалавечай дзейнасці, аказваецца, што актыўнае яго функцыянаванне пачынаецца толькі з канца XVIII стагоддзя, часоў Вялікай французскай рэвалюцыі і актывізуецца мастацтвам рамантызму, прадстаўнікі якога, аднак, таксама па-рознаму вызначалі яго сэнсавую напоўненасць. Пры тым: *У літаратурна-эстэтычнай прасторы “народ” аб’яўляўся беспамылковым, арганічным тварцом мастацтва, ад якога трэба вучыцца – браць сюжэты, вобразы, мову, стылістычныя сродкі ды іншае* (34). Прыводзіць даследчык і характарыстыку разглядаемай дэфініцыі з пункту погляду фармальнай логікі (*полісемантычны знак, гіпастаза, або, інакш кажучы, абстрактны аб’ект (...)* чалавечага мыслення, які мае незалежны ад чалавека па-за часавы і па-за прасторавы анталогічны статус). І вось досыць хутка гэты аб’ект эвалюцыяніраваў у адну з найвышэйшых каштоўнасцей, падкрэслівае Я. Чыквін, *не толькі ў аспекце літаратурна-эстэтычным, маральна-этычным, але і ў грамадска-палітычным, як адзіны носьбіт пазітыўнага і сацыяльнага ідэалу, і аўтарытэту, і крытэрыя найвышэйшай ацэнкі. У ім месціцца цэнтр нацыянальнай свядомасці, і ён звязвае нейкую супольнасць чалавечую ў культурнае, палітычнае і гістарычнае адзінства* (34).

З самага пачатку ў вершах Н. Арсенневай перыяду вайны гучыць трывога-пытанне аб тым, якая ж роля паэта ў народным трыванні, барацьбе, што муسیць зрабіць паэт *Каб чуць сябе – душой народу*. Цікава, што менавіта вершы, створаныя паэтэсай ў ваенным Мінску і склаўшыя зборнік “Сягоння” далі права нарэшце ўспрымаць яе як тыпова беларускую паэтэсу. Ян Чыквін канкрэтызуе: *Вершы Арсенневай, напісаныя пад нямецкай акупацыяй, напаўняюцца, як бы незалежна ад волі паэткі, народнай беларуска-сялянскай мудрасцю – прыказкамі, выслоўямі, фразеалогіяй, фальклорнымі вобразамі,*

³ Ян Чыквін, *Між Вільняй і Рочэстэрам (Творчасць Наталлі Арсенневай)*, (у:) Ян Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 39–59; Ян Чыквін, *Наталля Арсеннева (1903–1997)*, (у:) *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя*. У 4-х т., Мінск 2003, т. 4, кн. 2, с. 772–782 і інш.

заклікамі, парадамі, галашэннямі, новымі стылістычнымі канструкцыямі. Яе верш стылізуецца пад голас народны, і шторааз часцей у творах лірычным героем стаецца “мы” (36). Пры тым тэма народу ў выніку знешніх змен у ходзе вайны ў творчасці паэтэсы выразна эвалюцыяніруе. Аказалася, што народ сам патрабуе заступніцтва, падтрымкі і таму паэтэса звяртаецца з гарчай просьбай-малітвай да Усявышняга, каб дапамог яе народу; у сваю чаргу імкнецца пераканаць свой “народ” у тым, што ён “выструганы” “з дубу моцнага” і таму ўсё адолее, пераможа. Аўтар “Ідэі...” падкрэслівае, што ідэалагема народ, такім чынам, не доўга была маналітнай для паэтэсы. І тлумачыцца гэта найперш тым, што Беларусі народна-нізавой Арсеннева не ведала. *А вельмі абагуленае, адцягненае паняцце “народ” яшчэ сяк-так клалася ў яе вершы дэкларатыўнага і рытарычнага характару. Але арганічная Арсеннеўская вобразнасць і метафорыка былі глыбока рэчыўнымі і не прымалі абстрактнай лексікі* (38).

Аналізуе Ян Чыквін таксама “узаемаадносінны” паэтэсы з разглядаемай ідэалагемай у вершах эміграцыйнага перыяду і прыходзіць да высновы, што *нібы міжвольна выбудоўваецца Арсенневай своеасаблівая лесеіца сацыяльнага “паніжэння” ідэалагемы “народ” і таго, што ад яе асталося* (38). Больш таго, ужо ў пачатку 50-х гадоў у яе вершах зноў на поўную сілу загучаць ідэалагемы Жыцця і Прыроды. Менавіта краса стане вызначальнай у паэтычным свеце Н. Арсенневай, усебаковаму разгляду якога прысвечаны наступны артыкул у “Ідэі...”.

Звяртаючыся да асэнсавання чарговага даследавання Я. Чыквіна “Канцэпцыя беларускага нацыянальнага лёсу: аповесць «Яно» Янкі Юхнаўца”, вярта ўзгадаць, што якраз у літаратурна-мастацкім і беларусазнаўчым часопісе Беларускага літаратурнага аб’яднання ў Польшчы “Тэрмапілы”, шматгадовым рэдактарам якога з’яўляецца Ян Чыквін, гэты праявіны твор упершыню пабачыў свет (2002 г., № 6 і 2004 г., № 8) з уступным словам рэдактара – уласна першай крытычна-літаратуразнаўчай рэцэнцыяй аповесці. Да філасофска-эстэтычных аспектаў паэтычнай творчасці выдатнага беларускага эміграцыйнага пісьменніка Я. Юхнаўца аўтар “Ідэі...” звяртаўся, між іншым, у ранейшых даследаваннях⁴, чым, зразумела, забяспечана і цэласная інтэрпрэтацыя аповесці.

Багавейныя адносінны да жыцця, пакланенне перад жыццём як неацэнным дарам ад самога пачатку з’яўлялася ідэйна-тэматычнай дамінантай вершаў Я. Юхнаўца. Цяпер жа яны запоўнілі эпічную форму і вызначылі не толькі эстэтычна-філасофскую перспектыву аповесці, але і яе назву. Праз аповесць “Яно” лейтматывам праходзіць амаль экстатычныя адносінны да жыцця (...). Жыццё канцэптуеца пісьменнікам менавіта праз займеннік “яно” – неакрэсленае, агульнае, асемантычнае, а значыць шматзначнае, таямнічае і, як акрэслівае яго ў сваёй аповесці Юхнавец, “заўсёднае”, “паўторнае”, “невываральнае”, “заўсёды прыблізнае”, якое ў кожным чалавеку за кожным разам рэалізуецца і канкрэтызуецца па-свойму (56).

⁴ Ян Чыквін, *Набліжэнне вандроўніка (Лірыка Янкі Юхнаўца)*, (у:) Ян Чыквін, *Далекія і блізкія. Беларускае пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997, с. 60–89.

Цікава, што аповесць “Яно” была закончана Я. Юхнаўцом яшчэ ў 1952 годзе, а першая частка яе трапіла да чытача толькі праз паўвека. У чым жа прычына гэткай запозненасці? Чаму, відаць, не спяшаўся з публікацыяй свайго твора сам аўтар? Галоўную прычыну таго Ян Чыквін не без важных падстаў бачыць у выразнай дакументальнай дакладнасці аповесці, якая датычыла рэальных асоб і нягледзячы на пэўную зашыфраванасць гэтых асоб, безумоўна, аказваліся апазнавальнымі. Ракурс паказу вайны Я. Юхнаўцом карэнным чынам розніцца з тым, як паказвалася вайна беларускай савецкай літаратурай, у якой ваенная тэматыка разам з вясковай заставалася вядучай на працягу дзесяцігоддзяў і, безумоўна, увасобілася ў шэрагу высокамастацкіх твораў. Аднак у ахвяру псеўдаманалітнасці савецкага народу часта прыносілася жahlівая праўда падзей. Я. Юхнавец аказаўся сведкам жыцця ў акупіраваным немцамі Мінску і без прыкрас, не азіраючыся як на ідэалагічных цэнзараў, так і на магчымыя стрымы эміграцыйнага асяроддзя, увасобіў у сапраўды мастацкім палатне трагічную, супярэчлівую рэчаіснасць у беларускай сталіцы і яе ваколіцах. І тым большае значэнне аповесці “Яно” Я. Юхнаўца. Слушна адзначае Ян Чыквін:

Будзь аповесць Янкі Юхнаўца апублікаваная ў свой час, яна на раннім этапе разліку беларускіх пісьменнікаў з гэтай сусветнай чалавечай катастрофаю значна ўзбагаціла б, пашырыла палітычна-гістарычны і філасофска-этычны спектр аднак той асабліва балючай для Беларусі і дагэтуль не загоенай раны-тэмы. Аднак гістарычна-сацыяльны час, як ні парадаксальна, не гатовы быў прыняць мастацкую праўду такога кшталту, выказаную Юхнаўцом па-беларуску. Аповесць “Яно”, дзе паказана, як на нацыянальнай глебе буйнее воля захавацца жывым і як гэту здаровую арганіку, маўклівае супрацьстаянне прарастае ўсё ж карэнне калабаранцтва, аказалася не запатрабаванай ні айчынай, ні эмігранцкай рэчаіснасцю. Дэгераізацыя вайны, своеасаблівы рэмаркізм Юхнаўца, паказ найперш глыбокіх унутраных, экзістэнцыяльных перажыванняў персанажаў прычыніліся да таго, што гэты ўнікальны для беларускай літаратуры твор аказаўся, па словах самога аўтара, не ўлічаны *у літаратурную сям’ю сапраўднай творчасці* (68–69).

Творчасць Максіма Танка, вялікага, яркага таленту, неардынарнай асобы, здаўна прыцягвае самую пільную ўвагу даследчыкаў. І, безумоўна, праз усю творчую біяграфію паэта *чырвонаю ніткаю праходзяць яго цесныя і глыбокія сувязі з польскай літаратурай, культурай і жывымі падзеямі Польшчы XX стагоддзя* (70). Невыпадкова, што адзін з артыкулаў Я. Чыквіна ў “Ідзі...”, а менавіта “Польскія аспекты ранняй творчасці Максіма Танка”, прысвечаны асэнсаванню вельмі важнай для разумення творчай спадчыны паэта праблемы, якая пры тым аналізуецца, так бы мовіць, звонку і знутры. Бо даследчыкам беларусам, але грамадзянінам Польшчы, грунтоўна абазнаным з польскім культурным працэсам, што сілаю рэчаў абумоўлівае найбольш адэкватны пункт погляду на шэраг як мастацкіх, так і сацыяльных рэалій у творчасці Максіма Танка. Уласна гаворка пра аўтара зборнікаў паэзіі “На этапах”, “Журавінавы цвет”, “Пад мячтай” распачалася даследчыкам ужо ў артыкуле пра Н. Арсеневу. Найяркі прадстаўнік заходнебеларускай паэзіі быў запрошаны на літаратурны вечар паэтэсы, што адбыўся ў 1937 годзе ў Вільні і пакінуў у сваім

нататніку той пары, як адзначае Я. Чыквін, запіс, што мае для гісторыі беларускай паэзіі *капітальнае значэнне, таму што (...) яшчэ ў канцы 30-х гадоў паэт грамадзянска-нацыянальнага напалу пасрэдна выяўляў жывую прысутнасць у беларускім літаратурным працэсе багдановічаўскага накірунку* (29). Вершам “Нашы шляхі”, прысвечаным Н. Арсенневай, М. Танк падкрэсліць творчую адрознасць паміж ім і аўтаркай “Пад сінім небам”, якая ўяўлялася яму, відаць, непераадольнаю. Аднак вось наступны артыкул Я. Чыквіна “Літаратурна-эстэтычныя погляды Максіма Танка: паміж тэорыяй і практыкай” раскрывае якраз эвалюцыю мастацка-эстэтычных падыходаў выдатнага паэта і ўспрымаецца як своеасаблівы працяг размовы пра шляхі развіцця беларускай паэзіі.

Два тамы дзённікаў Максіма Танка, а вёў іх паэт амаль 60 гадоў, сталі падставай для глыбокіх роздумаў над творчасцю паэта. *“Дзённікі” Танка даюць, здаецца, больш, чым яго цяпер адасобленыя ад новага часу паэтычныя творы, незвычайна каштоўную і рэдкую магчымасць рэканструяваць найнейшую эмпірычную, псіхалагічную ды метафізічную індывідуальнасць такой выдатнай асобы, у якой арганічна спалучаліся лірычны і эпічны пачаткі, і якая – з прычыны ходу падзей – існуе ў шматлікіх творчых іпастасях, сацыяльна-грамадскіх масках і супярэчлівым экзістэнцыяльна-быццёвым самапазіцыяніраванні* (81). Ян Чыквін засяродзіўся менавіта на тых запісах, якія сведчаць аб літаратурна-эстэтычных поглядах паэта. З самага пачатку сваёй творчай дарогі Максім Танк усведамляе, што паэт мусіць шукаць новыя тэмы і арыгінальныя сродкі іх выяўлення; цікавіцца рознымі школамі, але асперагаецца, *каб не трапіць на пракрустава ложа іх тэорый*; сучаснае развіццё польскай і заходняй паэзіі выклікае ў яго трывогу, *што нараджаецца нейкая паэзія – паэзія без радзімы*. І пазней, ужо ў савецкі перыяд жыцця ён задаецца сумленнымі пытаннямі, якія, відаць, носяць і рытарычны характар, бо не мог, напрыклад, не разумець Максім Танк, *чаму ўсе рэвалюцыйныя пісьменнікі былой Заходняй Беларусі пасля далучэння да Савецкага Саюза раптам сталі сацыялістычнымі рэалістамі*. Аўтар “Ідзі...” пераканаўча прасочвае сувязь мастацка-эстэтычных пошукаў практыка з своеасаблівым тэарэтычным асэнсаваннем іх у “Дзённіках”. Дакладна падкрэслівае даследчык, *што танкаўскі “цэласны мастацкі арганізм” ламала, выкручвала і дэфармавала тая сістэма, у якой паэт жыў і працаваў, якой быў прыхільнікам і якой верна служыў – каб быць урэшце яе ж і ахвяраю* (96). І, відаць, адбудзься сустрэча М. Танка і Н. Арсенневай у пазнейшыя часы, не ўзнік бы танкаўскі верш “Два шляхі”. Два тамы “Дзённікаў” раскрываюць, што вынікае з артыкула Я. Чыквіна, эвалюцыйны шлях вялікага паэта ад заглыбленасці ў праблемы соцыуму да асэнсавання сутнасці паэзіі.

Імкненне аўтара “Ідзі...” да сістэматызацыі, нават нечаканага парадкавання мастацка-эстэтычных тэндэнцый выяўляецца і ў артыкуле “«Паскалеўскі» і «авакумаўскі» шляхі развіцця беларускай духоўнай паэзіі”. Арыгінальнае вырашэнне Я. Чыквіным гэтай праблематыкі патрабуе, аднак, дадатковай увагі.

Артыкул “Запавет Георгія Валкавышкага”, прысвечаны *хроснаму бацьку беларускага літаратурнага руху ў пасляваеннай Польшчы* (113), займае асаб-

лівае месца ў новай кнізе Я. Чыквіна. Аздаецца належнае вялікаму інтэлігенту і шчыраму працаўніку на роднай ніве. Г. Валкавыцкі – стваральнік і шматгадовы рэдактар беларускага штотыднёвіка “Ніва”, збіральнік талентаў, *фактычна адзіны з грамады беларускіх актывістаў 60–70 гадоў вытрымаў выпрабаванне часам: зрабіў на дзіва шмат добрага ў сферы культуры, сябе для іншых авярнуўчы, не чакаючы ні ад кога аніякай падзякі ці хоць бы падтрымкі* (115). Лапідарна аналізуе аўтар “Ідэі...” кнігу Г. Валкавыцкага “Віры. Нататкі рэдактара”, якая сталася своеасаблівай гісторыяй беларускага адраджэння на Падляшшы ў 50–60-я гады мінулага стагоддзя. І арганічным бачыцца пераход да другой часткі “Ідэі...”, якая адкрываецца змястоўным інтэрв’ю з Я. Чыквіным Тэрэсы Занеўскай “На жаль, не ўступлю ў тую раку другі раз...”. У розныя гады гутарылі з Я. Чыквіным таксама Галіна Каржанеўская (“Паэт з сюзор’я «Белавежа»”, Уладзімір Сенькавец (“Заставацца самім сабаю”), Кастусь Ладуцька (“Пісьменнік звольнены з пасады апостала ісціны...”). І ўжо гэтая частка кнігі ў сваю чаргу ўяўляе цікавасць для даследчыкаў літаратуры, як адказы на разнастайныя пытанні паэта, народжанага на падляскай зямлі і вернага ёй усёй сваёй творчасцю.

*Галіна Тварановіч
Беласток*

Nazwy geograficzne i osobowe – symbole tożsamości

Michał Kondratiuk, *Gwarowe nazwy miejscowości Białostoczczyzny w układzie alfabetycznym*, Białystok 2014, ss. 333

„Gwarowe nazwy miejscowości Białostoczczyzny w układzie alfabetycznym” – to kolejna książka wybitnego językoznawcy, onomasty pogranicza polsko-białorusko-ukraińskiego i słowiańsko-bałtyckiego prof. Michała Kondratiuka. Ona zawiera zestawienie nazw gwarowych zamieszkaných jednostek osadniczych różnego typu, w szczególności: miast, miasteczek, osiedli, wsi, przysiółków, kolonii, gajówek, leśniczówek, osad młyńskich, osad kolejowych, osad po byłym państwowym gospodarstwie rolnym oraz części miast i wsi – z nazwami urzędowymi, oficjalnymi opracowanymi przez Komisję Miejscowości i Obiektów Fizjograficznych przy MSWiA. Brzmienie nazw zapisane zostało bezpośrednio w terenie od miejscowej autochtonicznej ludności.

Za zakres terytorialny pracy przyjęto region białostocki, tj. obszar między Kanalem Augustowskim na północy, rzeką Bug na południu, granicą państwową z Republiką Białoruś na wschodzie oraz rzekami Netta, Biebrzą, Narwią, Śliną, Mieniem i Nurcem na zachodzie.

Celem opracowania i publikacji książki jest, pisze we *Wstępie* Autor, szeroka popularyzacja i edukacja społeczeństwa w zakresie znajomości historii, dziejów swojego regionu, znajomości języka i gwar rodziców i dziadków, zapoznanie mieszkańców z toponimią Białostoczczyzny. Nazwa geograficzna to nie tylko oznaczenie

miejsca na powierzchni ziemi, ale także fakt historyczny. W każdej nazwie został zapisany określony sens, jakaś treść, naturalne właściwości otoczenia, wytwory kultury materialnej i duchowej człowieka, czy fakt z życia pierwszych mieszkańców osady (s. 9–10).

Książka może być przydatna i pomocna w kodyfikacji nazw genetycznie białoruskich w regionie białostockim oraz przy wprowadzaniu nazw podwójnych, polskich i w wersji białoruskiej na terenie niektórych gmin woj. podlaskiego, w związku z przyjętą przez Sejm Rzeczypospolitej Polskiej Ustawą z dnia 6 stycznia 2005 r. o mniejszościach narodowych i etnicznych oraz o języku regionalnym. Ustawa ta daje prawo mniejszościom narodowym używania w obiegu publicznym obok języka polskiego, jako pomocniczego języka ojczystego danej mniejszości, także tradycyjnych nazw geograficznych w języku mniejszości narodowej obok urzędowych polskich nazw miejscowości.

Wstęp zawiera zwięzłą *Charakterystykę osadniczą i językową badanego terenu* (s. 11–12). Z informacji tej czytelnik dowiaduje się, że nazwy geograficzne i osobowe regionu białostockiego są odbiciem jego dziejów osadniczych i politycznych oraz urozmaiconej fizjografii terenu. Nazwy geograficzne na obszarze między kanałem Augustowskim na północy a rzeką Bug na południu są zróżnicowane pod względem językowym, słowotwórczym i znaczeniowym. Obok toponimów polskich występują nazwy wschodniosłowiańskie i bałtyckie oraz formacje hybrydalne polsko-białoruskie i słowiańsko-bałtyckie. Przyczyną tak dużego zróżnicowania nazw geograficznych było dawne osadnictwo terenu niejednolite pod względem etnicznym, językowym i konfesyjnym. Obszar ten był zasiedlany z kilku kierunków: z zachodu przez ludność polską z Mazowsza, od wschodu przez Białorusinów spod Grodna i Wołkowyska z domieszką Litwinów i Jaćwingów oraz od południowego-wschodu przez ludność ruską, nadbużańską, pochodzenia północnoukraińskiego.

Uzupełnieniem informacji o dziejach osadniczych i politycznych regionu są mapy: administracyjne, historyczna i dialektologiczna umieszczone na str. 19–27, zaczerpnięte m.in. z „Atlasu gwar wschodniosłowiańskich Białostoczczyzny”. Wymieniony „Atlas” jest podstawowym źródłem wiedzy o gwarach regionu białostockiego i porównania tych gwar z sąsiednimi gwarami polskimi oraz dialektami na obszarze Białorusi i Ukrainy. Pokazuje on także wpływy języka litewskiego na gwary regionu białostockiego.

W pierwszej części publikacji podano również zasady transkrypcji fonetycznej zastosowanej w nazwach gwarowych oikonimów (s. 15–17). Podstawą przyjętej transkrypcji jest alfabet łaćniński, uzupełniony kilkoma dodatkowymi literami i rozbudowany za pomocą znaków diakrytycznych.

Zasadniczą część książki stanowi *Część słownikowa* (s. 33–333), zawierająca zbiór nazw miejscowych zapisany w postaci gwarowej i urzędowej. Formy gwarowe nazw geograficznych Białostoczczyzny zostały zebrane w latach 1961–1969 przez zespół filologów pod kierunkiem prof. dr Antoniny Obrębskiej-Jabłońskiej podczas prac nad rejestracją nazw miejscowości i obiektów fizjograficznych na zlecenie Komisji Ustalania Nazw Miejscowości i Obiektów Fizjograficznych przy Urzędzie Rady Ministrów Rzeczypospolitej Polskiej. Gwarowe nazwy miejscowości uzupełniono częściowo zapisami uzyskanymi w czasie badań gwarowych w regionie białostockim przy zbieraniu materiałów do „Atlasu gwar wschodniosłowiańskich Białostoczczy-

zny” przez pracowników Instytutu Słowianoznawstwa PAN w Warszawie oraz zapisami studentów filologii rosyjskiej i białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku, wykorzystano także prace magisterskie o ojkonimach północnej części Białostoczczyzny, napisane pod kierunkiem prof. M. Kondratiuka oraz informacje zebrane osobiście przez Autora książki z różnych okolic badanego terenu.

Od roku 1958 prof. M. Kondratiuk wchodził w skład zespołu eksploratorów zbierających materiały gwarowe do „Atlasu gwar wschodniosłowiańskich Białostoczczyzny” (zapisał gwary z ponad 50 wsi, co stanowi około 40% ogólnej kartoteki gwarowej). W latach 1961–1969 prowadził rejestrację nazw miejscowych i obiektów fizjograficznych w woj. białostockim na zlecenie Komisji Ustalania Nazw Miejscowości przy Urzędzie Rady Ministrów RP. Zebrał materiały gwarowe z 6 byłych powiatów (bielskiego, dąbrowskiego, hajnowskiego, łapskiego, monieckiego i siemiatyckiego).

Oficjalne nazwy miejscowe wynotowano z różnego typu urzędowych wykazów, spisów i skorowidzów miejscowości.

Cały materiał słownikowy jest rozmieszczony w tabeli w dwóch kolumnach oznaczonych cyframi 1, 2. W kolumnie pierwszej znajdują się nazwy gwarowe, w drugiej – nazwy urzędowe. Kolumna 1 zawiera gwarowe nazwy miejscowości w układzie alfabetycznym podane w mianowniku oraz przymiotniki utworzone od tych miejscowości. Formę gwarową zapisano w uproszczonej transkrypcji fonetycznej. Kolumna 2 zawiera nazwy urzędowe, określenie charakteru obiektu oraz lokalizację w danej wsi, gminie i powiecie, zgodnie z podziałem administracyjnym RP na dzień 1 stycznia 1999 r.

W zgromadzonym zbiorze ojkonimów w formie urzędowej i postaci gwarowej występują nazwy genetycznie polskie, białoruskie, ukraińskie, rosyjskie, litewskie oraz formacje hybrydalne, polsko-białoruskie, polsko-ukraińskie i słowiańsko-bałtyckie.

Konfrontując nazwy uwzględnione w książce z aktualnym urzędowym wykazem miejscowości i mapą regionu białostockiego można wyróżnić cztery typy nazw, tj.: 1) miejscowości istniejące, zidentyfikowane i zlokalizowane; 2) miejscowości istniejące w aktualnych spisach urzędowych i oznaczone na mapach, ale administracyjnie włączone do innych; 3) miejscowości istniejące, ale niewidoczne w spisach urzędowych i nieoznaczone własnymi nazwami na mapach; 4) miejscowości o dwóch (i więcej) nazwach, z których jedna jest nazwą oficjalną, używaną przez urzędy państwowe, a druga jest nazwą gwarową (ludową) tego samego obiektu, powszechnie znaną i używaną przez okoliczną ludność. Niektóre przykłady takich nazw Autor podaje na str. 8–9.

Najnowsza publikacja jest kontynuacją poprzedniej książki prof. M. Kondratiuka – „Urzędowe i gwarowe nazwy miejscowości Białostoczczyzny” (2011 r.), która zawiera zestawienie nazw urzędowych zamieszkałych jednostek osadniczych różnego typu, z ludowymi wariantami nazw. Słownik nazw urzędowych i gwarowych miejscowości regionu białostockiego liczy 5112 obiektów fizjograficznych.

Na ostatniej stronie pracy zamieszczono erratę do wymienionej wyżej książki M. Kondratiuka – *Urzędowe i gwarowe nazwy miejscowości Białostoczczyzny* (2011).

Prezentowana publikacja „Gwarowe nazwy miejscowości Białostoczczyzny w układzie alfabetycznym” jest interesująca, ważna i potrzebna. Stanowi świadec-

two istnienia zróżnicowanego pod względem etnicznym, językowym i wyznaniowym osadnictwa północno-wschodniej Polski. Z pewnością będzie pomocna w pracach wspomnianej Komisji Nazw Miejscowości i Obiektów Fizjograficznych nad standaryzacją ojkonomów w Polsce, a szczególnie w kodyfikacji nazw genetycznie białoruskich na Białostocczyźnie.

*Alina Filinowicz
Białystok*

Od czasów starożytnych do współczesności

Т. В. Кабржыцкая, М. М. Хмяльніцкі, Э. Ю. Дзюкава, *Нарысы суседзнаўства: Украіна, Польшча і прасторы і часе вачыма беларусаў: знакавыя адметнасці міфалогіі, фальклору, культуры, нарадазнаўчых канцэптаў мастацкага твора*, Мінск 2012, сс. 228

Recenzowana monografia jest ciekawą inicjatywą międzykulturową i interdyscyplinarną. Została zadedykowana profesorowi Wiaczasławowi Rahojszy – badaczowi międzysłowiańskich związków kulturowych i komunikacji międzykulturowej. Książkę zrecenzowali prof. I. W. Żuk z Grodzieńskiego Uniwersytetu Państwowego im. Janki Kupały oraz prof. A. U. Marozau z Białoruskiego Uniwersytetu Kultury i Sztuki.

W wydaniu analizowane są różne aspekty cech narodowych Ukraińców, Polaków i Białorusinów na przykładzie historii od czasów starożytnych do współczesności, sztuki teatralnej, ludoznawstwa, piśmiennictwa narodowego na tle wydarzeń w Europie Centralnej i Zachodniej. Opisano rolę literatur narodowych, kwestie wzajemnej recepcji kultur i narodów, tożsamość etnokulturową, a także kultywowanie tradycyjnych wartości w dobie globalizacji.

Monografia składa się ze wstępu, czterech części głównych (*I. Асновы духоўнага свету славянскіх народаў*, *II. Раслінны свет як фактар нарадазнаўства*, *III. «Ключом метафары адчынена свядомасць»*, *IV. Дамінантныя канцэпты культурнага працэсу XX стагоддзя*), zakończenia (*Пытанне культурыгенезу і сучасны стан праблемы «Чалавек – Грамадства – Природа»*) i bibliografii (118 pozycji). W I części zostały opisane m.in. takie aspekty, jak: mentalność jako przejaw wewnętrznego centrum kultury narodu, imperatyw moralny, mitologia i folklor. W części II rozpatrywane są m.in. konkretne przykłady mitologii, folkloru i składników etnokultury także w konkretnych utworach literackich. Część III jest bardzo rozbudowana w porównaniu z innymi i zawiera przegląd zagadnień związanych ze sztuką, kulturą i literaturą w różnych epokach historyczno-literackich. Ostatnia część akcentuje wybrane zagadnienia sąsiadoznawstwa w XX w. na tle doświadczeń europejskich.

Autorami książki są wybitni białoruscy specjaliści, którzy już wcześniej wydali podobną monografię pt. „Фальклор і літаратура: феномен беларуска-польска-украінскага культурнага сумежжа” (Мінск 2011). Т. В. Кабржыцкая jest ce-

nioną komparatystką i kulturologiem, docentem Katedry Literatur Słowiańskich Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego. Zajmuje się m.in. słowiańskim przekładem artystycznym. M. M. Chmialnicki również jest docentem Katedry Literatur Słowiańskich Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, napisał ponad 70 prac naukowych, zajmuje się literaturoznawstwem porównawczym, głównie związkami literackimi białorusko-polskimi. Doktor E. J. Dziukawa wykłada w Katedrze Literatur Słowiańskich Białoruskiego Uniwersytetu Państwowego, interesuje się m.in. historią literatur narodów słowiańskich.

Autorzy dokonali kompleksowego, historycznego (obejmującego różne epoki) i porównawczego przeglądu ukraińskich, polskich i białoruskich procesów kulturowych, które mają swe odzwierciedlenie m.in. w mitologii, folklorze, sztuce, malarstwie, architekturze. Omawiane są kwestie związane z kontaktami kulturowymi i literackimi w świetle wzajemnych międzynarodowych kontaktów trzech narodów. Najważniejsze wiadomości zostały podane w przystępnej formie na tle bardziej złożonych zjawisk, które mogą być rozwijane przez samodzielne poszukiwania czytelnika. Poszczególne analizy osadzone są także w europejskim kontekście danej epoki, co pokazuje, że dokonania kulturowo-literackie wspomnianych trzech narodów są nieodłączną częścią dorobku i dziedzictwa europejskiego.

Niezwykle ważny wydzźwięk monografii to swoisty apel o jedność narodów słowiańskich z zachowaniem ich odrębności i różnorodności: *У сучасным свеце глабалізацыі яднанне славянскіх народаў – справа не толькі культурнай, але і гістарычнай, палітычнай важнасці* (s. 10).

Geniusz wielu przedstawicieli świata kultury i literatury, zasłużonych dla Ukrainy, Polski i Białorusi, a często będących ich wspólnymi bohaterami (jak np.: Mickiewicz, Moniuszko, Kupała, Szewczenko, Ogiński, Bahuszewicz) jest także symbolem pojednania i dowodem podobnego losu trzech narodów:

Памяць пра гэта павінна сёння спрыяць дыялогу культур, дапамагаць у расшыфроўцы шматлікіх лёсавызначальных падзей, з'явіцца зарукай ўзаемапараўмення, дынамікі супрацоўніцтва ва ўсіх сферах жыцця паміж краінамі-суседкамі – Беларуссю, Польшчай і Украінай (s. 12).

Książka nie faworyzuje żadnego z opisywanych narodów, ale raczej pokazuje ich cechy wspólne oraz różnice – oryginalne oblicza. Autorzy rozpatrują głównie te czynniki kulturotwórcze, które pomagają uświadomić potrzebę dalszego wspólnego i harmonijnego współżycia opisywanych trzech narodów oraz innych pokojowych nacji naszej cywilizacji.

Асэнсаванне культуралагічных, этнапсіхалагічных асаблівасцей тых народаў, якія спрадвеку былі і павінны застацца назаўсёды добрымі суседзямі, – задача цікавая, ганаровая і адказная. Менавіта такія веды могуць даць цэласнайе ўяўленне пра механізмы фарміравання блізкасці, роднасці славянскіх народаў, патлумачыць адчуванне славянскай «сям'і адзінай» у еўрапейскім свеце і ў той жа час дапамогуць зразумець спецыфіку выпявання нацыянальных каштоўнасцей, якія адрозніваюць адзін народ ад другога, робяць кожны народ самавартасным, самабытным, а гэтым і цікавым усяму свету (s. 25).

Z pewnością jest to zadanie, które powinno być kontynuowane czy podejmowane przez każdego badacza, zajmującego się kwestiami związanymi z Ukrainą,

Białorusią i Polską. Sąsiadoznawstwo może i powinno poruszać także zagadnienia języka i jego roli kulturo- i narodotwórczej (w historii Polski, która z powodu rozbiorów nie istniała przez 123 lata na mapie Europy, rola także języka polskiego jest niezwykle ważnym czynnikiem, bez którego analizowanie kultury i literatury polskiej, nie tylko tamtego okresu, jest co najmniej niepełne).

W omawianej monografii zdarzają się pewne uchybienia natury technicznej, np. literówki (np. na s. 15 *Асаблівасці мэталітэты* zamiast *мэнталітэты*, na s. 19 „Acta Polono-Rutenika” zamiast *Ruthenica*, na s. 50 *intensywnie* zamiast *intensywnie*, na s. 52 *Мо́е кто́с* zamiast *Мо́же*), które jednak nie umniejszają walorów merytorycznych publikacji i w kolejnym wydaniu mogą być z łatwością usunięte.

Książka może stanowić pomoc naukową dla uczelni wyższych na Białorusi, zwłaszcza tych kierunków, które zajmują się filologią słowiańską. Może być także z powodzeniem wykorzystywana na uczelniach polskich w jednostkach zajmujących się słowiańszczyzną wschodnią, w tym szeroko rozumianą białorutenistyką (książka została napisana po białorusku). Monografia adresowana jest do naukowców, wykładowców, doktorantów i studentów oraz wszystkich tych, którzy interesują się wzajemnym oddziaływaniem międzysłowiańskich związków historyczno-kulturowych. Powinna to być lektura obowiązkowa!

Radosław Kaleta
Warszawa

Зробленае – застаецца!

С. У. Калядка, *Максім Танк. Новыя факты, матэрыялы, інтэрпрэтацыі*, Мінск 2014, сс. 486

Гэтая кніга бачыцца як нenumараваны, але і неад’емны 14 том выдання Збору твораў Максіма Танка ў 13 тамах, якое ажыццяўлялася на працягу 1996–2012 гадоў. Вялікае па аб’ёму і падрабязнае даследаванне ўсёй спадчыны вялікага беларускага паэта, перакладчыка, палітычнага і грамадскага дзеяча, якое па сваёй маштабнасці не магло ўмясціцца ні ў форму каментарыяў, ні спасылкаў, ні дадаткаў у трынаццацітомніку – вось такое адметнае пасляслоўе падрыхтавала да друку Святлана Калядка, якая ад пачатку паклікання да жыцця тэксталагічнага калектыву вучоных была ў яго цэнтры адным з найбольш актыўных супрацоўнікаў, арганізатараў працы, вопытным і кампетэнтным архівістам.

Кампазіцыйна кніга ўяўляе сабою дзве панарамныя карціны. Адна з іх, якая займае каля ста старонак (I і II раздзелы), гэта панарама, па якой вядзе шматгадовы спецыяліст-праваднік, які падказвае, на што варта звярнуць асаблівую ўвагу, каб па меры сваёй падрыхтаванай магчымасці мець пэўную яшчэ і яшчэ пазнаўча-эстэтычную насалоду. Рыхтуючы на працягу 16 гадоў танкаўскі матэрыял да друку, С. Калядка ўзбагачала, несумненна,

свой, па-першае, даследчыцкі апарат, а па-другое, накаплівала значны “лішак” фактаў аб паэце як рознабаковай асобе, індывідуальнасці, а таксама аб ягонай творчасці. У раздзелах “З гісторыі падрыхтоўкі збору твораў Максіма Танка” і “Шляхамі Максіма Танка” гэтым “лішкам” ведаў якраз і дзеліцца аўтарка кнігі. Гэты матэрыял мае неацэннае значэнне для сённяшніх “танказнаўцаў” і наступных пакаленняў, тых, хто павінен, каму належыць у будучыні сказаць сваё новае слова ў літаратуразнаўстве.

Другая панарамная карціна, большая ў параўнанні з першай (360 старонак) – гэта сабраныя так званыя Дадаткі, з якіх найкаштоўныя, як зараз бачыцца, першыя пяць. Дадатак I дык можна разглядаць як саму па сабе ўнікальную кнігу ў кнізе пра творчую лабараторыю такой велічыні паэта, якім быў Максім Танк, і ўвогуле пра ягоную творчую псіхалогію. У гэтай частцы ўпершыню друкуецца 460 тэкстаў вершаў – іх чарнавыя накіды, рэдакцыі і варыянты. Ва ўступным слове С. Калядка са свайго, так бы мовіць, тэхнічнага пункту бачання, нейкай тэксталагічнай інжэнерыі слухна сцвярджае, што – і сабраўшы ўвесь матэрыял да гэтай свайой кнігі-манаграфіі – *усё роўна застаецца ўражанне, што галоўнае слова пра вядомага і невядомага паэта Максіма Танка не сказана* (с. 3). Аднак далейшыя, – піша аўтарка, – *подступы да сапраўднага раскрыцця таямніц таленту* (падкрэслена. – Я. Ч.), бачацца спробаю падмяніць арганічна жывога, творча-духоўнага Танка Танкам механічным, якога можна “расшыфраваць” да апошняй паэтычнай клетачкі. Добра, што гэты аўтарскі тэзіс нідзе ў кнізе не стаецца катэгарычным імператывам. Зробленае С. Калядкай – застаецца!

Ян Чыквін
Беласток

Kolejny numer czasopisma

„Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne”, Bydgoszcz 2013, nr 3 (2013), 172 s.

To już trzeci numer bardzo interesującego czasopisma „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne”¹ wydawanego przez Instytut Kulturoznawstwa i Katedrę Lingwistyki Stosowanej Wyższej Szkoły Gospodarczej w Bydgoszczy. W omawianym tomie występują trzy działy. Literaturoznawstwo, gdzie są opublikowane trzy teksty (jeden w języku ukraińskim); Językoznawstwo z sześcioma artykułami (2 w języku angielskim i 2 w języku rosyjskim) i Kulturoznawstwo, zawierające cztery materiały w języku polskim.

¹ „Heteroglossia. Studia kulturoznawczo-filologiczne”, red. W. Piłat, Bydgoszcz 2013, nr 3 (2013), 172 s.

Artykuł Ireny Betko (Olsztyn) „Мотиви психофічного дозрівання жінки в інтерпретації українських письменників-постмодерністів” (s. 9–21) otwiera dział prac literaturoznawczych i jest poświęcony literaturze ukraińskiej końca XX-początku XXI wieku, w szczególności tym twórcom, których uwaga *концентрується на аспектах дівочого тіла* (s. 9). Autorka pokazuje twórczość ukraińskich prozaików-postmodernistów, przeprowadza analizę *прозових творів Оксани Забужко, Євгенії Кононенко, Наталки Сняданко, а також Юрія Андруховича, Олександра Ірванця* (s. 9) i innych pisarzy, zwracając uwagę na rolę i znaczenie wychowania młodych dziewcząt w rodzinie, na *процес фізичного і духовного формування доростаючої дівчини, który у переважній більшості випадків точиться у контексті сімейної педагогіки, що носить більш або менш інвазійний характер* (s. 11).

Walenty Piłat (Olsztyn, s. 23–27) poświęcił swój tekst współczesnej dramaturgii rosyjskiej, analizując utwory wybranych twórców (Aleksander Burawski, Michał Szatrow, Ludmiła Pietruszewska, Władimir Arro, Aleksiej Kazancew, Aleksandr Galin, Ludmiła Razumowska, przedstawiciele „szkoły” Nikołaja Kolady i in.) z punktu widzenia ich stosunku do transformacji ustrojowych. *Rozpad Związku Radzieckiego, – nie bez racji stwierdza Autor – wywołał u pisarzy nie tylko entuzjazm i optymizm, ale stał się też źródłem postaw krytycznych wobec nowych realiów* (s. 25–26).

Na podstawie twórczości Marka Ałdanowa, Niny Berberowej i Borysa Zajcewa Patryk Witczak (Bydgoszcz, s. 29–41) pokazuje podejście do tematyki historycznej w prozie pisarzy pierwszej fali emigracji rosyjskiej, podkreślając tematyczne i problemowe bogactwo i różnorodność utworów, zróżnicowanie gatunków literackich (powieść historyczna, biograficzna, autobiograficzna), ważność tematu historii dla „twórczości emigrantów pierwszej fali rosyjskiego uchodźstwa” (s. 39).

W części Językoznawczej zamieszczone zostały dwa teksty w języku angielskim, w których Autorzy przedstawili problemy współczesnej gramatyki angielskiej. Piotr Cap (Łódź–Bydgoszcz) w artykule „Pragmatic perspectives on teaching English as a foreign language” (s. 45–51), a Wiktor Pskit (Bydgoszcz–Łódź) w tekście „The position of adjectival modifiers in English and Polish noun phrases” (s. 69–79).

W języku rosyjskim zaprezentowane zostały „Метафора и языковая картина мира” (Гульнар Оксухановна Мухаметкалиева, Казахский национальный технический университет, s. 61–68), a także „Модальное микрополе возможности в русском и польском языках” (Светлана Ваулина, Екатерина Магдалинская, Калининград, s. 81–89), для анализа которых *послужили разножанровые письменные источники современных русского и польского языков, прежде всего газетно-публицистические, научные и официально-деловые тексты, поскольку жанрово-стилистические особенности данных текстов с точки зрения реализации в них модальности позволяет сделать определенные обобщения на уровне языка* (s. 82).

Irena Kudlińska (Bydgoszcz, s. 53–60) przedstawiła znaczenie i rolę ujednoczenia kształcenia i poziomu biegłości językowej w całej Europie na podstawie międzynarodowych certyfikatów TELC; Sylwia A. Wiśniewska (Świecie, s. 91–108) zwróciła uwagę na wszystkie elementy i płaszczyzny współpracy pomiędzy nauczy-

cielami języków obcych, a rodzicami uczniów na poziomie edukacji przed- i wczesnoszkolnej.

Tekst Miłosza Babeckiego “Mediatyzacja współczesnego teatru polskiego. Wybrane historyczne, ekonomiczne i technologiczne aspekty” (Olsztyn, s. 111–126) otwiera Kulturoznawstwo i jest poświęcony chronologicznie pokazanym przemianom w rozwoju teatru polskiego; Jacek Lindner (Bydgoszcz, s. 127–139) przedstawił rozwój prasy kulturalnej w regionie kujawsko-pomorskim po roku 1989; Marzena Sobczak-Michałowska (Bydgoszcz, s. 141–158) na podstawie istniejącej literatury przedmiotu oraz badań własnych przeprowadziła socjologiczną analizę międzypokoleniowych opinii na temat alternatywnych form życia w rodzinie; Szymon Żyliński (Olsztyn, s. 159–172) przedstawił genezę i rozwój zjawiska autostopu od początku jego istnienia ze szczegółowym uwzględnieniem wpływu tej formy przemieszczania się w Wielkiej Brytanii na inne kraje. Jak zauważa Autor, *autostop od zarania pełnił różnorakie funkcje: od życzliwego podwiezienia poprzez alternatywny transport wojenny do kontestacyjnych praktyk hipisów. Trudno sobie wyobrazić współczesny świat i zachodzące w nim przemiany bez swobody autostopowego przemieszczania* (s. 170).

Jak się wydaje, kolejny numer czasopisma przyciąga uwagę swoją różnorodnością, ciekawymi tematami z literaturoznawstwa, metodyki i językoznawstwa, oryginalnym podejściem do różnorodnych problemów kultury we współczesnym świecie, bogatą i różnicowaną bibliografią we wszystkich artykułach. Omawiana pozycja, niewątpliwie, może zainteresować wielu czytelników, jest godna polecenia zarówno dla wykładowców, badaczy, jak i studentów-filologów i studentów kulturoznawstwa.

*Irena Rudziewicz
Olsztyn*

Ценный источник истории Бреста

Брест в 1939–1941 гг.: документы и материалы, сост. А. Г. Карапузова [и др.]; гл. ред. Е. С. Розенблат, Брест 2012, сс. 246, [12] л. фот.

В рассматриваемом сборнике публикуются документы и материалы, хранящиеся в Государственном архиве Брестской области (ГАБО), посвященные истории города Бреста в период с сентября 1939 по июнь 1941 года. Данное издание, как замечают его составители, является логическим продолжением сборника «Брест в 1919–1939 гг.: документы и материалы»¹.

¹ См.: Monika Famielec, *Источник разнообразной информации о Бресте / Брест в 1919–1939 гг.: документы и материалы*, сост. А. Г. Карапузова [и др.]; гл. ред. Е. С. Розенблат, Брест 2009, 308 с., [12] л. фот. [w:] “Białorutenistyka Białostocka”, t. 2, Białystok 2010, s. 286–88.

Авторам данного издания удалось изучить огромное количество разнообразных документов, восстанавливающих многоаспектность городской жизни в предвоенный период, и систематизировать их в сборнике. Так, например, из постановлений городского исполнительного комитета четко прослеживаются исторические реалии того времени: деятельность органов Временного управления в сентябре – ноябре 1939 года, партийного аппарата, милиции, общественно-политическая ситуация, первые мероприятия советской власти по перестройке всех отраслей жизни на советский лад (в том числе национализация частных предприятий и крупных домовладений, переименование улиц, создание советских учреждений), подготовка и проведение выборов в Народное Собрание Западной Беларуси и местные органы советской власти, состояние промышленности, торговли, здравоохранения, образования и др.

После сентябрьских событий 1939 года (нападение фашистской Германии на Польшу, переход Красной Армией советско-польской границы и вступление в Брест 22 сентября 1939 г.) территория Западной Белоруссии вошла в состав Белорусской Советской Социалистической Республики. С этого момента в истории как пограничного города, так и западных белорусских земель начался советский период. Согласно приказам советского командования во всех городах Западной Белоруссии создавались органы Временного управления, главная задача которых заключалась в том, чтобы возобновить деятельность всех предприятий и учреждений, обеспечивающих жизнедеятельность населения (в том числе магазинов, хлебопекарен, ресторанов, кинотеатров, банков); восстановить телеграфную сеть, электроосвещение и водоснабжение.

С установлением советской власти облик города Бреста стремительно менялся: начались активные работы по ликвидации последствий войны, ремонтировались тротуары и дороги, здания, а также понтонный мост через реку Мухавец. С улиц и строений исчезло все то, что непосредственно напоминало о недавней принадлежности города к Польше – польская национальная символика, портреты государственных деятелей, вывески на учреждениях. Завершением процесса советизации стало переименование улиц города (всего 129 линейных объектов²) и установление памятников погибшим во время боевых действий советским воинам. Новые названия в микропонимии города отличались своей массовостью и последовательностью. Существовавшие до того времени имена, которые относились к истории и культуре Польши, напр., *ул. Баторего, Бема, Зыгмунтовская, Костюшки, Нарutowича, Пилсудского, Реймонта, Траугута, Мицкевича, 3-го Мая*, уступили место обозначениям, отвечающим идеологии советской власти. В новой политической ситуации на карте Бреста появились урбанонимы, увековечивающие партийных и государственных деятелей: *ул. С. М. Кирова, М. В. Фрунзе, Ф. Э. Дзержинского, В. Р. Менжинского, Н. К. Крупской, Г. К. Орджоникидзе*, основоположников научного коммунизма: *К. Маркса, Ф. Энгельса, В. И. Ленина*, а также русских поэтов и писателей: *Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого, Н. А. Островского*,

² Список переименованных в 1940 г. улиц г. Бреста, ГАБО, Ф.Р-273, оп. 1, д. 269, л. 1–3.

А. С. Пушкина, А. П. Чехова, И. С. Тургенева, М. А. Шолохова, М. Горького, М. Ю. Лермонтова.

Вследствие внезапного начала войны в июне 1941 года и немецкой оккупации, документы периода 1939–1941 гг. сохранились в госархиве Брестской области частично. Тем не менее, они дают представление о первых мероприятиях советской власти в западных областях, вошедших в состав БССР.

Основу анализируемого издания представляют документы, касающиеся деятельности Брестского обкома (протоколы заседаний бюро обкома, 1-й областной партийной конференции, пленумов обкома, информации о работе партийных организаций города и районов Брестской области) и горкома КП(б)Б (протоколы партийных собраний, планы и отчеты о работе парторганизаций, учреждений и предприятий города, списки первичных партийных организаций города, переписка с обкомами и райкомами), Кобринского временного управления, Брестского облисполкома и горисполкома. Кроме перечисленных документов, в работе были использованы материалы печатных изданий: областной газеты «Заря» и республиканской – «Советская Белоруссия» за 1940–1941 года.

В сборнике представлены, в основном, постановления и протоколы, а также распоряжения, указания, отчеты, информации, докладные записки, сообщения, сведения, объявления, списки и другие документы.

Рецензируемое издание состоит из трех тематических разделов, включающих в целом 142 актов документа, на 197 страницах: 1. Общественно-политическая жизнь города (с. 10–85); 2. Экономика, городское хозяйство и благоустройство (с. 86–159); 3. Социально-культурное развитие города (с. 160–207). Нумерация документов валовая. Внутри каждого раздела и подраздела документы расположены в хронологическом порядке (исключение составляют документы № 90, 73 и 11). Фрагменты некоторых документов, содержащих сведения различной тематической направленности (напр., протоколы заседаний бюро обкома, облисполкома, горисполкома), опубликованы отдельными частями в соответствующих разделах сборника. Большая часть документов публикуется в полном объеме. В сокращенном виде подаются те документы, объем которых большой, а сведения либо не относятся к теме сборника и истории г. Бреста в описываемый период, либо не представляют интереса с точки зрения составителей. Пропуски текста отмечены предлогом «из» в заголовке, многоточием в квадратных скобках и оговорены в текстуальных примечаниях. Документы публикуются на языке оригинала. Текст документов, в основном, передается с соблюдением правил современной орфографии и пунктуации (в отдельных случаях соблюдена орфография документов), с сохранением языковых и стилистических особенностей оригиналов. В документах на белорусском языке сохранено оригинальное правописание. Каждый документ снабжен редакционным заголовком, в котором указаны порядковый номер документа, его разновидность, автор, адресат, краткое содержание, дата документа, место написания и, при наличии, гриф секретности. В силу того, что практически все документы, включенные в сборник, созданы в г. Бресте, место написания документа указывается только в случае создания его в другом населенном пункте и приводится под редакционным заголовком слева. Все архивные материалы снабжены легендами, которые располагаются под текстом документа

справа, в них указаны поисковые данные документа (номера фонда, описи, дела и листов), подлинность, способ воспроизведения и наличие предыдущих публикаций.

Научно-справочный аппарат издания состоит из: предисловия (с. 3–7), примечаний по тексту и содержанию документов, комментариев (с. 209–224), именного указателя (с. 225–231), списка сокращений (с. 232–237), перечня публикуемых документов (с. 238–243), перечня использованных источников (с. 244) и содержания (с. 245).

Ценность рецензируемой работе придают различного рода иллюстрации: фотографии председателей Брестского облисполкома и горисполкома, секретарей Брестского обкома в 1940 года, улиц Советской и Маяковского, мероприятий, проводимых в 1941 года в городе (напр., жители г. Бреста на первомайской демонстрации, работники артели «Красный кожевник», железнодорожники главных вагонных мастерских г. Бреста, самодеятельный танцевальный коллектив Дома народного творчества, исполняющий белорусский танец «Лявониха»), а также разнообразные объявления, публиковавшиеся в газете «Заря» за 1940–1941 годов, – например, о гастрольях театров и репертуаре кинотеатров, о концертах, об открытии выставки детского творчества, лодочной станции «Динамо», о наборе в Брестское государственное музыкальное училище, информация о матче на стадионе «Спартак» и др.

Представленное издание авторы рекомендуют для ученых, историков, краеведов, а также для всех, кто интересуется историей города Бреста. Сборник является ценным источником весьма интересной и разнообразной информации, как исторической, так и лингвистической, о городе Бресте в предвоенный период.

*Моника Фамелец
Быдгощ*

ДА ЮБІЛЕЯЎ

Рэдакцыя “Białorutenistyki Białostockiej” сардэчна віншуе з прыгожымі жыццёвымі датамі сталых аўтараў нашага навуковага часопіса, выдатных беларускіх літаратуразнаўцаў, дактароў філалагічных навук прафесар Вольгу Шынкарэнку, прафесар Зою Мельнікаву

Пад ветразем добра і прыгажосці

“Пад ветразем Добра і Прыгажосці” – такую рамантычную і ўзнёслаю назву мае адна з манаграфій доктара філалагічных навук Вольгі Карпаўны Шынкарэнкі, імя якой добра вядомае далёка за межамі Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Францыска Скарыны. У гэтай навучальнай установе на кафедры беларускай літаратуры яна працуе з 1980 года, адолеўшы шлях ад стажора-выкладчыка да прафесара.

Любоў да роднага слова прыйшла да Вольгі Карпаўны яшчэ ў маленстве (нар. 27 ліпеня 1954 г.) з песнямі-калыханкамі маці на роднай Светлагоршчыне, дзе так моцна адчуваецца ўся веліч і прыгажосць роднай зямлі, напеўнасць і непаўторнасць беларускіх гаворак. Той маляўнічы куточак даў дарогу ў вялікае навуковае жыццё і паставіў на шлях творчых пошукаў і знаходак.

У 1980 годзе В. Шынкарэнка з адзнакай закончыла навучанне на гісторыка-філалагічным факультэце Гомельскага дзяржаўнага ўніверсітэта і была запрошана на пасаду выкладчыка кафедры беларускай літаратуры. Мне пашчасціла быць яе студэнткай-вучаніцай. Усе мы захапляліся яе глыбокімі ведамі па пытаннях літаратуразнаўства, грунтоўнай падрыхтоўкай да заняткаў, яркім адчуваннем мастацкага слова, дабрынёй і справядлівасцю. Вольга Карпаўна скарыла нас уменнем зразумець кожнага, даць заўсёды слушную параду, здольнасцю спачуваць. З кожным заняткам расла любоў да твораў беларускай літаратуры. Яна вучыла нас аналізаваць твор, уважліва адносіцца да

слоў аўтара, знаходзіць глыбінны сэнс у любым яго выказванні, становіцца на месца кожнага з герояў. Толькі так можа праводзіць заняткі выкладчык, улюбёны ў сваю справу.

Захапленне гістарычным мінулым роднай беларускай зямлі вылілася ў кандыдацкую дысертацыю “Жанрава-стылявыя асаблівасці прозы У. Караткевіча”. З ёй у пэўнай ступені звязана доктарская дысертацыя “Паэтыка гістарычнага жанру (на матэрыяле сучаснай беларускай літаратуры)”, паспяхова абароненая ў Інстытуце літаратуры імя Янкі Купалы НАН Рэспублікі Беларусь у 2005 годзе.

Вольга Карпаўна плённа займаецца навукова-даследчыцкай дзейнасцю. Яна аўтар больш як 200 навуковых прац па актуальных праблемах гісторыі і тэорыі літаратуры, літаратурнай крытыкі, у тым ліку манаграфій: “Пад ветразем Дабра і Прыгажосці” (1995); “На скрыжальных гісторыі” (1999); “З верай у чалавечнасць” (2001); “Няпростых пошукаў дарога: Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы” (2002); раздзелаў у калектыўных манаграфіях: “Шлях па прамой часу: Да гісторыі беларускай літаратуры Польшчы 1958–2008 гг.” (2007); “Зямля чароўная добра: Добрушскі край: гісторыя і сучаснасць” (2008); “Нясвіжскага краю напеў векавы: народная духоўная культура Нясвіжчыны” (2012); “Радзінна-хрэсьцінныя абрады і звычаі беларусаў (на матэрыяле фальклору Гомельскай вобласці)” (2013); “Речица. Дорогой столетий в будущее” (2013); “Бласлаўлёнай зямлі неўміручыя скарбы: Народная духоўная культура Лагойшчыны” (2013); артыкулаў у акадэмічным выданні “Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя”, т. 4 (2003); зборніка “Узрост вышыні: Да 80-годдзя народнага паэта Беларусі Ніла Гілевіча: Артыкулы, эсэ, нататкі, вершы, лісты і тэлеграмы” (2012); шматлікіх артыкулаў, апублікаваных не толькі ў рэспубліканскіх навуковых часопісах і зборніках, але і ў замежных выданнях; рэцэнзій і вучэбных праграм і інш.

Кожная праца – смелы крок у мінулае нашай Беларусі. Справядліва сказана, што без мінулага няма будучыні, таму так важна ведаць свае вытокі, глыбокія карані гісторыі. Усе даследаванні В. Шынкярэнкі вызначаюцца арыгінальнасцю, дасканаласцю, адметнасцю падачы матэрыялу, рамантычнай узнёсласцю, па якой адразу можна пазнаць почырк аўтара, а таксама вялікай адказнасцю. Яе навукова-метадычная дзейнасць служыць узорам для малодшага пакалення беларускіх літаратуразнаўцаў.

Вольга Шынкярэнка ўзнагароджаная Ганаровымі граматамі ГДУ імя Ф. Скарыны, дыпламамі Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, граматай Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь за плённую

навуковую, педагагічную дзейнасць, за высокія дасягненні ў навукова-даследчай рабоце студэнтаў. Яна бярэ актыўны ўдзел у кіраўніцтве кандыдацкімі дысертацыямі, выкананні планавых тэм Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь, дзяржаўнай праграмы фундаментальных даследаванняў НАН Беларусі. А яшчэ піша цудоўныя вершы глыбокага філасофскага зместу, якія прымушаюць задумацца над сэнсам жыцця:

Каб адшукаць ісціну,
трэба вырасці да пытанняў,
якія адправяць цябе
ў доўгае падарожжа
сумненняў і роздуму...

Так і ў яе творчасці – штосьці вялікае, перш чым нарадзіцца, доўга выношваецца, падвяргаецца сумненню, з'яўляецца на свет пасля пошуку самага неабходнага і патрэбнага.

Талент, кампетэнтнасць, глыбокая эрудыцыя арганічна спалучаюцца ў асобе Вольгі Карпаўны з унутранай далікатнасцю, сціпласцю, інтэлігентнасцю. Яна заўсёды радуецца поспехам усіх, з кім працуе, умее тактоўна параіць, падказаць, адчуць і прыняць блізка да сэрца чужы боль як асабісты.

“Роднае слова” 7/2014

*Людміла Мінакова
Гомель*

Шлях да прызнання

У верасні прырода дорыць лагодныя дзянькі бабінага лета, калі надзвычай адчуваецца прыродная гармонія, цеплыня і пяшчота. Шчодра адораныя і людзі, што нараджаюцца ў такую пару. Зоя Пятроўна Мельнікава, якая сёлета адзначае свой юбілей, таму пацвярджае. Перакананы, што адзеньваючы ўраджай нівы ўласнага жыцця, яна не можа не ўспешыцца: талент, атрыманы ў дар ад Бога, не змарнавала, а прымножыла.

25 верасня 1954 года ў сялянскай сям'і Надзеі і Пятра Пралічаў нарадзілася дзяўчынка. Ці мог хто падумаць, што ў маленькай вёсачцы Навасёлкі Докшыцкага раёна на Віцебшчыне нарадзіўся будучы доктар навук, прафесар, аўтар многіх кніг, у тым ліку, змястоўных навукова-літаратуразнаўчых манаграфій, падручнікаў для студэнтаў універсітэтаў і школ Беларусі?..

Бог надзяліў дзяўчыну прыгажосцю, усмешлівацю і абаяльнацю, дапытлівацю і настойлівацю. Бацькі здолелі выхаваць у дачкі любоў да працы, да людзей, здольнасць супрацьстаяць неспрыяльным абставінам. Настаўнікі Дармантоўскай школы, якую дзяўчынка закончыла ў 1969 годзе, бачылі яе здольнасці і стараннасць, раілі, куды пайсці вучыцца далей.

Паклікала Полаччына, славуная з часоў Еўфрасінні. Грамадска-культурная атмасфера сlynнага беларускага горада, даўнія і гераічная гісторыя Полацка, чытанне кніг і роздум над імі, сустрэчы з настаўнікамі, з новымі, такімі ж прагнымі да ведаў і кніг, сябрамі рыхтавалі да асветніцкага падзвіжніцтва. Выкладчыкі Полацкага педвучылішча імя Ф. Скарыны, дзе вучылася Зоя Праліч з 1969

па 1973 год, абуджалі ў будучых настаўнікаў любоў да роднай мовы і культуры, сфарміравалі разуменне неабходнасці вучыцца і самаўдасканалвацца праз усё жыццё.

Педагагічная дзейнасць выпускніцы Полацкага педвучылішча пачыналася з працы піянерважатай, выхавацеля дзіцячага садка, настаўніцы пачатковых класаў у школах Полаччыны, а затым у вёсцы Лошніца на Барысаўшчыне. Да гэтага часу Зоя Пятроўна памятае імёны і прозвішчы сваіх вучняў.

Каб удасканаліць майстэрства педагога і сцвердзіць сябе ў любімай прафесіі, у 1975 годзе яна вырашае паступіць у Мінск у Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт на філалагічны факультэт, аддзяленне рускай і беларускай мовы і літаратуры. Можна ўявіць, як затым вучылася студэнтка-завочніца, да ўсяго ўжо і маладая маці, што яе заўважылі і ацанілі вядомыя навукоўцы (сярод якіх быў акадэмік В.А. Каваленка, будучы навуковы кіраўнік) і прапанавалі прадоўжыць вучобу ў аспірантуры. Зоя Мельнікава мела такі ўзровень ведаў, што здолела паступіць у аспірантуру пры Інстытуце літаратуры імя Я. Купалы НАН БССР. За час навучання (1981–1984 гг.) была падрыхтавана дысертацыя па творчасці класіка беларускай літаратуры Змітрака Бядулі і станаўленні лірычнай плыні ў беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя.

Маладога навукоўца, да таго ж улюбёнага ў настаўніцкую прафесію, адразу ж запрасіў на выкладчыцкую працу вядомы літаратуразнаўца, загадчык кафедры беларускай літаратуры Брэсцкага педінстытута прафесар Уладзімір Андрэвіч Калеснік. З 1984 года і па сённяшні дзень Зоя Пятроўна жыве і працуе ў Берасці. Дарэчы, гэта яшчэ адзін яе юбілей: шлях даўжынёю ў 30 гадоў на філалагічным факультэце Брэсцкага дзяржаўнага педінстытута, а пасля ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна. Як многа зроблена за гэты час!..

Маладая выкладчыца, гадуючы дачушку і сына, абараніла ў 1986 годзе ў Інстытуце літаратуры імя Я. Купалы НАН БССР кандыдацкую дысертацыю. У наступным годзе атрымала вучонае званне дацэнта.

У 2003 годзе калегі абралі яе загадчыкам кафедры беларускага літаратуразнаўства, а ў 2004 – яна прызначана дэканам філалагічнага факультэта. У тым жа 2004 годзе Зоя Пятроўна паспяхова абараніла доктарскую дысертацыю па праблемах метадалогіі беларускага літаратуразнаўства – “Беларускае гісторыка-функцыянальнае літаратуразнаўства”. Паспяхова, натхнёная выкладчыцкая праца спалучалася з актыўнай навуковай, метадычнай, літаратурна-асветніцкай дзейнасцю.

З 1995 па 1999 год наша калега – член аўтарскага калектыву, які ўзначальвала В. Я. Зарэцкая. Зоя Пятроўна стала адным з аўтараў праграм і падручнікаў “Родная літаратура. 5 клас”, “Родная літаратура. 6 клас”, “Беларуская літаратура. 10 клас”, “Беларуская літаратура. 11 клас”.

У 2008 годзе, калі ў Беларусі ўзнікла неабходнасць стварэння новых вучэбных і метадычных дапаможнікаў па беларускай літаратуры і яе выкладанні ў 10–11 класах, аўтарскі калектыў узначаліла прафесар З. П. Мельнікава. Берасцейскія філолагі-навукоўцы пад яе кіраўніцтвам выйгралі конкурс, аб’яўлены Міністэрствам адукацыі Рэспублікі Беларусь, на стварэнне лепшых падручнікаў. Па падручніках пад рэдакцыяй З. П. Мельнікавай займаюцца сёння вучні выпускных класаў усёй Беларусі.

Зоя Пятроўна ўмее супрацоўнічаць з малодшымі калегамі (многія з іх былыя яе студэнты), працягваючы на факультэце традыцыі, закладзеныя У. А. Калеснікам, В. Я. Зарэцкай, А. А. Майсейчыкам, Г. М. Малажай, М. І. Мішчанчуком. Шмат каму з маладых навукоўцаў яна дапамагла стаць на крыло. Сёння ёсць усе падставы гаварыць пра навуковую школу прафесара З. П. Мельнікавай. Пад яе кіраўніцтвам падрыхтаваны да абароны і паспяхова абараняюцца магістарскія і кандыдацкія дысертацыі. Не адзін год Зоя Пятроўна кіруе распрацоўкай фундаментальных навукова-даследчых тэм, звязаных з актуальнымі накірункамі развіцця айчыннага літаратуразнаўства, літаратурнай адукацыі ў Рэспубліцы Беларусь. Да сумеснай навукова-даследчыцкай дзейнасці прафесар З. П. Мельнікава заўсёды запрашае не толькі нас, малодшых калег, але і здольных студэнтаў, шчодро дзеліцца навукова-метадычнымі ідэямі і вопытам. Кіраўніцтва Брэсцкага дзяржаўнага ўніверсітэта імя А. С. Пушкіна, калегі з іншых універсітэтаў не толькі Беларусі, але і Польшчы, Украіны высока цэняць напісанае і зробленае Зояй Пятроўнай у галіне літаратуразнаўства і адукацыі. Яна мае шмат падзяк і ўзнагарод за вялікую і нястомную навукова-адукацыйную працу.

Калі пісьменнік і прафесар Уладзімір Андрэевіч Калеснік “распаляў” “Берасцейскае вогнішча”, то Зоя Пятроўна, пераняўшы яго эстафету, апякуецца, рэцэнзуе, папулярызуе ў друку творчасць пісьменнікаў-землякоў, запрашае іх на сустрэчы са студэнтамі. Невыпадкова вершы-прывячэнні ёй напісалі вядомыя паэты М. Купрэў, В. Жуковіч, А. Паплаўскі, М. Аляхновіч, М. Мішчанчук, М. Сянкевіч.

Мабыць, ва Уладзіміра Андрэевіча Зоя Пятроўна навучылася шмат працаваць пад час летняга адпачынку. Неаднойчы згадвае, як

няёмка было ёй, маладой выкладчыцы, сустракацца са сваім настаўнікам, загадчыкам кафедры ў верасні, як няпроста было адмоўчацца, бо Уладзімір Андрэвіч, звычайна, пытаў: “Што, Зоенька, напісала за лета?” Мы, малодшыя калегі, не помнім таго лета, калі б Зоя Пятроўна проста адпачывала: то рукапісы падручнікаў рэдагуе, то працуе з дысэртацыямі сваіх магістрантаў і аспірантаў, то рыхтуе манаграфію або распрацоўвае новы курс лекцый для студэнтаў-філолагаў, то тэрмінова піша замоўлены ёй артыкул, то дарабляе чарговы вучэбны дапаможнік... А яшчэ ж трэба і на лецішчы ўправіцца – там штогод растуць не толькі памідоры, перцы, агуркі, але і розныя кветкі, цікавыя расліны, пасаджаны ёю сад...

Паважаная наша калега – чалавек зайздроснай працаздольнасці, удумлівы і аўтарытэтны філолаг. Яе ўменне глыбока ўнікаць у тую ці іншую літаратуразнаўчую праблему ацэнена і прызнана навукоўцамі Беларусі. Зоя Пятроўна – член спецыялізаванага Савета па абароне доктарскіх і кандыдацкіх дысэртацый па філалагічных навукх пры ДНУ “Інстытут мовы і літаратуры імя Я. Купалы і Я. Коласа НАН Беларусі” (зараз Цэнтр даследаванняў беларускай культуры, мовы і літаратуры), яна часта выступае ў якасці апанента на абароне дысэртацый.

Кафедра беларускага літаратуразнаўства Брэскага дзяржаўнага ўніверсітэта, дзякуючы найперш аўтарытэту Зоі Пятроўны Мельнікавай, выступае апаніруючай арганізацыяй па многіх літаратуразнаўчых дысэртацыйных даследаваннях, якія абараняюцца ў Беларусі.

Не перабольшым, калі скажам, што прафесар З. П. Мельнікава – вучоны еўрапейскага ўзроўню. Яна выбіралася прафесарам Інстытута Філалогіі Славянскай Універсітэта Марыі Кюры-Складоўскай у Любліне (Польшча) і каля дзесяці год сумяшчала працу ў Польшчы і Беларусі. Пад кіраўніцтвам Зоі Пятроўны польскімі магістрантамі абаронена больш за 20 навуковых прац. Тымі замежнымі навуковымі сувязямі, якімі вызначаецца кафедра беларускага літаратуразнаўства, мы таксама абавязаны шматгадоваму яе загадчыку.

Для нас Зоя Пятроўна – прыклад не толькі вучонага акадэмічнага ўзроўню, глыбокага літаратуразнаўцы, але і клапатлівай дачкі, маці, бабулі, сястры і цёткі, вернага сябра, цудоўнай гаспадыні.

Дзякуем, шануюная Зоя Пятроўна, за калегаванне і сяброўства, за спагаду і разуменне, за тое, што пасля летняга адпачынку рады нас бачыць і абняць, і не пытаецца, што мы напісалі за лета... Дзякуем за сумленнасць і прынцыповасць. Ведаем, што за ўсмешкай абаяльнай жанчыны схавана ўпартасць і трывушчасць, уласцівая нямногім.

Не сакрэт, што сярод вядомых навукоўцаў, пісьменнікаў, людзей мастацтва большая частка мужчын. Самарэалізавацца ім даюць мажлівасць жонкі, самаахвярна ўзяўшы на сябе хатнія клопаты. Жанчын, дзеячаў высокага рангу, – невялікі працэнт: толькі адзінкі могуць сумясціць цяжар побыту і навуку ці творчасць. Вы, на шчасце, адносіцеся да іх.

Шаноўная Зоя Пятроўна, жадаем Вам здароўя, жыццёвага і навуковага даўгалецця, творчых здзяйсненняў, сямейнага дабрабыту. Няхай юбілейная лічба не азмрочвае настрою бабінага лета.

Не сумуйце: ў пройдзеных гадах
Верасень – не горшая прыкмета.
Крылы птахаў паднялі з гнязда,
Выспелі антонаўкі ў садах –
Гэта толькі скончылася лета...

*Галіна Ішчанка, Алена Кавалюк
Брэст*

AD MEMORIAM

**Гонар беларускага літаратуразнаўства
(да 85-годдзя акадэміка В. А. Каваленкі)**

Віктар Антонавіч Каваленка – вядомы беларускі літаратуразнаўца. 21 ліпеня 2014 года яму споўнілася б 85 гадоў. Віктар Антонавіч пайшоў з жыцця ў жніўні 2001 года. У адным са сваіх шматлікіх артыкулаў В. А. Каваленка назваў А. М. Адамовіча чалавекам пасіянарнага тыпу – без перабольшвання пасіянарнем ад навукі можна назваць і яго самога. Бліскуча адукаваны літаратуразнаўца, удумлівы крытык, таленавіты палеміст нарадзіўся ў вёсцы Сакаўшчына на Валожыншчыне, скончыў Лідскае педвучылішча і Мінскі педагагічны інстытут, непрацяглы час настаўнічаў, а потым стаў супрацоўнікам і аспірантам Інстытута літаратуры Акадэміі навук Беларусі. Навуковы лёс Віктара Антонавіча склаўся дастаткова шчасліва. Гэта не было выпадковасцю, будучаму акадэміку былі ўласцівы апантанасць навукай, надзвычайная працавітасць. Большую частку свайго жыцця Віктар Антонавіч аддаў рабоце на розных пасадах у Інстытуце літаратуры Акадэміі навук. У вельмі складаны перыяд 1982–1997 гадоў ён быў дырэктарам гэтай установы. Менавіта тады былі ажыццёўлены такія перспектыўныя праекты, як падрыхтоўка і выданне нарысаў па рускіх і ўкраінскіх літаратурных узаемасувязях, біябібліяграфічны слоўнік “Беларускія пісьменнікі”, пачалося выданне “Гісторыі беларускай літаратуры XX стагоддзя”.

В. А. Каваленка стаў друкавацца з 1952 года, у 1963 годзе выйшла яго першая манаграфія “Пошукі і здзяйсненні”, прысвечаная асобе і творчасці Змітрака Бядулі, дзе малады даследчык прадэманстраваў зайздросную абазнанасць у гісторыі і тэорыі літаратуры. Увогуле

В. А. Каваленка – аўтар звыш двухсот грунтоўных навуковых прац, у іх ліку 11 манаграфій. Ён друкаваўся і ў калектыўных выданнях, часта выступаў у перыёдыцы. Назвы большасці яго кніг сэнсава змястоўныя, асобасна рэпрэзентатыўныя: “Давер” (1967), “Голас чалавечнасці” (1970), “Прага духоўнасці”, “З пазіцый сучаснасці” (абедзве ў 1975), “Жывое аблічча дзён” (1979), “Общность судеб и сердец” (1985), “Покліч жыцця” (1987), “Веліч праўды” (1989). Яго “Прага духоўнасці”, напрыклад, заснавана на ідэі, што галоўны напрамак развіцця літаратуры – мастацкая праўда. Калі перафразавачь назвы кніг, то можна адзначыць, што наталенне прагі духоўнасці і голас чалавечнасці – вызначальныя рысы сапраўднай літаратуры ў трактоўцы вучонага, які імкнуўся аналізаваць літаратурныя творы з пазіцый сучаснасці, шукаць новыя шляхі прачытання мастацкай спадчыны, адчуваў веліч праўды.

Прадуктыўнымі навуковымі ідэямі, шырынёй ахопу даследчыцкага матэрыялу, глыбінёй тэарэтычнага асэнсавання, фундаментальнасцю высноў вылучаюцца працы “Вытокі. Уплывы. Паскоранасць” (1975), “Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры” (1981). Праблема складнікаў і дэтэрмінантаў літаратурнага працэсу цэнтральная ў кнізе “Вытокі. Уплывы. Паскоранасць”. На матэрыяле беларускай літаратуры В. А. Каваленка сфармуляваў вывад, што нераўнамернасць агульнага грамадскага развіцця дэтэрмінуе працэс паскоранасці літаратуры, а сам працэс паскоранасці – механізм, які звязвае рознаўзроўневыя культуры. Вялікае месца ў манаграфіі “Вытокі. Уплывы. Паскоранасць” адводзілася асэнсаванню літаратурных уплываў і падкрэслівалася, што пры вымушаным аб’яднанні нацыянальных літаратур нярэдка наглядаецца асіміляцыя духоўнага жыцця народа, які знаходзіцца ў палітычнай залежнасці ад пануючай іншанацыянальнай дзяржавы, што *станавіленне нацыянальных культур у народаў, якія па розных прычынах запазніліся, адбывалася ў сілавым полі вельмі складанага ўзаемадзеяння розных, часам супярэчлівых, але дыялектычна абумоўленых ліній і прыцягненняў* (с. 9). Віктар Антонавіч пераканаўча даказаў, што асноўнай задачай пісьменнікаў у XIX стагоддзі стала падпарадкаванне іншалітаратурных уплываў унутрананацыянальным мэтам. Вучоны па-новаму інтэрпрэтаваў узаемаадносіны літаратуры і фальклору ва ўмовах беларускай рэчаіснасці. Ён рашуча не пагадзіўся з даследчыкамі, якія сцвярджалі, што новая беларуская літаратура вырастала непасрэдна з народнай творчасці, бо яны не бачылі прынцыповай розніцы паміж фалькларызмам і народнасцю. Тэзіс Каваленкі заключаўся ў тым, што *фальклор не дарастаў да*

літаратуры, і новая беларуская літаратура не вырасла з фальклору (с. 16), што зварот пісьменнікаў да фальклору быў прадыхтаваным ў многім праблемай чытача, праблемай адрасата літаратуры, што творчы падыход да фальклору адкрываў перад маладой беларускай літаратурай магчымасці ідэйна-мастацкіх сувязей з суседнімі літаратурамі, даваў выхад да вышынь сусветнага мастацтва. Роля фальклору не была адназначнай, у трактоўцы вучонага, бо, з аднаго боку, фальклор, *уваходзячы многімі вобразна-стылявымі элементамі ў літаратуру, прывязаў яе да зямнога, рэальнага жыцця, перашкаджаў узлёту ў абстрактныя вышыні, звяртаў яе да народнасці* (с. 139), з другога – *часам стрымліваў яе магчымасці, непасрэдна не мог весці яе да вышэйшага, рэалістычнага абагульнення* (с. 142).

Г.Д. Гачаў, які даследаваў праблему паскоранасці ў балгарскім літаратурным працэсе, выказаў меркаванне, што ўплывы перадавых культур могуць стымуляваць самабытную дзейнасць (калі яны паглынаюцца ў дозах, сувымерных з арганічнымі) і могуць задушыць маламоцныя самабытныя парасткі або вырваць лепшыя сілы нацыі з роднай глебы ды перасадзіць іх у другую культуру, якая адкрывае перад гэтымі парасткамі перспектывы высокай духоўнай дзейнасці. Для ўмоў Беларусі, згодна з высновамі В.А. Каваленкі, не характэрна было такое дзіўнае вырашэнне праблемы (“або-або”), пра якое піша Г. Д. Гачаў, бо ў ёй наглядалася паралельнае выяўленне гэтых дзвюх тэндэнцый, звязаных з уплывам перадавых культур, а менавіта: уплывы дапамагалі станаўленню маладой літаратуры, і яны ж прывязвалі духоўныя сілы да іншых культур. В. А. Каваленка вылучыў як спецыфічную форму ўплыву ва ўмовах Беларусі ўзнікненне і развіццё рускамоўнай і польскамоўнай мастацкай літаратуры, тэматычна звязанай з Беларуссю. Вельмі вялікае значэнне для развіцця мастацтва слова і для выніковасці літаратурных сувязей аднамоўных літаратур ці літаратур блізкіх па мове маюць выдатныя аўтары, здольныя аказаць уплыў шырокага нацыянальнага маштабу. Паказальныя ў гэтым плане асоба і творчасць Адама Міцкевіча, які спрыяў развіццю новай беларускай літаратуры. Надзвычай плённай формай літаратурных сувязей Віктар Антонавіч лічыў пераклад. Так, паводле яго меркаванняў, пераклады твораў Міцкевіча служылі *ўнутранай эстэтычнай задачы стварэння ідэйна-мастацкай агульнасці літаратурнага працэсу* (с. 125), а *значэнне перакладаў на беларускую мову ў галіне стылявога развіцця заключалася перш за ўсё ў тым, што яны клалі пачатак усвядомленым адносінам да мовы* (с. 136). Вучоны пераканаўча даводзіў, што ва ўмовах паскоранасці само ўспрыманне ўплываў і запазычанняў ад-

мысловае, бо яны як бы дваіныя па сваім прызначэнні: з аднаго боку, дэманструецца ўзор мастацкага ўзроўню, а з другога – ставіцца мэта ажыццяўлення ўласна нацыянальных надзённых ідэйна-мастацкіх задач. А гэта дэтэрмінуе вялікую выбарчаснасць і варыятыўнасць запазычанняў, садзейнічае тэматычнаму і стылёваму ўзбагачэнню канкрэтнай нацыянальнай літаратуры.

Выходным палажэннем даследчыка было меркаванне, што сутнасць духоўнага жыцця народа, якое склалася гістарычна, заўсёды імкнецца выступаць у якасці творчай асновы мастацкай своеасабліваасці яго культуры, таму В. А. Каваленка негатыўна ацэньваў спробы разглядаць гісторыю беларускай літаратуры як аналаг гісторыі рускай літаратуры, толькі *менш рэльефны, менш выразны, менш развіты і трохі запознены*.

На думку аўтара манаграфіі, паскоранасць для літаратуры, якая па пазамастацкіх прычынах вымушана даганяць іншых, – і бяда, і выратаванне, бо сам працэс паскоранасці – бесперапынныя скачкі, таму ў выніку *“пераскокваюцца” цэлыя тэрыторыі літаратурнага мацерыка, каб хутчэй замацавацца на лініі новага рубяжа, ужо дасягнутага і асвоенага развітымі літаратурамі свету* (с. 55); *літаратура спяшаецца, ёй няма часу важны перыяд развіцця праходзіць паэтапна – спачатку эвалюцыйна, спакойна назапашваць новыя элементы і толькі пасля рабій скачок наперад. Пры паскоранасці абодва гэтыя этапы зліваюцца, накладваюцца адзін на адзін, а эвалюцыйнае развіццё, сувязь з папярэднім, нават блізкім папярэднім на пэўны час рэзка перарываецца* (с. 204).

Каваленка адзначыў у гісторыі беларускай літаратуры XIX – пачатку XX стагоддзя два шляхі, два магістральныя памкненні: *Адзін – ад запазычанага агульначалавечага да спалучэння яго з мясцовым жыццём, што складала працэс выпрацоўкі важнейшых мастацкіх сродкаў і не рабіла яшчэ літаратуру нацыянальнай у шырокім сэнсе слова. Другі – самастойны выхад на аснове створаных нацыянальных магчымасцей да агульначалавечых праблем, што і рабіла яе па-сапраўднаму нацыянальнай і рэальна гарантавана раўнапраўнай па свайму ўнутранаму зместу сярод іншых літаратур* (с. 217). Кніга “Вытокі. Уплывы. Паскоранасць” стала важкім унёскам у развіццё гісторыка-параўнальнага літаратуразнаўства, а яе ідэі атрымалі далейшы працяг у манаграфіі “Общность судеб и сердец”.

Акцэнтаванай канцэптуальнасцю даследчыцкай пазіцыі, навізнай навуковых ідэй, шырокім абагульненнем тэарэтычнага і мастацкага матэрыялу вылучаецца манаграфія “Міфа-паэтычныя матывы ў бела-

рускай літаратуры”, дзе аўтар разважае пра міф, пра ролю і месца фальклорнай і міфалагічнай спадчыны, пра мастацкую і сацыяльную міфалагізацыю. Паводле вучонага, улавіць *тыповае ў жыцці, прадвызначыць кірунак яго развіцця, у поўнай меры ўбачыць яго грамадскую важкасць – азначае міфалагізаваць з’яву. Неабходнасць у літаратурнай міфалагізацыі будзе адчувацца датуль, пакуль будзе існаваць літаратура ў сваёй цяперашняй прыродзе. Усякая літаратура міфалагізуе. Заўтра яна толькі будзе шукаць новыя, больш адпаведныя формы, бо развіваецца само жыццё* (с. 26). Віктар Антонавіч не прымаў літаратуру, угрунтаваную на ідэалагемах, на сацыяльных міфах. Ён адзначаў: *Усвядомленае падпарадкаванне мастака і пісьменніка сацыяльным міфам і адкрытае жаданне служыць ім выводзяць творцу за межы служэння сапраўднай культуры, адлучаюць яго ад гуманістычных традыцый сусветнага мастацтва, азначаюць бессаромнае прадажніцтва і могуць натхняцца толькі голым разлікам і выгадай* (с. 41). У адрозненне ад тых даследчыкаў, што перспектывы выкарыстання фальклорна-міфалагічнай спадчыны ацэньвалі ў лепшым выпадку скептычна, В. А. Каваленка спярджаў, што *міфалагічныя, прытчавыя і казачныя формы мастацкага адлюстравання могуць быць звязаны з вырашэннем вельмі сучасных мэт і задач літаратурнай творчасці. Міф і казка ў такой ступені блізка зрошчаны з народнай свядомасцю, што і ў якасці перажытачных з’яў яны з поспехам жывілі творчасць цэлых стагоддзяў, што і сёння зварот літаратуры да культурнай скарбніцы міфалагічнай і фальклорнай спадчыны азначае ўвагу да самых глабальных і тыповых рыс народнага светаадчування*” (с. 318–319). Найлепшы варыянт захавання спадчыны, на думку вучонага, *гэта яе пераўтварэнне, а пераўтвораная спадчына – гэта і ёсць сучаснасць* (с. 14). “Міфа-паэтычныя матывы ў беларускай літаратуры” ў многім інспіравалі развіццё і актывізацыю пазіцый беларускай міфапаэтыкі.

Важным дэтэрмінантам, складнікам і наступствам літаратурнага працэсу В. А. Каваленка лічыў літаратурную крытыку. Асноўны пафас яго змястоўнай манаграфіі “Праблемы сучаснай беларускай крытыкі” (1977), думаецца, быў выказаны наступным чынам: *Крытыка складае частку літаратурнага працэсу, але, думаецца, частку своеасаблівую. Яна ўліваецца ў літаратурнае жыццё інакш, чым іншыя роды і жанры, і не з’яўляецца аднароднай матэрыяй з літаратурай як з мастацтвам. Крытыка – гэта адбітак свядомасці літаратуры. Яна здольная “раскрываць” літаратуру знутры, у той час як навуковая рэцэнзія на навуковую працу – гэта ацэнка як бы збоку, усяго*

толькі апісальная характарыстыка на аснове пэўных ведаў у той ці іншай галіне (с. 21).

Практычна ўсе навуковыя публікацыі В. А. Каваленкі адрозніваюцца змястоўнасцю, арыгінальнасцю навуковых ідэй, насычанасцю дыскусійнымі праблемамі.

Віктар Антонавіч паспрабаваў сябе і ў галіне мастацкай творчасці. Ён аўтар рамана “Падвышанае неба” (1978), заснаванага на ўспамінах дзяцінства. Падзеі 1939–1941 гадоў на тэрыторыі Заходняй Беларусі ў творы адэняваюцца не з пазіцый сацыяльнага прагматызму, а па шкале высокіх гуманістычных ідэалаў.

Шмат сіл і працы В. А. Каваленка аддаваў падрыхтоўцы літаратуразнаўцаў. У Беларусі і за яе межамі працуюць многія кандыдаты і дактары навук, чым навуковым кіраўніком або кансультантам з’яўляўся Віктар Антонавіч. Як выхаванка Віктара Антонавіча адзначаю, што ён ніколі не выкарыстоўваў тактыку ментарства ў дачыненні да аспіранта, пра недахопы гаварыў у іранічнай ці дасціпнай форме так, што не выправіць іх было нельга. Ён умеў прывіваць любоў і смак да навуковай працы. У характары гэтага чалавека спалучаліся незвычайнага сціпласць, прага да шырокага пазнання свету, пачуццё чалавечага гонару, патрабавальнасць да сябе. У вершы “Як добра з простым чалавекам...”, прысвечаным Віктару Антонавічу Каваленку, Еўдакія Лось змагла пераканаўча ўвасобіць яго стаўленне да людзей і зваротную рэакцыю людзей на гэта стаўленне:

Ён слова абы-як не скажа
і абы-як не паглядзіць.
Усё харошае пакажа,
усё, чым трэба даражыць.
З ім пагаворыш – палягчэе
ад думак і святла ў вачах...
Сам азірнешся – а ці рос ты,
ці аддаваўся справе ўшчэнт,
як чалавек вось гэты просты,
інтэлігент...

Светлай памяці акадэмік Віктар Антонавіч Каваленка як вучоны і як чалавек выхоўваў (у самым лепшым сэнсе гэтага слова) іншых уласнымі адносінамі да людзей і да справы.

*Ванда Бароўка
Віцебск*

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 postaci załącznika do listu elektronicznego (belsk2009@yandex.ru);
 - 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) 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.

