

**BIAŁORUTENISTYKA
BIAŁOSTOCKA**

RADA NAUKOWA

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

RECENZENCI

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

ADRES REDAKCJI

„Białorutenistyka Białostocka”
Uniwersytet w Białymstoku
Instytut Filologii Wschodniosłowiańskiej
Plac Niezależnego Zrzeszenia Studentów 1
15-420 Białystok

UNIwersytet w Białymstoku

Wydział Filologiczny

Katedra Filologii Białoruskiej

BIĄŁORUTENISTYKA BIĄŁOSTOCKA

TOM 9

BIĄŁYSTOK 2017

REDAKTOR NACZELNY

Halina Twaranowicz

SEKRETARZ REDAKCJI

Anna Alsztyński

Opracowanie graficzne

Stanisław Żukowski

Redakcja i korekta

Halina Twaranowicz

Redakcja techniczna i skład

Stanisław Żukowski

Przekład streszczeń na język angielski

Dorota Szymaniuk

Wszystkie artykuły są recenzowane

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2017

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: Volumina.pl. Daniel Krzanowski

Od Redaktora

W odróżnieniu od poprzednich tomów „Białorutenistyki Białostockiej”, podejmujących szeroko rozumianą literacką, językową i kulturową problematykę białorutenistyczną, prezentujemy kolejny tom naszego czasopisma, który wyróżnia się tym, że na jego łamach przedstawiona jest przeważnie tematyka dotycząca toposu domu nie tylko w literaturze białoruskiej, ale i w innych literaturach słowiańskich, co niewątpliwie wzbogaca i poszerza nasz dyskurs literaturoznawczy.

SPIS TREŚCI

Od redaktora 5

LITERATUROZNAWSTWO

Beata Siwek — Estetyzacja i mitologizacja historii w powieści Wolhi Ipatawej „Złota kapłanka Aświnów” 11

Алена Белая — Традыцыйная індыйская паэтыка як гіпатэтычны прэцэдэнт мастацкага псіхалагізму ў рамане Міхася Зарэцкага “Вязьмо” 23

Людміла Машчэнская — Верш Яна Чыквіна «Даўно нежывы бацька полем ідзе...»: моўныя і сэнсавыя перакрываванні 35

Аксана Данільчык — Крытыка і апалагетыка цывілізацыі ў беларускай літаратуры 20–30-х гадоў XX стагоддзя 57

Вольга Русілка — Мастацкая рэпрэзентацыя вобраза Элізы Ажэшкі ў сучаснай беларускай паэзіі 75

Лілія Леська — Касмаганічны міф Максіма Гарэцкага 89

Людміла Зарэмбо — Об «экспериментальном» стихотворении Яна Чиквина «Размова... ..сусветаў»: идеи времени и формы времени 109

Тамара Тарасава — Канцэпт «дом» як аснова нацыянальнай карціны свету беларусаў 119

Ванда Бароўка — Топас дому ў беларускай паэзіі пачатку XX стагоддзя 131

Вольга Нікіфарова — Лейтматыў дому ў рамане Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды» 139

Ірына Федорчук — Фонтанный дом в жизни и творчестве Анны Ахматовой 155

Ірына Шматкова — Дом як Радзіма ў лірыцы беларускіх паэтэс другой паловы XX стагоддзя 181

Andrzej Ksenicz — Motyw domu w Czechowowskim modelu kreowania świata 193

Aleksandra Kołodziejczak — „Dom z facjatą” Antoniego Czechowa – historia o upadku ideałów szlacheckich 207

Artur Sadecki — „Dom” jako kategoria rozmyta w opowieści „Żywy towar” A.P. Czechowa 219

Marta Zambrzycka — Topos domu w powieściach Walerija Szewczuka: „Дім на гопі”, „Привид мертвого дому” 229

Katarzyna Arciszewska — Warianty kreacji obrazu domu w rosyjskiej literaturze wampirycznej 243

Вольга Губская — Топас “дому” ў аднайменным рамане Адама Глобуса 257

Елена Тарасова — Феномен дома в готической традиции (на примере рассказов Эдгара Аллана По и Стефана Грабинского) 267

Анна Альштынюк — Вобраз сям'і ў аповесці Андрэя Федарэнкі «Ціша»	281
Вольга Дзесюкевіч — Канцэптуалізацыя дома маладымі беларусамі . . .	293

FOLKLORYSTYKA I ETNOGRAFIA

Іна Швед — Хата як вобраз снабчанняў (паводле сучасных аповедаў з Берасцейшчыны)	305
Irena Matus — Dom jako gniazdo rodzinne w kulturze ludowej Białorusinów Białostoczczyzny	319
Адриан Куприянович — Ветер и вода в поверьях, суевериях и обычаях как элемент семейных обрядов (на примере нескольких сел Гайновского и Сокольского поветов)	337

JĘZYKOZNAWSTWO

Інеса Навасельцава — Канцэпт “дом” у паэзіі Ніла Гілевіча	351
Ірына Яўгенідзэ — Вобраз дома ў беларускай фразеалогіі	363

DEBIUTY NAUKOWE

Justyna Matus — Cudowne ikony Matki Bożej w parafii Puchły i Nercyze	373
Святлана Жыгар — Хата ў народных уяўленнях (на матэрыяле Берасцейшчыны пачатку ХХІ стагоддзя)	383

RECENZJE

Аліна Сабуць: <i>Новае вымярэнне класічнага радка: элітнае прачытанне класікі</i> / Ігар Жук, <i>Прыгінуцца да крыніцы</i> , Гродна 2017	397
Ірена Рудзевіч: <i>Панорама украінско-беларускіх літаратурных взаимосвязей</i> / Т.В. Кабржыцкая, В.П. Рагойша, <i>Українская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі. У трох частках. Частка 3. 40-гг. ХХ – пачатак ХХІ стагоддзя</i> , БДУ Мінск 2016.	404
Анна Саковіч: <i>Беларускія пісьменнікі аб сваім лагерным вопыце</i> / Katarzyna Drozd, <i>Białoruska proza lagrowa</i> , Warszawa 2016	408
Beata Siwek: <i>Zdobycze białoruskiej emigrantologii / Zapisy: Belarusan Institute of Arts and Sciences („Запісы”: Беларускі Інстытут Навукі і Мастацтва)</i> , New York – Miensk 2016, nr 38	414
Анжэла Мельнікава: <i>Вяртанне памяці</i> / Андрэй Масквін, <i>Беларускі тэатр 1920–30-х: адабраная памяць</i> . Пераклад з польскай – Алена Пятровіч і Марыя Пушкіна, Мінск 2016	418
Галіна Тварановіч: <i>З глыбокай павагай да каранёў, да спадчыны</i> / <i>Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia [w trzech tomach]</i> , Warszawa 2016	421

SPRAWOZDANIA

- Галіна Тварановіч: Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Topos domu w literaturach wschodniosłowiańskich”, Białystok 11–12 maja 2017 429
- Анна Альштынюк: XXIII Міжнародная навуковая канферэнцыя “Шлях да ўзаемнасці”, Беласток 22–23 верасня 2017 г. 431
- Анна Альштынюк: Jubileuszowa Międzynarodowa Konferencja Naukowa „Franciszek Skaryna. Życie, twórczość, recepcja. W 500. rocznicę edycji białoruskiej «Biblii»: 1517–2017”, Białystok – Grodno 26–28 października 2017 г. 433

JUBILEUSZ

- Анатоль Брусевіч — Светлага слова свет: тры перыяды ў паэзіі Дануты Бічэль (да 80-годдзя з дня нараджэння паэтэсы) 435

IN MEMORIAM

- Ігар Жук (1957–2017) 449

CONTENTS

LITERARY STUDY

- Beata Siwek — Aestheticization and mythologization of history in the novel “Залатая жрыцца Ашвінаў” by Olga Ipatova 11
- Алена Белая — Traditional Indian poetics as a hypothetical case of artistic psychology in M. Zaretsky’s novel “Vyazmo” 23
- Людміла Машчэнская — Jan Chykin’s poem “Dauno nezhyvy batska polem idze”: intersections of language and meaning 35
- Аксана Данільчык — Critique and apologetics of civilization in the Belarusian literature of the 1920s and 1930s 57
- Вольга Русілка — Artistic image of Eliza Ozheshkova in modern Belarusian poetry 75
- Лілія Леська — Maksim Haretski’s cosmogonic myth 89
- Людміла Зарэмбо — On “experimental” poem by Jan Chykin “Razmova susvietau”: the idea of time and the form of time 109
- Тамара Тарасава — The concept of home as a basis of the national image of the Belarusian world 119
- Ванда Бароўка — Topos of home in Belarusian poetry of the early 20th century 131
- Вольга Нікіфарова — The leitmotif of home in Yanka Bryl’s novel “Birds and nests” 139

Ирина Федорчук — Fountain House in Anna Akhmatova's life and oeuvre	155
Ірына Шматкова — Home as fatherland in the lyrics of the Belarusian poetesses in the second half of the 20th century	181
Andrzej Ksenicz — The motif of a house in Chekhov's representational mode of the world	193
Aleksandra Kołodziejczak — A.P. Chekhov's "The House with an Attic" – a story about the decline of ideals	207
Artur Sadecki — 'House' as a blurred category in 'A Living Chattel', a short story by A. P. Chekhov	219
Marta Zambrzycka — The topos of home in V. Shevchuk's novels "House on the Hill" and "Specter of the Dead House"	229
Katarzyna Arciszewska — Varieties of house motif in Russian vampire literature	243
Вольга Губская — The topos of home in the novel by Adam Globus	257
Елена Тарасова — The phenomenon of the house in gothic tradition (based on stories by Edgar Allan Poe and Stefan Grabinski)	267
Анна Альштынюк — The family image in Andrey Fedorenko's "Silence"	281
Вольга Дзесюкевіч — The conceptualization of <i>home</i> by young Belarusians	293

STUDY OF FOLKLORE AND ETHNOGRAPHY

Іна Швед — Home in dreams (based on an example of stories in Brests region)	305
Irena Matus — Home as a family nest in folk culture of the Belarusians in the Bialystok region	319
Адриан Куприянович — Wind and water as integral elements of family rituals in beliefs, superstitions and customs based on an example of selected villages in Hajnowka and Sokolka districts	337

LINGUISTICS

Інеса Навасельцава — The concept of home in Nil Ghilevich's poetry	351
Ірына Яўгенідзэ — The house in belarusian phraseology	363

DEBUTS

Justyna Matus — Miracle icons of the Mother of God in Pukhly and Zherchitse parishes	373
Святлана Жыгар — The house in folk perception (based on Brest region material of the 21st century)	383

REVIEWS	397
---------	-----

REPORTS	429
---------	-----

ANNIVERSARY	435
-------------	-----

IN MEMORIAM	449
-------------	-----

LITERATUROZNAWSTWO

DOI: 10.15290/bb.2017.09.01

Beata Siwek

Katolicki Uniwersytet Lubelski

Jana Pawła II

Estetyzacja i mitologizacja historii w powieści Wolhi Ipatawej „Złota kapłanka Aświnów”

Wśród obfitości nurtów i tendencji współczesnej literatury, w szczególności interesującej nas prozy powieściowej, ważne miejsce zajmują utwory, które określać będziemy jako teksty o tematyce historycznej, realizowanej przy pomocy wielorakich, często bardzo zróżnicowanych strategii i narzędzi¹. Nie są to bynajmniej teksty, które można by określić wspólnym mianem – powieści historyczne. Wielość wykorzystanych technik powieściowych, zróżnicowane metody rekonstrukcji historii, poetyka i styl utworów każą poszukiwać indywidualnych, dostosowanych do charakteru i struktury poszczególnych tekstów określeń gatunkowych, które zapewne wymykają się tradycyjnym, kanonicznym wzorcom. Liczne teksty realizują nierzadko złożony paradygmat, kumulujący w sobie zasady strukturalne nieraz bardzo zróżnicowanych gatunków².

W przestrzeni białoruskiej literatury tematyka historyczna jest reprezentowana przez niemałą grupę twórców, wśród których na plan pierwszy wysuwa się Uładzimir Karatkiewicz, autor tekstów „Каласы пад сярпом тваім”, „Чорны млын”, „Ладдзя Роспачы”, „Дзікае паляванне караля Стаха”, „Крабат, або Пераўтварэнне свету”, „Хрыстос прызямліўся ў Гародні” i jego spadkobiercy – Uładzimir Arlou („Каханак яе вялікас-

¹ Białoruska badaczka W. Barouka w artykule „Мастацкі этнаграфізм у беларускай і польскай прозе XX стагоддзя” utwory te określa mianem „раман пра мінулае”, wyraźnie zaznaczając ich odrębność od tekstów określanych jako powieści historyczne. Patrz więcej na ten temat: В. Бароўка, *Мастацкі этнаграфізм у беларускай і польскай прозе XX стагоддзя*, „Acta Albaruthenica” 2005, nr 5, s. 44–49.

² Patrz więcej na ten temat: S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6, s. 25–39.

ці”, „Час чумы”, „Сны імператара”), Leanid Dajnieka („Жалезныя жалуды”, „Мая вясна саракавая”, „Меч князя Вячкі”, „Назаві сына Канстанцінам”), Kastuś Tarasau („Пагоня на Грунвальд”, „Скарб Нясвіжскага замка”, „Тры жыцці княгіні Рагнеды”), Wital Czaropka („Перамога ценю”, „Храм без бога”). Bez wątpienia ważne miejsce wśród współczesnych twórców białoruskich odwołujących się do historii zajmuje Wolha Ipatawa, poetka, autorka zbiorów poetyckich „Раніца” (1969), „Ліпеньскія навальніцы” (1973), „Парасткі” (1976), i powieściopisarka, której teksty „Вецер над стромай” (1977), „Дваццаць хвілін з Немезідай” (1981), „Перакат” (1984), „За морам Хвалынскім” (1989) są już dobrze znane białoruskiemu odbiorcy.

Powieść „Złota kapłanka Aświnów” („Залатая жрыца Ашвінаў”), której poświęcone zostaną nasze rozważania, stanowi pierwszą część trylogii poświęconej historii Wielkiego Księstwa Litewskiego, pisanej w latach 1997–2001. Kolejne tomy to: „Wróźbita Giedymina” („Вяшчун Гедзіміна”) i „Dzida Olgierda” („Альгердава дзіда”). Po raz pierwszy utwór został opublikowany w czasopiśmie „Połymia”³ w latach 1997–1998, a w 2000 roku wydany jako samodzielna publikacja w języku rosyjskim w przekładzie Iryny Kaczatkowej.

W utworze tym, odwołującym się do wydarzeń z XIII-wiecznej historii ziem białoruskich, jak zauważa białoruska badaczka Lidia Sawik, *унпершыню ў беларускай літаратуры даследуюцца індаеўрапейскія, арытскія карані нашай культуры, раскрываюцца тыя моманты, камі наваградская зямля станавілася цэнтрам Вялікага Княства Літоўскага, і канкрэтна, якія адбываліся пры гэтым падзеі ў часы Міндоўга і Войшалка, што сабой уяўляў Наваградак і яго наваколле, якая барацьба вялася паміж княствамі*⁴.

Powieść Wolhi Ipatawej stanowi swoiste połączenie elementów historycznych, w ich romantycznym ujęciu, z elementami mitopoetyckimi, co wymagało od autorki wykorzystania nie tylko materiałów dokumentalnych, kronik czy podań kraju nowogródzkiego, ale także dobrej znajomości mitologii indyjskiej i słowiańskiej. Śmiało można by rzec, że struktura artystyczna powieści, jej obrazowość, styl, wydarzenia fabularne, począwszy od ukazania pogańskich źródeł białoruskiej kultury narodowej po wydarzenia związane z politycznym i społecznym wymiarem życia mieszkańców Wielkiego Księstwa Litewskiego (w szczególności Nowogródzczyzny) podporządkowane

³ „По́лымя” 1997, № 10–11; 1998, № 6–7.

⁴ Л. Савік, *Адна між замкаў. Літаратурны партрэт Вольгі Іпатавай*, Мінск 2003, с. 98.

są ukazaniu duchowego wymiaru dziejów, ich niematerialnego dziedzictwa oraz jego wpływu na współczesnego człowieka.

Tatiana Sienkiewicz pisze na ten temat: *В романах О. Ипатовой неотъемлемой составляющей становится мифопоэтическое начало, жанрово-тематическая парадигма устного народного творчества, традиции, сыгравшие основополагающую роль в формировании менталитета тех, кто кровными узами или территориально был связан с Белой Русью*⁵.

Fundament mitycznego myślenia Wolhi Ipatawej stanowi kult bliźniąt, u źródeł którego odnajdujemy tytułowych braci Aświnów. Bracia bliźniacy Aświnowie (Końscy), synowie Surji (Słońca) i bracia Uszas (Jutrzenki) w mitologii indyjskiej cieszyli się szczególnym uznaniem. Podobnie jak inne pary bóstw wyrażają oni *złożoność jednostki i jedność przeciwieństw, dwie fazy czy dwa aspekty tej samej rzeczywistości. W ich przypadku jest to dwuznaczność momentu, w którym zaczyna się świt – jeszcze ciemny, a już jasny. Jako bóstwo nieba mają wiele cech słońca, zwłaszcza w roli zapładniania, pobudzania i ożywiania natury*⁶. Warto dodać, że hymny przypisują Aświnom posiadanie miodu będącego nektarem życia, praindoeuropejską sosną. Miód wypełnia ich ciała. Ich wóz koloru miodu niesie ów złoty napój. Jako posiadacze ambrozji, są lekarzami bogów i ziemian. Nie tylko uzdrawiają ludzi, lecz także spieszą z pomocą każdemu, kto znajduje się w kłopotach⁷. Obok Aświnów w utworze Wolhi Ipatawej odnajdujemy jeszcze kilka znanych, czy to z mitologii, czy z legend braci bliźniaków – Kastora i Polluksa, Romusa i Romulusa, Kosmę i Damiana, Widewuta i Brutena.

Jak konstatuje Siarhiej Sańko w artykule „Podstawowe składniki białoruskiej narracji sakralnej w perspektywie porównawczej”, temat bliźniaczy był jednym z głównych w światopoglądzie mitologicznym przodków Białorusi: *Zapewne ma on bezpośredni związek z dualistycznym charakterem tradycyjnej kosmogonii i wieloma refleksami mitologii bliźniaczej w rekonstruowanym w ogólnym zarysie micie etnogenicznym*⁸.

Warto zaznaczyć, że lista mitologicznych postaci przywoływanych w powieści Wolhi Ipatawej jest niezwykle obszerna – odnajdujemy tu postaci

⁵ Т. Сенькевич, *История и миф в романах О. Ипатовой*, [в:] *Волинь філологічна: текст и контекст. Польська, українська, білоруська та російська літератури в європейському контексті*: зб. наук. пр., Луцьк 2008, с. 121.

⁶ M. Jakimowicz-Shah, A. Jakimowicz, *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982, s. 26–27.

⁷ Тамże, s. 27–28.

⁸ S. Sańko, *Podstawowe składniki białoruskiej narracji sakralnej w perspektywie porównawczej*, „Politeja” 2012, nr 4/1, s. 168.

znanych i mniej znanych bogów i bóstw mitologii słowiańskiej i indyjskiej – Rusalki, Wodnika, Północnika, Żytnią Babę, Peruna, Swaroga, Welesa, Mokosz, Ziuzię, Lalę, Daszkapati, Indrę, Ogni, Auszrę.

Mityczne postaci ukazane w powieści „Złota kapłanka Aświnów” współistnieją z realnymi postaciami, a wydarzenia legendarne, będące wytworem wierzeń czy przekonań, przeplatają się z faktami historycznymi. Jednak, jak zauważa Wolha Szynkarenka, Ipatawa nie skupia się w swojej powieści na ukazaniu konkretnych wydarzeń historycznych, a raczej na ukazaniu człowieka uwikłanego w historię jednostki, o tożsamości której przesądza bogata, choć wciąż zbyt mało znana, tradycja kulturowa. Zwrot do pogańskich bóstw, obrzędów, tradycji ma pomóc w zrozumieniu indoeuropejskich korzeni kultury słowiańskiej, ukazać bogactwo duchowe narodu białoruskiego⁹. Sama Ipatawa pisze na ten temat:

Навука наша мала даследуе індаеўрапейскія карані беларусаў. [...] Культ Блізнят – адна з асноўных рысаў старажытнаіндыскай арыйскай цывілізацыі, нездарма ж у Рыгведзе Ашвінам прысвечана ажно 54 гімны, а таксама адведзена шмат месца ў Махабхаратае, Шатапатха-брахмане, Брыхадзеватае і іншых помніках старажытнай індыйскай культуры эпохі адраджэння. Думаецца, што менавіта іхні культ да сёння праіснаваў у выглядзе канькоў на нашых дахах, конскіх галоў на вышыўках. Гэты, засыпаны попелам забыцця, культ светлых братоў-лекараў мае права на ўспомненне¹⁰.

Centralną postacią utworu „Złota kapłanka Aświnów” jest Żywiena, nieślubna córka litewskiego króla Mendoga (1253–1263), wnuczka bojarzyna Agapiusza. Obraz tej postaci kształtowany jest poprzez bardzo zróżnicowane techniki postaciowania – dialog, rozbudowany opis, ukazanie postaci w działaniu. Nieprzypadkowe jest też imię bohaterki, które w swojej semantyce odwołuje się do słowa żywić, ożywiać, podtrzymywać¹¹. Warto dodać, że imiona stanowią dla białoruskiej powieściopisarki element budowania obrazu przeszłości. Pisała o tym m.in. Swiatłana But-Husaim w interesującej artykule „Антрапанімікон трылогіі Вольгі Іпатавай”: на-

⁹ В.К. Шынкярэнка, *Нястомных пошукаў дарога. Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы*, Мінск 2002, с. 111.

¹⁰ В. Іпатава, *Залатая жрыца Ашвінаў*, [w:] *tejże, Выбраныя творы*, Мінск 2014, с. 57. Wszystkie cytaty z tekstu źródłowego podaję według tego wydania. W dalszej części pracy w nawiasie podaję numer strony.

¹¹ Interesujące spostrzeżenia na temat znaczenia imion w powieści Wolhi Ipatawej odnajdziemy w artykule S. But-Husaim: С.Ф. Бут-Гусаім, *Антрапанімікон трылогіі Вольгі Іпатавай Гаспадары Вялікага Княства*, „Веснік Брэсцкага ўніверсітэта” 2010, nr 1, с. 5–13.

сычаныя сэнсавымі адценнямі імёны з'яўляюцца адным з найважнейшых сродкаў стварэння каларыту даўніны, спосабам характарыстыкі светаўспрымання нашых продкаў¹².

Żywiona jest osobą obdarzoną szczególnym darem – przewidywania przyszłości, diagnozowania chorób i mocą uzdrawiania. Wychowana w Nowogrodzku w świątyni Aświnów, ukształtowana przez kapłana-mędrca Światozara, doskonale znająca tajniki ludzkiej duszy, jest postacią o niezwyklej osobowości, dobroci, duchowej sile i determinacji. Wydaje się, że przejęła ona część tej nadludzkiej magicznej siły od patronów świątyni, do których często zwracała się z modlitwą wstawienniczą. Tym mocniej przeżywa ona wewnętrzne dylematy wynikające z radykalnych przemian zachodzących w otaczającym ją świecie, które trudno jej zrozumieć i zaakceptować. Są one w szczególności związane z postępującym procesem chrystianizacji ziem litewskich i – co się z tym wiąże – surowym rozprawianiem się z pozostałościami kultu pogańskiego.

Mocno niepokoi też kobietę złożoność sytuacji politycznej w księstwie: zacięta walka o władzę, nieustępliwość, sprzeniewierzenie się ogólnoludzkim wartościom w walce o tron książęcy. Stosunek głównej bohaterki do bieżących wydarzeń doskonale oddają rozbudowane monologi, które są zwykle silnie zretoryzowane, a tym samym podkreślają emocjonalny stan postaci:

У дарозе Жывена раздумвала пра далейшы лёс Новагародскай зямлі, княства, якое, нягледзячы ні на што, пашырала свае межы і набывала ўсё большую вагу. Што дае моцы княствам, герцагствам, вялікім каралеўскім дзяржавам? Сіла навакольнай зямлі ці магутны штуршок духу, пажадлівасць да валадарства ці ўзнёслае імкненне даць навакольным людзям абарону і спакой? І нашто даецца чалавеку княжная кроў – дзеля большай адказнасці яго за іншых ці дзеля выпрабавання яго самога? (164)

Życiowe perypetie głównej bohaterki, związane z najazdem ziemi nowogrodzkiej przez Mongołów, jej uprowadzenie do Bizancjum i pobyt na dworze komity Nikifora, kontakt z bogatą wschodnią kulturą, umożliwiły konfrontację własnego świata, zamkniętego w ścianach Aświnowskiej świątyni, ze światem obcych zwyczajów, tradycji i wiedzy. Nie brakuje zatem w tekście rozbudowanych fragmentów stanowiących wyraz ścierania się dwóch różnych wizji świata i człowieka, czy też rozważań na temat wpływu historii na ludzkie losy. Warto podkreślić, że okres panowania księcia Mendoga (lata 30.–60. XIII wieku), pierwszego króla Litwy, jest stosunkowo słabo

¹² С.Ф. Бут-Гусаім, *Антрапанімікон трылогіі Вольгі Іпатавай*, s. 12.

opracowany przez historyków. Jego imię spotykamy w latopisach ruskich („Latopis halicko-wołyński”, „Latopis hipacki”) z 1235 roku oraz w kronikach niemieckich z 1245–1246¹³. Dla podjętego przez Wolhę Ipatawą tematu istotnym wydaje się fakt, że dla uzyskania godności króla w 1251 roku Mendog przyjął chrzest, jednak prawdopodobnie już w 1261 roku powrócił do wiary przodków.

Znamienne, że badacze-historycy, prezentując sylwetkę Mendoga i opisując wydarzenia, w których uczestniczył, używają często wyrażen: można sądzić, wydaje się raczej, ale jest to informacja mało wiarygodna, jeżeli wierzyć, nie jest do końca wyjaśnione, itp.¹⁴. Fakt ten umożliwia zatem wypełnienie licznych luk historycznych własną wyobraźnią twórczą, umożliwia reinterpretację tego, co udało się wydobyć ze źródeł historycznych, a co było nierzadko jedynie śladem czy pojedynczym faktem. Trudno zatem mówić – jak zwykle w przypadku tekstów obudowanych na materiale historycznym – o rekonstrukcji historii. W analizowanej powieści raczej spotykamy się z jej kreacją, budowaniem świata częściowo niezależnego od materiału historycznego.

Walka Mendoga z krewnymi, udział w licznych wyprawach wojennych, udział w spiskach i sojuszach w celu wzmocnienia swojej pozycji politycznej nie noszą w powieści Ipatawej znamion szczególnie znaczących wydarzeń. Służą raczej stworzeniu sugestywnego obrazu epoki – czasu dezintegracji i rozbicia, przedkładania własnych spraw nad sprawy kraju i narodu. Istotniejszym wydaje się, jak już wspomniałam, fakt splatania świata historycznego z fikcyjnym, powieściowym żywiołem, wkomponowywania w narrację powieściową refleksyjnych dialogów, rozbudowanych opisów przyrody, będących wyrazem fascynacji autorki potęgą świata natury i siłą pierwotnych wierzeń. Antropomorfizowane obrazy przyrody w perspektywie których ukazywane są ludzkie przeżycia, realizowane poprzez skumulowanie różnorodnych zabiegów stylistycznych, są niezwykle sugestywne i – nierzadko intrygujące:

Садзілася сонца, усё глыбей утыкаючы свае чырвоныя промні-спіцы ў зямлю, Лясун ужо колькі раз вухнуў у гушчары, прачышчаючы шурптае горла, каб пасля цэлюю ноч галёкаць па лесе, гукаючы Балотніка ці Вадзяніка і разам з імі качацца па махавінах; цені ад бяроз, станчаючыся ў чарацінкі, цягнуліся па зямлі, як постаці дванаццаці сяспёр Трасцы (140)

¹³ H. Sahanowicz, *Historia Białorusi. Od czasów najdawniejszych do końca XVIII wieku*, przeł. H. Łaszkiwicz, Lublin 2001, s. 79.

¹⁴ Tamże, s. 79–81.

lub:

Вечар густа мазаў спачатку барвовымі, пасля ружова-бледнымі, затым сіне-шэрымі фарбамі вапнавую сцяну насупраць акна. Цені сцякалі па ёй туды, дзе нараджаюцца ўсе формы быцця, што прыходзяць спраўджвацца на зямлю (150).

Zastosowane przez białoruską powieściopisarkę strategie ukazywania wydarzeń historycznych wpisują się w nurt poszukiwań współczesnej prozy powieściowej. Jak trafnie zauważa Adam Mazurkiewicz, do najczęściej spotykanych sposobów ukazywania minionych wydarzeń należą: traktowanie przeszłości jako pretekstu do eksperymentu myślowego, umożliwiającego konstruowanie alternatywnego biegu dziejów; apologia przeszłości czy też jej demitologizacja¹⁵.

W przypadku analizowanego przez nas tekstu wykorzystana została druga strategia, która stanowi swoiste połączenie myślenia mitologicznego i estetycznego spojrzenia na bieg dziejów, które stanowią historiograficzną wizję Wolhi Ipatawej. Wybór takiej strategii pisania historii związany jest w istocie z upraszczającym podejmowaną problematykę schematem fabularnym. Kreowane przez Ipatawę obrazy powieściowe przesycone są patosem, wzniosłością, ale też magicznym myśleniem, które nie zezwala na przypadkowość. W utworze nieustannie ścierają się ze sobą dwa światy – świat racjonalny, uporządkowany, oparty na logice i świat, w którym konkretne wybory narzucane są przez „wiedzę tajemną”, dostępną tylko wybranym lub też określane elementami znanego w danej przestrzeni systemu kosmologicznego. Doskonale ilustruje to fragment utworu:

Пакуль везлі ў сталіцу цела вялікага князя і караля, хадуном хадзіў Новагародак; ва ўсіх цэрквах і касцёле служылі паніхіды, а ў вялікім храме Перуна пад замкам не перапаныліся ні ўдзень, ні ўначы ахвярапрынашэнні духам, якія панясуць тую грэшную душу ў Ірый. Казалі жрацы, што падаў у той дзень Лазнік нядобры знак Міндоўгу, які хаця і пакінуў яму, як тое належала, венік, ваду ў кадушцы і мьльны корань, аднак не паслухаўся крыку чорнага пеўня, які тройчы кукарэкаў, як ішоў у лазню (326).

Powieść Wolhi Ipatawej „Złota kapłanka Aświnów” zaskakuje swoją poetyką, której fundament stanowią, jak już wspominaliśmy, liczne zabiegi estetyzacyjne. Jak zauważa polska badaczka Teresa Pekała w artykule „Przeszłość jako przedmiot badań estetycznych”: *Estetyzacja historii jest*

¹⁵ A. Mazurkiewicz, *Strategie rekonstrukcji przeszłości we współczesnej polskiej literaturze popularnej (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2013, vol. XIX, s. 13.

*współcześnie jednym z tematów wpisujących się w nurt dyskusji na temat procesów estetyzacji rzeczywistości. Przedmiotem badań staje się estetyczny wymiar pisarstwa historycznego oraz znaczenie narracyjności w przedstawianiu przeszłości*¹⁶. Mowa narratora w analizowanej powieści jest niezadko symboliczna i metaforyczna. Istotną jej cechą jest także sugestywność i subiektywizm. Można by rzec, że estetyzacja historii ma tutaj wymiar retoryczny¹⁷. Dzięki kumulacji zabiegów estetyzujących powstaje wrażenie, że narrator narzuca odbiorcy własną, jedynie prawdziwą w jego przekonaniu wizję świata i człowieka, która związana jest z duchowością pierwotną: *Минулае б'е – і хто ведае, якія сілы і духі хаваюцца ў ім?* (129), *Свет дзеліцца не на немцаў, прусаў альбо славян, а на тых, хто слухыць Святму альбо Цемры. Не давай душы быць схопленай ў цяньты Зла...* (302).

Liczne środki użyte przez Wolę Ipatawę w powieści podporządkowane są zwykle jednemu celowi: mają służyć ukazaniu oderwania głównej bohaterki od spraw ciała. Minimum cielesności, rozbudowany obraz duchowy kobiety zwykle współgra ze sposobem ukształtowania przestrzeni, tworząc harmonijną całość:

Перад павароткай, за якою звычайна прыезджым адкрываўся храм, Жывена спыніла фурмана, выйшла. Бярозы ў залатых корзнах, яліны ў доўгіх цёмна-зялёных плашчах былі падобныя да купкі баяр, што сабраліся на раду. Вераснёўскае сонца моцна нагрэла апледены верасам узгорак, на які прысела жрыца (296)

czy też:

Душа дзяўчыны кружылася над узгоркамі і далінамі, над чырвонымі мурамі новагародскіх вежаў, і ў сніе такое замілаванне ахоплівала яе, што слёзы змочвалі жорсткую падушку, а вобраз радзімы і твары дарагіх яе сэрцу людзей стаялі перад вачыма і ўдзень. Ніколі не думалася, што такой нястрымнай, такою горка-безнадзейнаю мукаю будзе поўніцца сэрца (204).

Wolha Ipatawa ukazała w swojej powieści szczególnie moment w dziejach mieszkańców ziem litewskich – moment niszczenia żywej duchowości pogańskiej, która dawała pierwszeństwo duchowym wartościom. Opisuje proces przemian zachodzących w człowieku i społeczeństwie, będący wynikiem zetknięcia się starego systemu wierzeń z chrześcijańskim, obcym

¹⁶ T. Peckała, *Przeszłość jako przedmiot badań estetycznych*, „Sztuka i Filozofia” 2009, nr 34, s. 35.

¹⁷ Tamże, s. 36.

i niezrozumiałym. Powieściowy świat Wolhi Ipatawej budowany jest na ujęciu dualistycznym i wyrasta z historiozoficznego założenia o zamieraniu i wytwarzaniu wartości. Historia w jej powieści ma charakter fragmentaryczny, odczytywana jest przez pryzmat świadomie uruchamianych mechanizmów mitologizacyjnych, których znaczenie utrwalone jest, co prawda, w świadomości zbiorowej, ale które wymagają aktualizacji i nowej interpretacji.

Przywołana już wcześniej polska badaczka Teresa Pękała, zastanawia się, *na ile zestetyzowana przeszłość jest w stanie ożywić pamięć wrażeniową, zmysłową? Czy kopia jest równie silnym bodźcem zewnętrznym dla wrażenia przechowywanego w pamięci? Czy historie literackie [...] mogą odegrać rolę impulsu ożywiającego potrzebę kontaktów z tym, co minionie?*¹⁸. O ile na pierwsze pytania odpowiedzi mogą być różne, to pewnym jest, że powieść „Złota kapłanka Aświnów” Wolhi Ipatawej stanowić może źródło wielu interesujących historii, odkrywających – przynajmniej częściowo – duchowy świat przodków Białorusinów. Powstaje jednakże wątpliwość, czy jest to świat zrozumiały dla współczesnego odbiorcy i czy ten typ duchowości może być mu bliski. Wydaje się, że jednak nie.

Tym bardziej zaskakiwać może fakt, że Wolha Ipatawa rozpoczyna swój utwór fragmentem tekstu Uładzimira Karatkiewicza „Званы ў прыдоннях азёр”. Słowa te, stanowiące swoiste credo autorki, myśl przewodnią utworu, mówią wszak o przemianie mentalności współczesnego człowieka, jego pogoni za tym, co nowe i bliższe jego aktualnym potrzebom:

...Кажуць дасюль, што ў прадоннях,
Над якімі бяжыць чарот,
Жывы ў гарадах падводных
Стары палескі народ.
Жывыя яго паданні,
І песня, і мовы строй
У недасяжных глыбінях,
Пад сіняй азёрнай вадой.
Яны зберагаюць скарбы
За сябе і за нас усіх,
А мы цягнем свой крыж штодзённы,
І мы забываем іх (58).

¹⁸ Tamże, s. 38.

L I T E R A T U R A

- Balbus S., *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1999, nr 6.
- Jakimowicz-Shah M., Jakimowicz A., *Mitologia indyjska*, Warszawa 1982.
- Mazurkiewicz A., *Strategie rekonstrukcji przeszłości we współczesnej polskiej literaturze popularnej (rekonesans)*, „Literatura i Kultura Popularna” 2013, vol. XIX.
- Pękała T., *Przeszłość jako przedmiot badań estetycznych*, „Sztuka i Filozofia” 2009, nr 34.
- Sahanowicz H., *Historia Białorusi. Od czasów najdawniejszych do końca XVIII wieku*, przeł. H. Łaszkievicz, Lublin 2001.
- Sańko S., *Podstawowe składniki białoruskiej narracji sakralnej w perspektywie porównawczej*, „Politeja” 2012, nr 4/1.
- Бароўка В., *Мастацкі этнаграфізм у беларускай і польскай прозе XX стагоддзя*, „Acta Albaruthenica” 2005, nr 5.
- Бут-Гусаім С.Ф., *Антрапанімікон трылогіі Вольгі Іпатавай Гаспадары Вялікага Княства*, „Веснік Брэсцкага ўніверсітэта” 2010, № 1.
- Іпатава В., *Залатая жрыца Ашвінаў*, [w:] *teżże, Выбраныя творы*, Мінск 2014. „Польмя” 1997, № 10–11; 1998, № 6–7.
- Савік Л., *Адна між замкаў. Літаратурны партрэт Вольгі Іпатавай*, Мінск 2003.
- Сенькевич Т., *История и миф в романах О. Ипатовой*, [в:] *Волинь філологічна: текст и контекст. Польска, українська, білоруська та російська літературы в європейському контексті*: зб. наук. пр., Луцьк 2008.
- Шынкарэнка В.К., *Нястомных пошукаў дарога. Праблемы паэтыкі сучаснай беларускай гістарычнай прозы*, Мінск 2002.

Р Э З Ю М Е

ЭСТЭТЫЗАЦЫЯ І МІФАЛАГІЗАЦЫЯ ГІСТОРЫІ

Ў РАМАНЕ “ЗАЛАТАЯ ЖРЫЦА АШВІНАЎ” ВОЛЬГІ ІПАТАВАЙ

У артыкуле разглядаецца аповесць Вольгі Іпатавай “Залатая жрыца Ашвінаў”. Прадметам асаблівай увагі з’яўляецца выкарыстаная беларускай пісьменніцай стратэгія рэканструявання мінулага, а таксама паэтыка і эстэтыка твора. Гісторыя ў аналізаванай аповесці мае фрагментарны характар, пададзеная праз прызму свядома ўрухоменых міфалагічных механізмаў, значэнне якіх замацавана ў калектыўнай свядомасці, аднак вымагае актуалізацыі і новай інтэрпрэтацыі.

Ключавыя словы: гістарычная тэматыка, міфалогія, Літва, князь Міндоўг, зычніцтва, стратэгія рэканструявання мінулага, паэтыка і эстэтыка твора.

SUMMARY

AESTHETIZATION AND MYTHOLOGIZATION OF HISTORY
IN THE NOVEL "ZALATAYA ZHRYTSA ASVYN OV" BY OLGA IPATOVA

This article is devoted to "Zalataya zhrytса Asvynov", the novel written by Olga Ipatova. Strategies of reconstructing the past used by the Belarusian novelist as well as the poetics and aesthetics of her work are in the focus of attention. History in the novel is fragmentary. It is interpreted through the prism of consciously activated mythological mechanisms. Although their significance is fixed in collective consciousness, they need to be updated and interpreted anew.

Key words: historical issues, mythology, Lithuania, the Duke of Mindovg, reconstruction processes of the past, poetics and aesthetics of the novel.

Алена Белая

Баранавіцкі дзяржаўны ўніверсітэт

**Традыцыйная індыйская паэтыка
як гіпатэтычны прэцэдэнт мастацкага псіхалагізму
ў рамане Міхася Зарэцкага “Вязьмо”**

У артыкуле “Літаратурнае сёння” (1924) Ю. Тынянаў адзначаў: *Літаратура ідзе многімі шляхамі адначасова. ... Яна не цягнік, які прыходзіць на месца прызначэння. (...) ... Заказваць ёй бессэнсоўна: ёй закажуць Індыю, а яна адкрые Амерыку*¹. На першы погляд усё сказанае мае вельмі аддаленыя адносіны да рамана М. Зарэцкага “Вязьмо”, аднак наблізіцца да адной з яго таямніц дапамаглі, як ні dziўна, Індыя і Амерыка.

Паводле К. Г. Юнга, усе мастацкія творы падзяляюцца на два віды. Патаемная натура адных выяўляе сама сябе і гучна выказваецца пра рэчы, якія сам аўтар ніколі не рызыкнуў бы агучыць. Ён – нібы падпарадкаваная асоба, што трапіла ў поле прыцягнення чужой волі. Іншыя ж творы вынікаюць цалкам з намеру і рашучасці аўтара дасягнуць пры іх дапамозе таго ці іншага ўздзеяння, сугестыі. І тады ён мэтанакіравана падпарадкуе зыходны матэрыял свядомай апрацоўцы, *на кожным кроку ўзважваючы магчымы эфект і неадступна захоўваючы законы мастацкай формы і стылю*².

Аўтарская задумка можа быць рэканструявана толькі з твора, у якім яна ўвасоблена. Пачатак вопыту выяўлення схаваных філасоф-

¹ Ю. Тынянов, *Литературный факт*, [online], <http://www.philology.ru/literature1/tyunyanov-77e.htm>, [доступ: 04.02.2017].

² К. Г. Юнг, *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству*, [online], http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/alh_i.tvorch.html, [доступ: 12.11.2016].

скіх асноў і сугестыўнасці літаратурнага твора ў рускай літаратуры быў пакладзены філосафам і паэтам У. Салаўёвым. У артыкуле “Буддыйскі настрой у паэзіі” (1894) ён выявіў гэтыя феномены, заснаваныя на старажытнаіндыйскай філасофіі, у паэме А. Галянішчава-Кутузава “Старыя размовы” (“Старые речи”). Сугестыўны кампанент заключаўся ва ўнушэнні чытачу настрою безвыходнасці, безнадзейнасці, абумоўленым разбурэннем “шляхецкіх гнёздаў”.

Яшчэ ў 1930-я гады савецкі літаратуразнаўца А. І. Старцаў назваў загадкавыя эпізоды, сімвалы, намёкі, “цёмныя месцы”, якія на першы погляд не паддаюцца ніякай лагічнай інтэрпрэтацыі, слядамі *нейкай унутранай, падскурнай арганізацыі*³.

Пошук такіх слядоў асабліва актуальны ў працэсе даследавання літаратуры першай трэці ХХ стагоддзя, калі творцы свядома карысталіся сродкамі мастацкай крыптаграфіі. Наўрад ці можна сёння разлічваць на падрабязныя каментарыі да пісьменніцкіх сімвалаў і асацыяцый, народжаных у 1930-гады, таму застаецца кіравацца *лікавай парадыгмай* К. Гінзбурга, ці *паляўнічым тыпам ведаў*⁴, які прадпісвае выяўляць увагу да прыватных дэталей, нязначных эпізодаў, перыферычных персанажаў, бо часта менавіта яны і выступаюць ключом да эстэтычнага коду твора.

Сігналам імплікацыі ў рамане М. Зарэцкага “Вязьмо” паслужыў для нас паўтор адной з дэталей партрэта Веры Засуліч: яна была белавадая, з *вялікімі не то цёмна-карымі, не то чорнымі вачмі*⁵ (выдзелена – А.Б.).

Калі Карызна выступае, Вера *неадрыўна глядзіць на яго, і ў яе вялікіх – не то цёмна-карых, не то зусім чорных вачах застыла глыбокая ўвага. Гэта яшчэ больш акрыляе яго, надае яму натхнення, і ён гаворыць далей...* (17). Вось Карызна ў Верыным пакоі: тут яму невымоўна добра, спакойна, *унутры ўзнялася добра знаёмая яму, не адзін раз зазнаная хваля цудоўнай пяшчотнасці, спаласнула нутро салодкай гарачынёй і заліла ўсе турботы, прыкрасці. Ён з шчаснай палёгкай уздыгнуў і адкрыта, гарача зірнуў на Веру, не хаваючы свайго захаплення. Яна... усміхнулася яму, чароўна*

³ Цыт. за: И. Л. Галинская, *Загадки известных книг*, [online], <http://ilgalinsk.narod.ru/zagad/zagad.htm>, [доступ: 05.03. 2017].

⁴ К. Гинзбург, *Мифы. Эмблемы. Приметы: Морфология и история*, [online], http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ginz/index.php, [доступ: 10.11.2016].

⁵ М. Зарэцкі, *Збор твораў*. У 4 т., Мінск 1991, т. 3, с. 12. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка. Выдзяленне тэксту ў цытатах належыць аўтару артыкула.

прыжмурыйшы свае вялікія – **не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя – вочы** (100). У іншым эпізодзе чытаем: *Яна стаяла над ім – дужа сур’ёзная, заклапочаная. Сашчэмленыя вусны міла, па-дзяцінаму выпнуты наперад, лоб зморшчаны да немагчымасці, аксамітныя броўкі спаўзліся ўместа, затуміўшы вялікія не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя вочы* (104). І калі Карызну пашчасціла ўсю ноч перабыць у Веры Засуліч, то ён нарэшце разгледзеў, што вочы яе **зусім не цёмна-карыя і не чорныя, а цёмна-цёмна-сінія, цудоўна-прыгожага, якога ён ніколі не бачыў у жывіцы, колеру** (104); **цёмна-сінія бяздонныя вочы** (133). Калі на радасць Карызнавай дачкі Стасі высвятляецца, што ўсё ж Засуліч выходзіць замуж не за Сымона, а за Андрэя Шыбянкова, то, як піша М. Зарэцкі, Вера *парыўчата абнімала Стасю, а ў яе вялікіх цёмна-цёмна-сініх вачах блішчалі слёзы* (286).

Тэарэтычныя падставы аналізу гэтых фрагментаў як безумоўных сігналаў эстэтычнай інфармацыі мы вылучылі ў цытаванай раней працы “Загадкі вядомых кніг” (1986). Даследуючы структуру зборніка Дж. Сэлінджэра “Дзевяць апавяданняў”, савецкі і расійскі філолаг І. Л. Галінская вылучыла і даказала гіпотэзу, што назва кнігі ўвасабляе, паводле канонаў традыцыйнай індыйскай паэтыкі, дзевяць відаў эстэтычных эмоцый, ці паэтычных настрояў (“раса”), за кожным з якіх замацавана пэўнае месца: 1 – эротыкі, каханьня; 2 – смеху, іроніі; 3 – спачування; 4 – гневу, лютасці; 5 – мужнасці; 6 – страху; 7 – агіды; 8 – здзіўлення, шчырасці; 9 – спакою, які вядзе да адрачэння ад свету. Згодна з тэорыяй паэтычнай сугестыі (“дхвані”), патрабавалася будаваць мастацкі твор так, каб у ім прысутнічаў схаваны сэнс, які дазваляе ўнушыць адзін з гэтых паэтычных настрояў. На думку І. Л. Галінскай, паслядоўнасць апавяданняў зборніка вытрымана Сэлінджэрам у залежнасці ад таго, які “па ліку” паэтычны настрой у кожным з іх увасоблены. Апавяданне пад нумарам 7 (гэтая лічба маркіруе настрой агіды) мае назву “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” (“Pretty Mouth and Green My Eyes”)⁶. У перакладзе на рускую мову – “И эти губы, и глаза зеленые...”). Назва твора – радок з верша, які герой апавядання прысвяціў сваёй нявернай каханай у яшчэ бясхмарным пачатку іх адносін. Але парадокс у тым, што вочы яе не былі зялёнымі – цёмна-сінія (або, у іншым перакладзе, цёмна-блакітныя), яны здаваліся нават фіялетавымі. Узнікае пытанне: ці можна, пранікнуўшы ў падобнага

⁶ Пераклад Нору Галь.

роду тайналіс мастака, вырашыць спрэчку пра ідэйную скіраванасць яго творчасці? Бо кадзіруецца заўсёды важная думка. Істотна, што ўнушэнню кожнага паэтычнага настрою школай “дхвані-раса” прадпісвалася выкарыстанне асобнага колеру. У настрою эротыкі, каханя (“раса”-1) ён цёмны. Гэтаму адпавядае і колер вачэй герайні М. Зарэцкага ва ўспрыманні Сымонам Карызнай: яны не то цёмна-карыя, не то зусім чорныя. Для кожнага паэтычнага настрою, акрамя таго, быў вызначаны асобны пералік дапаможных псіхічных станаў. У апавяданні Сэлінджэра, як ужо адзначалася, увасоблена “раса”-7, агіда. Але ў творы ёсць і лінія каханя. Натуральна, што ў чыстым выглядзе настроі агіды і каханя несумяшчальныя. І ўсё ж калі аўтар хацеў аб’яднаць іх у сваім творы, то павінен быў адзін з іх аслабіць, ці, як пісалася ў індыйскім трактаце, ні ў якім выпадку не даводзіць да поўнага росквіту – так абышліся з настроем каханя і М. Зарэцкі, і Дж. Сэлінджэр. Сітуацыя апавядання “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” банальная; тое ж можна сказаць пра сітуацыю, у якую трапіў Сымон Карызна як мужчына, хоць сам ён бачыў у сваім пачуцці да Веры *нешта вышэйшае за звычайнага сцёртага і забруджанага практыкай год поцягу да жанчыны* (13). Аднак банальны сюжэт, “адпаведнасць агульнавядомаму”, таксама не прычыць устаноўкам тэорыі “дхвані-раса”. Канон “раса”-7 сцвярджаў таксама, што стварэнне паэтычнага настрою агіды немагчыма, калі ў тэкст твора не ўведзены такія псіхічныя станы герояў, як узбуджэнне, нуда, а таксама адчуванні страху, трывогі і прадчуванне чагосьці непрыемнага. Сымон Карызна, паводле слоў аўтара, ідэалізаваў Веру Засуліч. З іншага ж боку, адзначае М. Зарэцкі, стасункі з ёю былі апошнім складнікам, які ўносіў *дадатковую і, мабыць, найбольш датклівую горкасць у агульны комплекс перажыванняў Сымона Карызны. ... Тут таксама было ў яго цэлае кола балючых неўразуменняў* (249). М. Зарэцкі так вызначае стан свайго героя: *Над усім складаным комплексам яго ўзбушаваных пачуццяў дамінуе страх – прыкры, неадчэпны страх перад невядомай яму і нават дрэнна ўяўленай небяспекай* (139). Выслухаўшы Сымонавы прызнанні, Вера не кідалася яго суцяшаць – *яна заўсёды страшэнна палохалася і яшчэ больш палохала яго самога* (139). Пацярпеўшы крах у сацыяльных і маральных адносінах, Сымон усё ж спрабаваў паказаць Веры сябе інакшага – *бадзёрага, смелага, упэўненага ў сабе – і яму гэта бадай удалося, але затое з’явілася назойлівае адчуванне няшчырасці, фальшу, і сустрэчы з Верай сталі яму нясцерпным цяжарам* (249). Няшчырасць і фальш дамінуюць і ў пафасе міжасабовых адносін герояў Дж. Сэлінджэра.

Перайначаны свет, як напісаў у сваіх “Дзённіках” М. Прышвін, асуджае каханне на недаўгавечнасць: гвалт і жаль – *прадукты распаду кахання*⁷.

Усведамленнем гэтага прасякнуты маналог-зварот Карызны:

– Ты не кахаеш мяне... Ты маніш мне... Можа, і сабе маніш таксама... Ты стараешся бачыць ва мне не такога, кім я ёсць, ты не такога мяне кахаеш... (...) Што мне рабіць?.. Я кахаю цябе бязмежна – я баюся... мне цяжка, надзвычайна цяжка... Ну, ці кахаеш ты?.. ці кахаеш?

Яна глядзела на яго з пякучым жалем, яна ледзь не плакала, бачачы яго балеснае мітушэнне. І ён быў невымоўна рад гэтым, бо не ведаў ці, можа, забыўся ў тую хвіліну, што **жаль – гэта яшчэ не зусім каханне** (238).

Вера ж Засуліч памалу прывыкла жалець яго – звычайным людскім жалем, якім жалеюць няшчасных ці хворых і **які не дае месца больш моцным і больш каштоўным пачуццям** (249).

Істотнай бачыцца яшчэ адна пазіцыя старажытнаіндыйскай паэтыкі: пачуццё агіды да таго, што адбываецца, унушаецца чытачу праз дасканаласць формаў, якая дае паэтычнае задавальненне, эстэтычную асалоду. У Веры стройная фігура, маленькія ручкі, цудоўныя пышныя валасы. ...*Уся яна празрыста-чыстая, светлая, як крынічка* (104). Але асабліва яскрава сутнасць вышэйзгаданай пазіцыі выяўлена праз успрыманне Марыны Паўлаўны: Вера Засуліч падабалася ёй, *як можа падабацца пекны, мастацкай работы штылет, выняты з глыбокае балючае раны* (138).

Для ўвасаблення ў мастацкім творы паэтычнага настрою агіды ў індыйскай паэтыцы існавалі яшчэ некаторыя, але ўжо менш важныя, рэкамендацыі, якімі відавочна кіраваліся і беларускі, і амерыканскі прэзаікі. Прызнавалася дамінаванне цёмна-сіняга колеру, ужо адзначанае намі ў папярэднім разважанні. Дазвалялася ўжыванне непрыемных для слыху слоў. У Сэлінджэра ёсць заўвага аб прасцінах з раздушанымі клапамамі. Зарэцкі таксама выкарыстоўвае падобную па пафасе партрэтную дэталю. Калі Вера заклапочваецца, *твар у яе робіцца дужа цікавы і троху смешны: вусны збіраюцца ў шчыльную складку і аддудырваюцца, як у дзіцяці; лоб моршчыцца да немагчымасці, цудоўныя аксамітныя броўкі спаўзаюцца ўместа, як два тараканы* (17). Лічылася таксама, што настрой агіды падсвечваецца фанемамі *ш*, *с* у спалучэнні з *р*, *дх* (магчыма, яны больш выразныя ў арыгінальным тэксце Сэлінджэра, чым у перакладным), якія ў «Вязьме»

⁷ М. Пришвин, *Дневники*, Москва 1990, с. 306.

прысутнічаюць у онімах усіх суб'ектаў фінальнага любоўнага трохкутніка: Веры Засуліч, Сымона Карызны, Андрэя Шыбянкова. Пры гэтым важна іх ужыванне пры абавязкова прыўзнятым стылі аповеду, у чым не мае недахопу аповед пра пачуцці Карызны да Веры.

Ён лічыў яе за сучасную жанчыну ў праўдзівым разуменні гэтага слова, за жанчыну-таварыша, мала што не за героя. І смех сказаць! – але ў гэтым грала пэўную ролю дзіўнае Верына прозвішча, якое страшэнна імпанавала Сымону Карызну, быццам кідала яно нейкі рамантычна-светлы след на яе ад тае славутае рэвалюцыянеркі (13).

Эстэтычная эмоцыя агіды, звязаная з крывадушнасцю і/ці здрадай, магла паўплываць і на выбар М. Зарэцкім прэцэдэнтнага оніма для сваёй гераіні: рэальная Вера Засуліч пэўны час захаплялася вучэннем народніка М. А. Бакуніна, у Харкаве ўвайшла ў гурток «Паўднёвыя бунтары», першай з жанчын-рэвалюцыянерак скарыстала метады індывидуальнага тэрору. Але пазней рашуча адмовілася ад ранейшых поглядаў, вяла прапаганду ідэй марксізму.

Як адзначае І. Навуменка, літаратурнымі зоркамі першай велічыні ў канцы XIX – першай палове XX стагоддзя рабіліся людзі, якія, па сутнасці, не мелі сістэматычнай адукацыі, не канчалі ўніверсітэтаў і нават гімназій. Аднак яны набывалі кніжныя веды *цаной неймаверных асабістых намаганняў*, чуйна ўлоўлівалі ў жыцці новыя тэндэнцыі і *вылівалі іх у мастацкіх вобразах адпаведна з нахілам сваіх талентаў*⁸ Вельмі проста было б зрабіць дапушчэнне, што М. Зарэцкі быў аматарам Сэлінджэра і творча пераймаў яго – але гэтыя творцы размінуліся ў часе. Аднак нам удалося ў пэўнай меры прасачыць, як у беларускай культурнай прасторы выпявала цікавасць да старажытнаіндыйскай паэтыкі і самой экзатычнай краіны Індыі.

Першы санскрытолаг з беларускіх зямель – Каятан Касовіч, ураджэнец горада Полацка, які навучаўся ў Маскоўскім універсітэце на сродкі Беларускай вучэбнай акругі. Яго плённую дзейнасць на ніве вывучэння і папулярызацыі санскрыту даследаваў і прэзентаваў беларускі гісторык А. А. Прохараў⁹.

⁸ І. Навуменка, *Змітрок Бядуля*, Мінск 2004, с. 165.

⁹ А. А. Прохоров, *Каятан Андреевич Коссович (1814–1883) – первый санскритолог белорусских земель*, [в:] *Великое культурное наследие Индии и Беларуси: К 75-летию Пакта Рериха* (Материалы Междунар. науч.-практ. конф., Минск, 17 сентября 2010 г.), [online], http://elibrary.bsu.by/bitstream/123456789/93078/1/Prokhorov_Kosovich.pdf, [доступ: 28.06. 2017].

У 1858 годзе Касовіч пачаў выкладанне санскрыту ў Санкт-Пецярбургскім універсітэце. Ён стане першым у гісторыі расійскай навукі прафесарам у гэтай галіне, і ад яго пачнецца непарыўная лінія вывучэння старажытнай мовы ў Расіі. У пэўны перыяд свайго жыцця Каятан Касовіч выразна ідэнтыфікаваўся беларусам, хоць тагачасны змест гэтага этноніма нам дакладна невядомы. “Белорусс К. К.” – адзін з псеўданімаў К. Касовіча. У 1835 годзе ён апублікаваў некалькі запісаных на Віцебшчыне беларускіх народных песень, абараняў думку пра генетычную арыгінальнасць беларускай мовы, адасабляючы яе ад польскай і рускай. Навуковае значэнне прац нашага земляка пры яго жыцці адэньвалася не вельмі высока (самавучка, без школы і метаду, не пакінуў ніякіх самастойных даследаванняў), але пры гэтым прызнавалася яго роля як першага санскрытолага ўніверсітэта і настаўніка цэлага шэрагу пакаленняў рускіх філолагаў. Паказальна, што за час навучання ў Маскоўскім універсітэце ён самастойна авалодаў англійскай, італьянскай, іспанскай, чэшскай, літоўскай, яўрэйскай, лацінскай, старажытнагрэчаскай мовамі, асновамі арабскай і персідскай. Яго зварот да санскрыту, адзначае А. А. Прохараў, уяўляецца падзеяй містычнай, як, да прыкладу, адкрыццё Шліманам Троі. Калі К. Касовіч быў студэнтам слаvesнага аддзялення філасофскага факультэта Маскоўскага ўніверсітэта, адзін з яго сяброў, М. Маркс, набыў на кніжным “развале” ёмістую кнігу з невядомай пісьменнасцю. Высветлілася, што гэта быў зборнік Пуран, выдадзены ў Калькуце. Як сапраўдны вучоны, Касовіч, сутыкнуўшыся з загадкай, прыклаў усе сілы, каб яе разгадаць. І хоць магчымасці для вывучэння такой экзатычнай мовы ў Расіі на той час былі надзвычай абмежаванымі, хутка ён ужо даволі свабодна чытаў на санскрыце (захапленне гэтым фактам, адзначае А. Прохараў, адбілася ва ўспамінах многіх яго сучаснікаў). Ва ўніверсітэце Касовіч доўгі час падтрымліваў сувязі з прадстаўнікамі беларускага зямляцтва, у тым ліку з Тадэвушам Лада-Заблоцкім, а таксама з многімі гурткамі: гуртком Яна Савініча, “тайным польскім літаратурным таварыствам”, з В. Р. Бялінскім. З гэтай прычыны пасля заканчэння ўніверсітэта К. Касовіча не пакінулі ў Маскве для працягу навуковай кар’еры. І ўсё ж ён зрабіўся адным з найвялікшых папулярызатараў дасягненняў старажытнаіндыйскай літаратуры ў Расіі. Раскрываючы ў сваіх лекцыях змест Рамаіны і Махабхараты, вучоны ў кароткай і даступнай форме далучаў прадстаўнікоў тагачаснага грамадства да шэдэўраў старажытнай літаратурнай творчасці. У 1902 годзе ў Расіі выйшла кніга па тэорыі паэзіі ў Індыі. Для навучання студэнтаў санскрыту Касовіч пераклаў,

з рускай транскрыпцыяй, лацінскім перакладам і санскрыцка-рускім гласарыем, эстэтычна дасканалы ўрываек з Махабхараты – “Легенду пра паляўнічага і пару галубкоў”. На той час ніхто з еўрапейскіх вучоных не звяртаўся да гэтага мастацкага фрагмента. Між тым, менавіта ён стаў першым крокам на шляху пераймання ідэй індыйскай цывілізацыі наступнымі пакаленнямі беларускіх творцаў. У 1910 годзе Янка Купала напісаў верш “Паляўнічы і пара галубкоў (Легенда з індыйскай кнігі Магабгарата)”, прысвечаны прафесару Б. Эпімах-Шыпілу. Як заўважае А. А. Прохараў, *філолагі да гэтага часу з адноснай нерашучасцю выказваюцца, што менавіта Браніслаў Эпімах-Шыпіла пазнаёміў Янку Купалу з творамі Махабхараты і ніяк не згадваюць імя Каятана Касовіча і яго пераклад*¹⁰. Аднак, па-першае, іншая крыніца наўрад ці існавала, а па-другое, працуючы ў бібліятэцы Пецябургскага ўніверсітэта, прафесар, асоба шырокай эрудыцыі, павінен быў добра ведаць мясцовыя выданні, у тым ліку працы сваіх землякоў (ён нарадзіўся на Віцебшчыне, недалёка ад Полацка). Да таго ж, аўтарскае прысвячэнне сведчыць, што менавіта Б. Эпімах-Шыпіла пазнаёміў беларускага паэта з сюжэтам Махабхараты. Такім чынам, *навуковыя даследаванні Каятана Касовіча і яго першы пераклад урыўка з Махабхараты... спрыялі з’яўленню ў беларускай культуры першага верша, заснаванага на сюжэтах індыйскай традыцыі*¹¹. Увагу паэта да легенды даследчыкі звязваюць з яе надзвычайнай паэтычнасцю, а таксама актывізацыяй цікавасці да Індыі, што ўзнікла ў пачатку ХХ ст., *калі абвастрылася антыкаланіяльная антымперыялістычная барацьба індыйскага народа*¹².

Як адзначыў сам Янка Купала ў другім выданні зборніка “Шляхам жыцця”, у Махабхаратае, *апрача навучальных і духоўна-маральных філасофскіх твораў, шмат ёсць і прыгожых паэтычных вобразаў*, а пераствораная ім легенда не ёсць даслоўны пераклад з індыйскай мовы: *ён узяў толькі аснову гэтай повесці і болей-меней захаваў форму санскрыцкага верша...*¹³

Янка Купала пазбавіў свой твор налёту сентыментальнасці, уласцівай яго мастацкаму прэцэдэнту, але далёкай беларускаму фальклору і творчасці самога паэта. Захаваў жа ён агульначалавечую ідэю

¹⁰ Тамсама.

¹¹ Тамсама.

¹² Р. М. Семашкевіч, П. І. Лявонава, *Паляўнічы і пара галубкоў*, [у:] Янка Купала, *Эцыклапедычны даведнік*, Мінск 1986, с. 455.

¹³ Тамсама.

бесмяротнасці і перамогі добра, а таксама пафас апявання кахання як найпрыгажэйшага, наймацнейшага, часта лёсавызначальнага па-чуцця. А. Лойка адзначаў у свой час, што зварот беларускага класіка да Махабхараты быў прадыктаваны яго патрыятызмам, імкненнем *з'яднаць родную паэзію з класікай сусветнай літаратуры...*¹⁴ Так быў распачаты міжчасавы дыялог беларускай і індыйскай культур.

З пачатку XX стагоддзя ў Беларусі вядома творчасць Р. Тагора. М. Багдановіч напісаў рэцэнзію на яго кнігу “Гітанджалі”. У 1913 годзе Рабіндранат Тагор стаў лаўрэатам Нобелеўскай прэміі па літаратуры. У заслугу яму ставілася высокае майстэрства паэтычнага мыслення, якое стала, паводле яго ўласнага прызнання, і часткай літаратуры захаду. Паміж 1878 і 1932 гадамі Тагор наведаў больш за трыццаць краін на пяці кантынентах. Увосень 1926 года славы індус меўся, як пісаў Я. Пушча, наведаць Мінск (з гэтай нагоды беларускі паэт напісаў верш-прысвячэнне індыйскаму, далёкаму *па вёрстах*, але блізкаму *па песнях*)¹⁵.

На беларускую мову вершы Р. Тагора ў розны час перакладалі Якуб Колас, Сяргей Грахоўскі, Янка Сіпакоў, Алесь Разанаў, Язэп Семяжон, Аркадзь Мардвілка. Верш “Па матывах Рабіндраната Тагора” ёсць у І. Канчэўскага. У 1927 годзе ў Ленінградзе выйшла кніга Б. А. Ларына “Учение о символе в индийской поэтике”. Гэтая праца магла быць вядома маладым дапытлівым беларускім пражанкам, як, у прынцыпе, і выданне 1902 года. У якой меры свядома выкарыстаны М. Зарэцкім вычварныя катэгорыі і вытанчаная тэхніка старажытнаіндыйскай паэтыкі? Гэтае пытанне застаецца без адказу: пражанкі не выявіў сваёй дасведчанасці ў тэорыі санскрыцкай літаратуры – не пакінуў такога ключа, як Сэлінджэр, які ўклаў у вусны Фрэнні ў аднайменным апавяданні развагі Анандавардханы з яго трактата «Святло дхвані». Аднак супастаўленне пэўных моўна-выяўленчых сродкаў рамана “Вязьмо” і апавядання “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...” робіць доказнай гіпотэзу пра ідэнтычнасць прынцыпаў мастацкага ўвасаблення матыву кахання ў абодвух творах па законах “дхвані-раса”.

Такім чынам, мы прааналізавалі некаторыя дэталі паэтыкі рамана М. Зарэцкага “Вязьмо” ў супастаўленні з паэтыкай апавядання Дж. Сэлінджэра “І гэтыя вусны, і вочы зялёныя...”, абапіраючыся на

¹⁴ Тамсама.

¹⁵ Я. Пушча, *Збор твораў*. У 2 т., Мінск 1993, т. 1, с. 84.

вопыт комплекснага даследавання яго зборніка прозы “Дзевяць апавяданняў”. Гэта дало падставы зрабіць дапушчэнне пра верагоднасць выкарыстання беларускім празаікам канонаў старажытнаіндыйскай паэтыкі “дхвані-раса”. У абодвух творах паслядоўна ўвасабляецца эстэтычная эмоцыя кахання ў складаным спалучэнні з “паэтычным настроям” агіды. На нашу думку, вылучэнне гіпотэзы пра свядомае выкарыстанне М. Зарэцкім індыйскай паэтычнай традыцыі нельга лічыць інтуітыўна-суб’ектыўным, бо праведзены нават у межах артыкула дзяржаўны гісторыка-літаратурны экскурс пацвярджае наяўнасць істотных кропак судакранання культур Індыі і Беларусі, распачатага К. Касовічам.

ЛІТАРАТУРА

- Галинская И. Л., *Загадки известных книг*, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ilgalinsk.narod.ru/zagad/zagad.htm>. – Дата доступа: 05.03.2017.
- Гинзбург К., *Мифы. Эмблемы. Приметы*: Морфология и история, [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/ginz/index.php. – Дата доступа: 10.11.2016.
- Зарэцкі М., *Збор твораў*. У 4 т., Мінск 1991, т. 3.
- Навуменка І. Я., *Змітрок Бядуля*, 2-е выд., Мінск 2004.
- Пришвин М. М., *Дневники*. Сост., предисл. и комм. Ю. А. Козловского, Москва 1990.
- Прохоров А. А., *Казтан Андреевич Косович (1814–1883) – первый санскритолог белорусских земель*, (в:) А.А. Прохоров, *Великое культурное наследие Индии и Беларуси: К 75-летию Пакта Рериха* (Материалы Международной научно-практической конференции, Минск, 17 сентября 2010 г.) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/93078/1/Prokhorov_Kosovich.pdf. – Дата доступа: 10.11.2016.
- Пушча Я., *Збор твораў*. У 2 т., т. 1, вершы, паэмы, артыкулы 1922–1930. Прадм. Л. Мазанік, Мінск 1993.
- Тынянов Ю., *Литературный факт* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philology.ru/literature1/tynyanov-77e.htm>. – Дата доступа: 04.02.2017.
- Юнг К. Г., *Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.wanderer.org.ua/book/psy/jung/alh_j_tvorch.html. – Дата доступа: 12.11.2016.

Купала Янка, *Энцыкл. Даведнік*. БелСЭ; рэдкал.: І. П. Шамякін (гал. рэд.) і інш., Мінск 1986.

STRESZCZENIE

TRADYCYJNA POETYKA INDYJSKA JAKO HIPOTETYCZNY PRECEDENS
PSYCHOLOGIZMU ARTYSTYCZNEGO W POWIEŚCI M. ZARECKIEGO
„VYAZMO”

Jednym z zagadkowych wątków powieści M. Zareckiego „Vyazmo” jest zmienność koloru oczu Wiery Zasulicz. Jego powtarzalność zainspirowała do poszukiwania treści, których można domyślać się. Klucz do rozszyfrowania tej zagadki stanowi analiza opowiadania J.D. Salinger’a „Śliczne usta moje i oczy zielone” przeprowadzona przez I. L. Galińską (1986). W obu utworach pojawia się motyw miłości połączony z odrazą. Analiza pozwoliła wysnuć wniosek, że M. Zarecki świadomie wykorzystuje określone kanony poetyki staroindyjskiej.

Słowa kluczowe: autorska zaduma, sugestywność, implikacja, kod estetyczny, „poetycki nastrój”, stan psychiczny, wiersz sanskrycki, tradycja staroindyjska, dialog kultur.

SUMMARY

TRADITIONAL INDIAN POETICS AS A HYPOTHETICAL CASE OF
ARTISTIC PSYCHOLOGY IN M. ZARETSKY’S NOVEL “VYAZMO”

One of the mysterious motifs in M. Zaretsky’s “Vyazmo” is the changeable color of Vera Zasulich’s eyes. The reoccurrence of this artistic detail stimulates the search for its implicit meaning, and the analysis of J. Salinger’s “Pretty Mouth and Green My Eyes” made by I. L. Galinska (1986) gives the key to decipher it. Both works are characterized by the motif of love in its complexity with the feeling of disgust. The study serves as the evidence to conclude that M. Zaretsky employs the canons of the ancient Indian poetics in all conscience.

Key words: author’s musings, suggestibility, implicit aesthetic code, “poetic mood”, mental state, Sanskrit verse, the ancient Indian tradition, the dialogue of cultures.

Людміла Маішчэнская

Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт

Мінск

Верш Яна Чыквіна “Даўно нежывы бацька полем ідзе”: моўныя і сэнсавыя перакрываванні

Даследчыкі творчасці Яна Чыквіна раскрываюць кантраснасць, мнагапалярнасць мастацкага свету паэзіі творцы, і пры гэтым не забываюць падкрэсліць тэндэнцыю да яго гарманізацыі, дасканаласць, строгаць мастацкай формы паэтычных тэкстаў і складанасць іх інтэрпрэтацыі. Адным з такіх твораў, які сілком, амаль міма волі чытача ўцягвае яго ў сваё касмічнае бяздонне, з’яўляецца невялікі па сваім памеры верш «Даўно нежывы бацька полем ідзе...» (далей «Даўно...»). Ён быў надрукаваны ў зборніку «Кругавая чара» (1992 г.), дзе арганічна займае сваё месца сярод іншых твораў зборніка і вельмі слушна падкрэслівае ідэю і мастацкую канцэпцыю назвы зборніка. Ужо больш за 20 гадоў верш застаецца інтэлектуальным творчым “прадуктам”, які не толькі не страчвае сваёй значнасці, але і пашырае сваю прысутнасць у сучасным літаратурным працэсе. У апошнія гады верш увайшоў у агульнаеўрапейскую паэтычную плынь – з’явіліся яго пераклады на польскай, нямецкай і італьянскай мовах. І тое, што Ян Чыквін вылучае верш з шэрагу іншых і ўключае яго ў спіс выбраных твораў (“Адно жыццё”: Выбранае. Белавежа, Беласток 2009) сведчыць аб тым, што і для аўтара твор займае асобую нішу ў творчым працэсе: ён становіцца “важнейшым этапным творам аўтара”¹. Верш адразу прыцягнуў да сябе ўвагу даследчыкаў творчасці Яна Чыквіна.

¹ Г. Тычка, *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавецкае*, Беласток 2015, с. 54–80.

Да яго звярталіся М. Сяднёў, А. Раманчук, А. Разанаў, Л. Зарэмба, Г. Тычка, А. Брадзіхіна і іншыя навукоўцы, але яны абмяжоўваліся, галоўным чынам, агульнафіласофскай, метадалагічнай ацэнкай твора. Прывядзём некаторыя разважанні даследчыкаў. Так, М. Сяднёў канстатуе дачыненне верша да твораў філасофскага-быццёвага характару, якія *не маюць нічога супольнага з нашай рэчаіснасцю і знаходзяцца па-за часам*, і вызначае метадаў мастацкага ўвасаблення як *філасофска-сімвалічны*²; А. Раманчук лічыць верш *узорам судакранання дзвюх мастацкіх канцэпцый, калі творыцца новы эстэтычны свет*³; А. В. Брадзіхіна адносіць верш да тэматычнай групы тэкстаў *туга па страчанаму* (вершы “Пацалунак”, “Тапелец”, “Даўно...”), у якіх *псіхалагічна дакладна перадаецца жаль ад немагчымасці вярнуць былое, бяспілле чалавека перад знешнімі абставінамі, балючасць успамінаў праз фантазмагарычныя карціны, праз алагічныя, мудрагелістапачварныя малюнкi*⁴. Г. Тычка абмяжоўваецца вызначэннем рэлігійнай ідэі верша – *хрысціянскае разуменне смерці як нараджэнне ў новае сапраўднае жыццё*⁵. Найбольш поўны аналіз ідэйна-філасофскай, культуралагічнай (міфапаэтычнай) сэнсавай інфармацыі верша належыць Алесю Разанаву, і яго невялікі аб’ём артыкул “«Безназоўны» верш Яна Чыквіна” спачатку быў надрукаваны ў часопісе “Крыніца” (1997, № 4)⁶, а ў 2000 г. у зборніку, прысвечаным творчасці Яна Чыквіна⁷. Па сёняшні дзень артыкул А. Разанава застаецца амаль адзінай крыніцай, да якой звяртаюцца даследчыкі пры разглядзе творчасці Яна Чыквіна 90-х гадоў ХХ стагоддзя.

Прапанаваная чытачу інтэрпрэтацыя верша “Даўно...” мае за мэту выяўленне рознай інфармацыі (канцэптуальнай, культуралагічнай, камунікатыва-прагматычнай, тэкставай), якая вызначаецца моўнымі

² М. Сяднёў, “Светлы міг” Яна Чыквіна. Паэзія высокай пробы. (Роздум пра паэтычны зборнік Яна Чыквіна), (у:) Сляза п’якучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна, Беласток 2000, с. 56–65.

³ А. Раманчук, *Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна. Гарыць мая свяча*, Беласток 2000, 89 с.

⁴ А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, (у:) *Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу*. Зб. навука-практыч. артыкулаў, Гомель 2014, с. 164–169.

⁵ Г. Тычка, *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток 2015, с. 59.

⁶ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, “Крыніца” 1997, № 4, с. 28–29.

⁷ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, (у:) *Сляза п’якучая айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, с. 119–123.

асаблівасцямі твора: лексічнымі, граматычнымі, вобразнымі. У сукупнасці з інтэнцыямі аўтара гэтыя асаблівасці ствараюць мнагапланаванае, энергетычна насычанае сэнсавое поле (магію) твора, як вынік яго змястоўнай і мастацкай завершанасці.

Прывядзём цалкам гэты невялікі верш, бо ў працэсе яго інтэрпрэтацыі ўзнікае неабходнасць звяртацца да тэксту.

Даўно нежывы бацька полем ідзе.
Ён арэ.
 Ён і плуг.
 Ён і скіба раллі, і зерне,
 І водсвет далёкага раю.
 Вочы, якімі ён глядзіць на свет,
 Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.
 Аўсу бацька ўзяў у радно
 Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.

Першая кампазіцыйна-структурная асаблівасць верша праяўляецца ў адсутнасці яго назвы. Па вобразнаму значэнню А. Разанава, назва верша з’яўляецца яго вершам (“верш верша”), “самасведчанне” таго істотнага, што мае месца ў тэксце⁸. Назва мастацкага твора займае моцную тэкставую пазіцыю і з’яўляецца самай актуальнай яго прыметай. Гэты славесны комплекс імпліцытна праектуецца на ўсе тэкставыя катэгорыі – мадальнасць, кагезію, працягласць, стылістыку, структуру, канцэптуальнасць і г.д. Назву твора магчыма атаясаміць з замковым каменем, які закрывае ў цэнтры кладку аркі або купала, таму што яна зачымае і трымае ўсе аспекты складанай архітэктонікі мастацкага твора, як адзіную цэласную структуру, а замкнёнасць тэксту апускае чытача ў яго глыбіню. Адсутнасць назвы ў твора робіць яго структуру больш рыхлай, неадназначнай, што дазваляе інтэрпрэтару твора больш вольна выходзіць за яго межы. А сэнс верша «Даўно...», яго вертыкальны кантэкст настолькі складаны, што яго немагчыма замкнуць назвай. Не дапамагае пранікнуць у сэнс верша і яго рамачная канструкцыя – першы і апошні радкі верша (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно.*), таму што, на першы погляд, нельга лагічна растлумачыць сітуацыю: як можа нежывы бацька ісці па полі і сеяць бок вечнасці? Такім чынам, моцныя тэкставыя структуры твора ўжо падрыхтоўваюць чытача да зусім не простага экзагезы твора.

⁸ Тамсама, с. 28.

Кожны мастацкі тэкст характарызуецца камунікатыўнай і прагматычнай скіраванасцю, у ідэале ў ім павінна праяўляцца адпаведнасць паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым мастацкім эфектам, што прасочваецца не ў кожным мастацкім творы, і пошукі “адпаведнасці паміж выкарыстанымі сродкамі і пажаданым эфектам з’яўляецца адной в актуальных праблем маўленчай камунікацыі»⁹. Вядома, што сэнс мастацкага тэксту (маўленчы змест) адносіцца да складанай тэкставай катэгорыі, якая з’яўляецца вынікам узаемадзеяння моўнага зместу выказвання (семантычнага комплексу, які фарміруецца на аснове разумення моўных адзінак і іх камбінацый) з кантэкстуальнай, сітуацыйнай і энцыклапедычнай інфармацыяй скончанага тэксту¹⁰. Моўныя сродкі мастацкага твора выкарыстоўваюцца ў розных функцыях, але галоўнымі з іх з’яўляюцца дзве – рэферэнцыйныя (рэпрэзентатыўная, намінацыўная) функцыя, звязаная з перадачай інфармацыі «ў чыстым выглядзе», і паэтычная. «У рэферэнцыйнай функцыі мова максімальна празрыстая і, у ідэале, непрыкметная; у паэтычнай функцыі яна становіцца ўсё больш прыкметнай і непразрыстай»¹¹.

Разгледзім моўныя сродкі верша ў рэферэнцыйнай функцыі. Яны вельмі сціплыя і зразумелыя. Лексічны аб’ём верша складае 33 словы, а з улікам паўторных словаўжыванняў – 55, намінацыўных адзінак толькі 25. У слоўнік верша ўваходзяць агульнаўжывальныя словы, нейтральныя ў стылістычных і канатацыйных адносінах, адназначныя (*араць, вечнасць, водсвет, рай, ралля, плуг, авёс*) і мнагазначныя (*бацька, скіба, зерне, бок, ісці глядзець* і інш.), а між тым яны рэпрэзентуюць значную колькасць (11) лексіка-тэматычных груп (ЛТГ) беларускай мовы: ЛТГ «прастора» (*поле, ралля, далёкі, бок, свет*), ЛТГ «час» (*даўно, вечнасць*), ЛТГ «сваяцтва» (*бацька*), ЛТГ «часткі цела чалавека» (*вочы*), ЛТГ «зрок» (*глядзець, сузіраць*), ЛТГ «сельскагаспадарчыя прылады» (*плуг*), ЛТГ «бытавыя рэчы» (*радно*), ЛТГ «расліннасць» (*зерне, авёс*), ЛТГ «адцягненыя паняцці» (*рай, вечнасць, водсвет*), ЛТГ «дзеянне» (*ісці, араць, сеяць, узяць*), ЛТГ «смерць» (*нежывы*). У вершы адлюстраваны і парадыгматычныя адносіны, якія вылучаюцца двума сінанімічнымі радамі (*поле/ралля*

⁹ Р. Якобсон, *Лінгвістыка і поэтыка*, (в:) *Структурализм: за і против*, сб. статей, Москва 1975, с. 195.

¹⁰ А. Бондарко, *Вид и время русского глагола (значение и употребление)*. Пособ. для студентов, Москва 1971, с. 30.

¹¹ А. Козинцев, *Об антиреферентивной функции языка*, (в:) *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*, Москва 2008, с. 55–63.

і *глядзець/сузіраць*): *поле* 1. ‘абшар зямлі, прызначаны, прыгодны для ворыва’ [ТСБМ; 4, 288]. *Бацька полем ідзе. Ён арэ.; ралля* ‘узаранае поле, узараная глеба’ [ТСБМ; 4, 633]. *Ён і скіба раллі...; глядзець* ‘накіроўваць куды-н. позірк, звычайна, каб убачыць, разглядзець каго, што-н.’ [ТСБМ; 2, 60]. ...*ён глядзіць на свет.; сузіраць* 1. ‘глядзець; разглядваць, назіраць’ [ТСБМ; 5, 371]. ... *што яго сузіраюць*.

Не менш значна ў параўнанні з лексічнай разнароднасцю ў вершы адлюстраваны лексіка-граматычныя класы слоў (8 з 10), характарыстыка якіх таксама не выклікае аніякіх цяжкасцей. Знамянальныя часціны мовы прадстаўлены назоўнікамі (14) *бацька, поле, скіба, ралля, зерне, водсвет, рай, вочы, авёс, радно, бок, вечнасць*; дзеясловамі (6) *ісці, араць глядзець, сузіраць, узяць, сеяць*; 6) займеннікамі розных разрадаў (5): асабовым *ён* (*Ён арэ*), указальным *той* (*той бок*), азначальным *самы* (*Тыя самыя вочы*), пытална-азначальнымі *які* (*якімі ён глядзіць на свет*), *што* (*што яго сузіраюць*); прыметнікамі (2) *нежывы* (*нежывы бацька*), *далёкі* (*далёкага раю*); прыслоўямі (2) *даўно* (*даўно нежывы*), *дзе* (*той бок, дзе вечнасць*); незнамянальныя – прыназоўнікамі (2) *на* (*глядзіць на свет*); *у* (*узяў у радно*), злучнікамі (2) *ды* (*узяў ... ды сее*), *і* (*скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю* – 2); узмацняльнай часціцай *і* (*Ён і плуг / Ён і скіба раллі*).

На камунікатыўным узроўні ў вершы вылучаюцца розныя тыпы сказаў (6). Па характары выражэння адносін да рэчаіснасці, па мэце выказвання і інтанацыйным афармленні ўсе яны адносяцца да сцвярджальных: 1) просты двухсастаўны неразвіты сказ (*Ён арэ.*); 2) просты двухсастаўны неразвіты сказ з выказнікам-назоўнікам (*Ён і плуг*); 3) просты развіты двухсастаўны сказ (*Даўно нежывы бацька полем ідзе*); 4) просты двухсастаўны сказ, ускладнены аднароднымі выказнікамі-назоўнікамі (*Ён і скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю.*); 5) складаназалежны сказ з аднароднымі выказнікамі-дзеясловамі і даданай азначальнай часткай (*Аўсу бацька ўзяў у радно ды сее той бок, дзе вечнасць даўно*); 6) складаназалежны сказ з дзвюма даданымі азначальнымі часткамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць*).

Нягледзячы на тое, што ў рэпрэзентатыўнай функцыі моўныя сродкі верша «максімальна празрыстыя і непрыкметныя», яны даюць падставу для выяўлення ў тэксце розных супярэчнасцей паміж сэнсавымі і фармальнымі структурамі. Першая антыномія праяўляецца на фармальным узроўні паміж вельмі сціплым слоўнікам верша і багатай разнастайнасцю лексічных і граматычных класаў, якія вылучаюцца ў тканіне тэксту. На моўным узроўні ствараецца апазіцыя

«слоўнік верша – лексічная і граматычная структура верша». Узнікшая супярэчнасць надае тэксту ўнутраную дынаміку, якая ўскладняе пранікненне ўсэнсавую вобласць твора, што прыводзіць да ўзнікнення другой антыноміі на тэкставым узроўні «*сціскасць тэксту –сэнсавая мнагапланавасць тэксту*». На першы погляд, ужыванне монасемічных слоў з канкрэтным значэннем, яснасць граматычных структур абумоўлівае дакладнасць, празрыстасць сэнсу тэксту, лёгкасць яго інтэрпрэтацыі, дакладнасць выкладу думкі творцы, таму што твор перш за ўсё ўздзейнічае на розум і логіку чытача, а не на яго пачуцці, бо нельга пранікнуцца эмоцыямі твора, калі не разумееш яго сэнсу. А калі, насуперак усяму, гэтае эмацыянальнае прыцягненне ўзнікае, то чытач перш за ўсё будзе высвятляць прычыну падобнага ўздзеяння. А між тым канкрэтная лексіка верша і зразумелыя граматычныя структуры амаль не выконваюць сваёй «інтэрпрэтацыйнай» функцыі: тэкст застаецца таямнічым, пакрытым цемрай невядомасці, з мноствам пытанняў, якія патрабуюць у чытача адказу, бо ён адчувае, што самае істотнае, важнае ў вершы не ляжыць на паверхні, а знаходзіцца па-за тэкстам, і што самыя простыя словы і самыя простыя граматычныя канструкцыі ўтойваюць далёка не простыя думкі, душэўны рух творцы з яго асаблівым унікальным жыццёвым і творчым досведам. Узнікае загадкавы, мала даследаваны феномен эмацыянальнага спалучэння чытача з вершам, які «прыкоўвае» яго да твора.

Іншыя антыноміі ўзнікаюць на аснове функцыянавання тэкставых катэгорый і семантыкі верша. Першая з іх рэалізавана ў апазіцыі «*моўная статыка –сэнсавая дынаміка*». Па сваёй маўленчай структуры і моўных сродках верш статычны, пазбаўлены дынамікі. Пра гэта сведчыць напаяўняльнасць твора намінатыўнай лексікай: больш за палову знамянальных слоў, ужытых у вершы, – назоўнікі (53,3%), дзеясловы займаюць толькі 23% намінатыўнага аб'ёму тэксту, пры гэтым два дзеясловы *глядзець і сузіраць* адносяцца да неакцыянальных дзеясловаў успрымання. У сукупнасці з іншымі словамі, якія не маюць семантыкі дзеяння (прыметнікамі і займеннікамі), «статычныя» моўныя адзінкі складаюць 65,3% лексічнага (намінатыўнага) аб'ёму твора. Статычны характар верша падкрэсліваюць граматычныя прыметы: намінатыўныя сказы з эліпсісам звязкі *ёсць* (*Ён і плуг* і інш.); паралелізм сінтаксічных канструкцый цэнтральнай часткі верша; ужыванне формаў цяперашняга часу ў дзеясловах незакончанага трывання (*ідзе, арэ, сее, глядзяць, сузіраюць*), якія набываюць значэнне выяўленнячага/маляўнічага, ці цяперашняга пастаяннага (заўсёднага); мадальнае значэнне неабходнасці з канстантнай пазачасавай семантыкай. Та-

кім чынам, моўныя сродкі верша ствараюць статычную вечную сітуацыю, якую не парушае нават форма дзеяслова закончанага трывання *ўзяў*, што надае сітуацыі рух наперад¹², а між тым яны прыводзяць да рознабаковай сэнсавай дынамікі, якую добра адчувае чытач, ахоплены жаданнем пранікнуць у змест і ідэю твора.

Яшчэ адна антыномія “*моўная акрэсленасць – сэнсавая неакрэсленасць*”: у вершы прадстаўлена толькі катэгорыя акрэсленасці, якая павінна дапамагаць чытачу пранікнуць у сэнс твора. Яна ствараецца формамі ўказальнага займенніка (*той бок*), спалучэннем указальнага займенніка з азначальным (*тыя самыя вочы*), даданымі азначальнымі сказамі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет; Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць; той бок, дзе вечнасць даўно*). Другі член апазіцыі, катэгорыя нявызначанасці (неакрэсленасці), адсутнічае, адсутнічаюць і моўныя сродкі, якія павінны вызначать дадзеную катэгорыю, а між тым змест і сэнс верша застаецца “зачыненым” для чытача. Узнікае эфект уцягвання чытача ў мастацкую прастору верша за кошт яго павольнага паўторнага перачытвання.

Чацвёртая антыномія ўзнікае на мадальным узроўні ў апазіцыі “*граматычная рэальнасць – семантычная неадназначнасць змадэляванага свету*”. Катэгорыя мадальнасці з’яўляецца важным граматычным сродкам, які дапамагае экзегезе твора. На граматычным узроўні яе прадстаўляе лад – “граматыкалізаваная мадальнасць”, якая рэалізуецца ў дзвюх зонах – адносінах моўцы да сітуацыі (ці ацэнка сітуацыі) і статусе сітуацыі ў адносінах да рэальнага свету ці нерэальнага¹³. Канкрэтызацыя супрацьпастаўлення рэальнасць/нерэальнасць адбываецца за кошт актуалізацыі розных тыпаў значэнняў двух нерэальных ладоў (імператыву і ўмоўнага ладу), але ў вершы ўжываюцца формы толькі абвеснага ладу, якія павінны маркіраваць рэальны свет. Мадальнасць ірэальнасці прасвечваецца праз лексічныя сродкі ў спалучэннях (*нежывы бацька; водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), але і яны з улікам магчымай паэтычнай трансфармацыі моўных адзінак у кантэксце не дазваляюць адназначна вызначыць рэальнасць/нерэальнасць свету, які выяўляецца ў творы Яна Чыквіна.

¹² Ю. Маслов, *Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании*, (в:) *Теория грамматического значения и спектологические исследования*. сб. тр. АН СССР. Ин-т язык, Ленинград 1984, с. 30.

¹³ В. Плуи́нган, *Общая морфология. Введение в проблематику*, Москва 2012, с. 309.

Такім чынам, празрыстыя моўныя сродкі верша, разгледжаныя ў рэфэрэнцыйнай функцыі, звязанай з перадачай “чыстай” інфармацыі не фарміруюць ясны, адназначны сэнс твора, і ён застаецца ў многім незразумелым, бо ў кожным фрагменце праяўляецца “мігаценне сэнсаў” (Ю. М. Лотман), якія надаюць тэксту, стабільнаму па сваіх лексічных і граматычных сродках, сэнсавую дынаміку, энергетыку ўздзеяння на чытача, пакідаючы пры гэтым без адказу мноства пытанняў. У вершы створаны вобраз рэальнага свету ці трансцэдэнтнага? Слова *вечнасць* ужываецца ў сваім прамым, намінатыўным значэнні як “працяг часу без пачатку і канца” [ТСБМ; 1, 485], і таму яно выконвае ў тэксце функцыю контрфорса, які трымае на сабе ўсю семантычную, сэнсавую пабудову нерэальнага свету; ці лексема *вечнасць* ужываецца ў пераносным, трапеічным значэнні (часавая метанімія) і з’яўляецца апорным пунктам рэальнай карціны свету: «бацька ідзе полем – тым, што само ўжо «вечнасць даўно», альбо тым, у чым «даўно» настолькі даўняе, што яно ўжо вечнасць»¹⁴. І разважанні А. Разанава пра поле з’яўляюцца справядлівымі і слухнымі. Інакш кажучы, гэта рэальнае, дэнататыўнае поле, якое ўзараў бацька, ці нерэальнае, духоўнае? І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? Чаму бацька сее толькі адзін бок узаранага поля, а не ўсё поле? Што абазначае словазлучэнне *бок вечнасці*? Ды і сам вобраз сяўбы адносіцца да прыроднай рэаліі ці набывае сімвалічнае значэнне? А як зразумець першыя словы верша «*Даўно нежывы бацька полем ідзе*»? Ці няма тут лагічных супярэчнасцей? «*Даўно нежывы бацька*» паводзіць сябе як актыўны, працавіты жывы чалавек: *ідзе, арэ, глядзіць, ўзяў, сее*.

Разгледзім верш, абапіраючыся на паэтычную функцыю мовы, якая актуалізуе маўленчую форму твора. Невялікі па аб’ёме верш, можна сказаць, перанасычаны мастацкімі сродкамі і з’яўляецца, паводле вобразнага выказвання І. Грэкавай, сведчаннем шыкоўнага раскідвання паэтычага таленту творцам¹⁵. Мігаценне паэтычных тропаў, ампліфікацыйных фігур, фармальных сродкаў рытмічнай структуры верша спрыяе ўзнікненню розных алюзій, асацыяцый, інтэртэкстуальных, культуралагічных сувязей, якія прыводзяць да дыфузіі тэксту (да яго знішчэння, па словах Р. Барта), немагчымасці яго адназначнай інтэрпрэтацыі. У вершы «*Даўно...*» паэтычная функцыя пера-

¹⁴ А. Разанаў, “*Безназоўны*” верш Яна Чыквіна, с. 29.

¹⁵ И. Грекова, *Расточительность таланта*, «Новый мир» 1988, № 1, с. 252–256.

важае над камунікатыўнай (рэферэнтнай, дэнататыўнай), што значна ўскладняе пранікненне ў сутнасць твора. Узнікае кантраст паміж сціплымі моўнымі сродкамі і нечаканай для чытача багатай размаітасцю тэкставых увасабленняў моўных адзінак, якія трансфармуюцца ў псеўдаалагічныя канструкцыі рамачных сказаў, сінкрэтычны вобраз метаніміі і метафары (*скіба раллі*), у шэраг метаніміі (*Ён і плуг. / Ён ... і зерне, / І водсвет далёкага раю*), у сінекдахі (*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць.*), метафары (*той бок, дзе вечнасць даўно*), ампліфікацыйныя фігуры; да таго ж трэба дадаць і складаную інструментоўку твора. Але багатая вобразная структура верша таксама не здымае сэнсавых пытанняў.

Кампазіцыйная структура верша далёка не простая, таму што яна ўяўляе сабой толькі частковую адпаведнасць тэкставага і змястоўнага ўзроўняў: трохчасткавая па структуры і двухчасткавая па змесце, што прыводзіць да антыноміі паміж тэкставай і семантычнай структурамі. Кампазіцыйны строй верша дынамічны, ён прыпадабняецца хвалі, у якой пад'ём інтэнсіўнасці (*ідзе, арэ*) пераходзіць у фазу спадання (*плуг, скіба раллі, зерне* і інш.) і зноў паступова ўваходзіць у межы актыўнай зоны (*узяў, сее*), і падзяляецца на тры часткі (1. Бацька ідзе, арэ. 2. Характарызацыя вобраза бацькі. 3. Бацька сее зерне.), увасабляючы сабой гарманічнае кола: дынаміка – статыка – дынаміка. Становіцца зразумелай супярэчнасць паміж моўнай статыкай і сэнсавай дынамікай твора: яна ўзнікае пад уздзеяннем кампазіцыйнага дынамічнага ладу тэксту, які «перакрывае» стан спакою, нерухомасці мастацкай сітуацыі. Семантычная структура верша двухчасткавая і ўяўляе сабой лінейны пераход ад зямнога да вечнага, ад чалавека да прарока.

Верш цалкам арыентаваны на знешняга назіральніка, г. зн. на сына-апавадальніка: напісаны «для сябе» і не прызначаны чытачу. Тэкст замкнёны на сыне і з'яўляецца прыкладам канкрэтнага маўленчага акту з апорай на прапазіцыю – знешнія абставіны камунікацыі. Сын (а не чытач) успрымае фізічны стан бацькі, яго знешні выгляд, візуальна ўяўляе плошчу поля, якасць глебы, каня ці вала, які дапамагае ўздымаць поле, часавую прымету сітуацыі (бацька толькі пачаў араць поле ці вядзе апошнія барозны перад пачаткам севу) і інш. Уся інфармацыя, якая вызначаецца прапазіцыяй камунікатыўнай сітуацыі, не падлягае вербалізацыі ў творы «для сябе». Дадзеная акалічнасць і вызначае граматычныя асаблівасці твора: насычанасць тэксту намінацыйнымі канструкцыямі (*Ён арэ; Ён і плуг; Ён і скіба раллі і / Водсвет далёкага раю; дзе вечнасць даўно*), пашыраным ужываннем займеннікаў, злучнікаў, узмацняльнай часціцы *і*. Нягледзячы на тое,

што ў самім вершы адсутнічае фармальна выяўлены дыялог паміж бацькам і сынам, на «ідэальным», сэнсавым узроўні чытач адчувае моцную духоўную сувязь паміж бацькам і сынам і зацікаўленую размову, якая адбываецца паміж імі.

Трохчасткавая кампазіцыя верша не выклікае супярэчнасцей. Змест першай часткі верша з дзеясловамі руху і акцыянальнага дзеяння, дзе няма спецыяльных сродкаў узмацнення мастацкай выразнасці (*Даўно нежывы бацька полем ідзе. / Ён арэ.*), вызначае камунікатыўная функцыя. Калі першую частку разглядаць як самастойную кампазіцыйную адзінку твора без уліку макракантэксту, яна, сапраўды, уяўляе сабой фігуру алагізму, у якой узнікае супярэчнасць паміж сінтаксічным і сэнсавым рухам сюжэтнага дзеяння верша, што фармальна і дазволіла А. В. Брадзіхінай убачыць у творы «алагічны, мудрагелістапачварны малюнак»¹⁶. Кантэкст патрабуе адказу на два пытанні: 1) Які свет мадэлю паэт у творы, рэальны ці замагільны? 2) Як можа нежывы бацька араць поле? А. Разанаў разглядае вобраз бацькі ў апазіцыі «бацька як асоба – бацька як анталагічная сутнасць». Як асоба бацька адносіцца да свету рэальнасці, якая мае часавую працягласць у межах жыцця і смерці («яна проста ёсць»), як анталагічная сутнасць бацька ўключаецца ў «пазамоўную рэчаіснасць», г. зн. набывае пазачасавую і пазапрасторавую сутнасць¹⁷. Але дуалізм вобраза бацькі не выяўляе адназначную карціну свету, увасобленую ў вершы, і даваляе ўбачыць сімультаннасць абодвух мадальных планаў – рэальнага і трансцэдэнтнага. А ці нельга дапусціць ужыванне прыметніка *нежывы ў* другасным лексіка-семантычным варыянце ‘пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага’ (ТСБМ; 3, 366)? Гэта дае магчымасць інтэрпрэтаваць выраз *Даўно нежывы бацька* па-іншаму: даўно ўжо пастарэлы, не вельмі здаровы бацька працягвае ісці па сваім коле штодзённых клопатаў і турбот – араць і сеяць сваё поле. Гэта ж не такая рэдкая жыццёвая сітуацыя, калі старыя бацькі не згаджаюцца з прапановай сваіх дарослых дзяцей пераехаць да іх у больш камфортныя ўмовы, і чуюць у адказ, што, пакуль яны на сваіх нагах, застануцца ў сваёй хаце, сядзібе, пры сваім полі? Толькі адна дапушчальнасць падобнага тлумачэння прыметніка *нежывы* цалкам пераводзіць інфармацыйнае поле верша з мадальнага плана нерэальнасці ў мадальнасць рэальнага свету. Становіцца зразумелай

¹⁶ А. Брадзіхіна, *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, с. 164–169.

¹⁷ А. Разанаў, “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, с. 29.

вобразная характарызацыя бацькі (*пług, скіба раллі, зерне, водблеск далёкага раю*) у другой частцы верша. Зразумела, што бацька глядзіць на сына, сын сузірае ў роздуме бацьку, які набліжаецца да водбліску далёкага раю, а ўсё ж працягвае сеяць «*бож поля, дзе вечнасць даўно*», бо мала застаецца жыццёвых сіл у бацькі, а ён да канца выконвае свой абавязак перад жыццём, перадаючы сыну сваю жыццёвую мудрасць – працавітасць, цяпенне і радасць светлых імгненняў жыцця, якія ён успрыняў ад свайго бацькі – безупыннае кола часу ад аднаго пакалення да другога – «кругавая чара жыцця».

Прапанаваная экзэгега фрагмента *Даўно нежывы бацька* ўсё ж мае нейкую стылістычную і сэнсавую загану. Ды і сама апазіцыя сінонімаў *нежывы – мёртвы* не выяўляе семантычнай тоеснасці, бо прыметнік *нежывы*, нягледзячы на адмоўную прыстаўку не страчвае значэння карнявой марфемы «знаходжанне ў працэсе жыцця», у той час як карань прыметніка *мёртвы* мае значэнне «пазбаўлены жыцця». Такім чынам прыметнік *нежывы* ў значэнні ‘пазбаўлены жыццёвых сіл, энергіі, вялы; такі, як у мёртвага’ парушае мастацкі кантэкст: ён губляе сваю «адпаведнасць і суразмернасць» (А. С. Пушкін), таму такі недасканалы фрагмент творца, які тонка адчувае кожнае адценне, павеў слова, не мог уключыць у тканіну верша. Значыць, застаецца для разгляду другі варыянт экзэгезы: фрагмент *даўно нежывы* маркіруе карціну свету нерэальнай мадальнасці, а сам верш набывае рамантычны каларыт незвычайнай мастацкай сітуацыі, сітуацыі сну, якая і надае вершу сэнсавую рухомасць і магчымасць рознабаковай экзэгезы ў залежнасці ад гістарычных, сацыяльных, нацыянальных, эмацыянальна-эстэтычных і іншых уяўленняў інтэрпрэтатараў. Але і дадзенае меркаванне не без загану, таму што ўдумлівы чытач адчувае нешта скрытае ў пазатэкставай прасторы, што не дазваляе цалкам пагадзіцца з другім варыянтам інтэрпрэтацыі фрагмента.

У другую частку верша ўваходзіць хрысціянская тэма, якая цалкам паглынае ўдумлівага чытача. Даследчыкі звярталі ўвагу на адну з асаблівасцей мастацкай канцэпцыі Я Чыквіна – творчае выкарыстанне біблейскіх матываў, вобразаў, якія не ляжаць на *павертні, а выяўляюцца ў глыбіні сэнсава-змястоўнага цела твора* (А. Раманчук). Другая частка верша апісальная, статычная па сваёй сутнасці, запавольвае, спыняе сюжэтную дынаміку твора і акумуляе амаль усе спецыяльныя сродкі мастацкай вобразнасці тэксту: *Ён і пług. / Ён і скіба раллі, і зерне, / І водсвет далёкага раю. / Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць. У ёй адбываецца, па-першае, семантычнае напаўненне займенніка ён, які з’яўляецца*

акцэтэдэнтам назоўніка *бацька*, канструкцыямі атаясамлення займенніка з прадметамі розных лагічных класаў на аснове агульных прымет і ўласцівасцей; па-другое, характарызацыя персанажа твора. Узнікаюць простыя і складаныя вобразныя намінацыі бацькі па сумежнасці, абзначэнне асобы па прыладзе працы, аб'екце ўздзеяння, прасторавай і часовай прымеце (*Ён і плуг; і зерне, і скіба раллі, І водсвет далёкага раю*). Сімвалічнае атаясамленне вобраза бацькі са скібай раллі набывае асацыятыўную сувязь поля з метафарай “поле жыцця”, на якім чалавек за адведзены яму час у лепшым выпадку і можа ўзараць толькі адну скібу. Так у вершы зноў праяўляецца няяўная мадальнасць рэальнага свету, а разам з тым узнікае скразная тэма паэзіі Яна Чыквіна “чалавек і жыццё”. На першы погляд, у другой частцы верша бацька суадносіцца толькі з прадметамі і становіцца *плугам, скібай зямлі, зернем*, але ў гэтай частцы паступова адбываецца трансфармацыя вобраза, у выніку якой ён набывае абстрактную іпастась – *водсвет далёкага раю*, “адбітак святла, водбліск” (ТСБМ, 1; с. 500). Адбываецца трайнае ператварэнне персанажа: бацька – аратай, бацька – аб'ект (артэфакт, прыродны аб'ект), бацька – сейбіт / насельнік далёкага раю. Так вобраз героя верша становіцца семантычнай асновай, стрыжнем твора, які аб'ядноўвае змяное і нябеснае, бытавое і быццёвае, штодзённае і вечнае, людскае і Боскае.

Па сваёй вобразнай тэкставай структуры другая частка верша ўяўляе сабой дваіную градацыю – фармальна-граматычную і семантычную: на фармальна-граматычным узроўні адбываецца паступовае ўскладненне сінтаксічных структур ад неразвітага простага сказа да ўскладненага сказа з аднароднымі прэдыкатамі і складаным сказам з дзвюма даданымі азначальнымі; у сваёй семантычнай суккупнасці яна раскрывае паступовую трансфармацыю вобраза бацькі ад паўсядзённага, бытавога ўзроўню да духоўнага (*селянін – духоўны сейбіт*).

Звернемся яшчэ раз да пытанняў, якія ўзнікаюць у чытача ў другой частцы верша: “На што ці на каго глядзіць бацька?”, “Як зразумець выраз *тыя ж самыя вочы?*”, “Каго ж сузіраюць *тыя ж самыя вочы?*” І што за вочы, якія сузіраюць бацьку? Гэта вочы сына ці Бога? А. Разанаў лічыць, што ў дадзеным кантэксце ўзнікае апазіцыя *бацька – сын*. На думку А. Разанава, бацька глядзіць на сына, а сын такімі ж вачыма «сузірае» бацьку. *Мы распазнаём сябе ў тым, з чым мы зроднены і падобны, і тое, з чым мы зроднены і падобны, выступае падставай нашага спазнання і самапазнання. Так, бацька – падстава спазнання і самапазнання сына, а сын, узаемна, бацькі. /*

«*Вочы, якімі ён глядзіць на свет, / Тыя самыя вочы, што яго сузіраюць*»¹⁸. Такім чынам, поглядамі абменьваюцца бацька і сын. Прыведзеныя разважанні зноў «працуюць» на перцэптыўны вобраз свету. На наш погляд, гэта не зусім так. У другой частцы верша ўзнікае апазіцыя *духоўны сейбіт – Бог (Вочы, якімі ён глядзіць на свет, тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць)*. На граматычным узроўні ў галоўным сказе адбываецца ідэнтыфікацыя суб'екта з самім сабою, таму што ў сказе дзейнік і выказнік прадстаўлены адной і той жа лексемай *вочы (Вочы ... тыя ж самыя вочы)*, але даданыя азначальныя сказы выяўляюць у складанай сінтаксічнай структуры два суб'екты (*вочы, якімі ён глядзіць і вочы, якія яго сузіраюць*). На самай справе бацька і сын не абменьваюцца поглядамі: вочы суб'ектаў дзеяння накіроўваюцца на розныя аб'екты, таму што вочы бацькі глядзяць *на свет* (а не на сына), другія вочы сузіраюць бацьку, і гэтыя вочы не належаць сыну, бо ён з'яўляецца толькі знешнім назіральнікам сітуацыі. І можна зрабіць выснову, што вочы, якія сузіраюць бацьку, належаць Богу, таму што *бацька і той, хто яго сузірае* знаходзяцца на адным баку, *у водбліску далёкага раю*, а сын – на баку жыцця. У вершы прысутнічаюць дзве апазіцыі: першая апазіцыя *сын – бацька* праяўляецца на імпліцытным узроўні (адрасантам тэксту з'яўляецца сын), другая апазіцыя *бацька – Бог* раскрываецца моўнымі сродкамі твора. Зноў узнікае сінергетычны вобраз прасторы верша, у якой аб'ядноўваюцца Боскае і зямное.

Узнікае пытанне, чаму *бацька і Той, Хто яго сузірае*, маюць адныя і тыя ж вочы? Адказ на гэтае пытанне можна атрымаць у заключнай частцы верша *Аўсу бацька ўзяў у радно / Ды сее той бок, дзе вечнасць даўно*. Трэцяя частка верша з акцыянальным дзеясловам закончанага трывання ў прошлым часе ў перфектным значэнні *ўзяў* і дзеясловам *сее*, незакончанага трывання са значэннем цяперашняга пастаяннага завяршае пераход ад паўсядзённага, зямнога, да вечнага. Бацька *сее той бок, дзе вечнасць даўно*, у якім няма часу, руху, жыцця і застаюцца толькі духоўна-маральныя вартасці. Больш таго, становіцца зразумелым, чаму бацька можа араць і сеяць толькі *той бок, дзе вечнасць даўно*. Так у вершы ўзнікае другі сімвалічны вобраз поля, ужо не рэальнага, а трансцэдэнтнага – поля вечнасці, якое аддзяляецца пераходнай мяжой ад поля жыцця. У рэальным жыцці бацька мог араць і засяваць «бок жыцця», а ў вечным жыцці ён можа араць і засяваць толь-

¹⁸ Тамсама, с. 29.

кі *бок вечнасці*. Становіцца зразумелым, чаму *бацька і Той, Хто яго сузірае* маюць адныя і тыя ж вочы, бо абодва знаходзяцца на баку вечнасці, а сын – на баку жыцця. Нарэшце, асэнсоўваюцца і рамачныя канструкцыі твора: бацька ідзе на баку поля вечнасці, ён арэ і засявае вечную частку поля. А разам з тым у вершы ўзнікае ідэальны сінергетычны мастацкі вобраз поля, якое аб’ядноўвае нябеснае і зямное і раскрывае *магчымасць зладжанага (гарманічнага) ... дзеяння Божай і чалавечай... волі*¹⁹.

Верш уяўляе сабой сон лірычнага героя, што можа мець непасрэдна адносіны да яго жыццёвых абставін, цяперашніх ці будучых. Рас-тлумачыць сон як сімвалічную метафару дапамагаюць яго матывы. Напрыклад, для знешняга суб’екта верша, які знаходзіцца ў стане сну, усе матывы прагназуюць вельмі спрыяльныя жыццёвыя акалічнасці: сон раіць праяўляць абачлівасць у вядзенні спраў (матыў “нежывы бацька”), у якіх суб’ект сну хутка дасягне дабрабыту (матыў “узаранае поле”), рэдкага поспеху ў жыцці, пашырэння свайго кругагляду (матывы “плуг”, “сяляне, якія ідуць за плугам”) і дзелавой актыўнасці (матыў “сеў”), а матывы “зерне” адносіць сон у разрад аднаго са шчаслівейшых²⁰. Жанравая прымета верша (верш-прывід) палкам пераводзіць яго ў алегарычную прастору, у якой алегорыі становяцца галоўным сродкам мастацкага ўвасаблення канцэптואльнай накіраванасці тэксту. Вось на гэтых перакрываваннях і ўтойваецца магія тэксту і ўдакладняюцца адказы на ўсе пытанні.

У вершы яскрава вызначаюцца тэмы аратая і сейбіта, якія ўключаюць верш у глыбінныя вертыкальныя кантэксты дахрысціянскіх і хрысціянскіх мастацкіх дыскурсаў. Верш пранізаны імпліцытнымі рэмінісцэнцыямі, якія ўскосна накіроўваюць думку чытача на евангельскую прытчу. Гэта дазволіла аўтару вырашыць дзве мастацкія задачы: па-першае, увесці твор у мастацкую хрысціянскую традыцыю, а па-другое, далучыць яго да свайго нацыянальнага гістарычна выпрацаванага светаўспрымання беларусаў. “Даўно...” адрозніваецца ад евангельскай прытчы шэрагам інавацый: несупадзеннем персанажнага слою, прасторавай структурай, насычанасцю бытавымі рэаліямі, рознымі ступенямі абагульненасці, алегарычнасці і інш. Але

¹⁹ С. Семёнова, *Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют*, «Литературная газета» 2016, № 32–33, с. 9.

²⁰ Г. Миллер, *Сонник, или толкование снов*, пер. с англ. 2-е изд., Минск 2004, с. 152.

супастаўленне двух тэкстаў дазваляе раскрыць алегарычны пласт верша Яна Чыквіна, перш за ўсё, семантыку поля, якое арэ і сее бацька, і семантыку зерня.

Прывядзём тэкст з Евангелія ад Лукі, гл. 8, 5–15:

Выйшаў сейбіт сеяць насенне свае, і калі сеяў, адно ўпала пры дарозе і было патаптана, і птушкі нябесныя падзяўблі яго; а іншае ўпала на камень і, узышоўшы, засохла, бо не мела вільгаці; а іншае ўпала ў церні, і выраслі церні і заглушылі яго; а іншае ўпала на добрую землю і, ўзышоўшы, ўрадзіла плод стократ. Сказаўшы гэта Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе! Вучні ж Яго пыталіся ў Яго, кажучы: што б значыла прытка гэтая? Ён жа сказаў: вам дадзена ведаць тайны Царства Божага, а астатнім – у прытках, каб яны бачачы не бачылі і чуючы не разумелі. Вось што значыць прытка гэтая: насенне ёсць слова Божае; і якое пры дарозе – гэта тыя, што слухаюць, але потым прыходзіць дывявал і забірае слова з сэрцаў іх, каб не ўверавалі яны і не спасліся; а якое на камень упала – гэта тыя, што, пачуўшы, з радасцю прымаюць слова, але яны не маюць караня і да часу веруюць, а ў час выпрабавання адпадаюць; а што ўпала ў церні – гэта тыя, што пачулі, але турботамі, багаццем і ўцехамі жыццёвымі на шляху сваім заглушаюцца і не даюць плёну; а што на добрай зямлі – гэта тыя, што, пачуўшы слова, захоўваюць яго ў шчырым і добрым сэрцы і даюць плод у цярыпліваці. Сказаўшы гэта, Ісус заклікаў: хто мае вушы, каб чуць, няхай чуе!

У евангельскім тэксце канкрэтны вобраз поля трансфармуецца ў алегарычны троп метанімічнага зместу “людзі, якія знаходзяцца на полі, – поле” і набывае семантычную прымету “неабмежаванай колькасці людзей”, рознай ступені падрыхтаванасці да разумення і ўспрымання “слова царства Божага”, рознага сацыяльнага стану, розных па вартасці жыццёвых арыенціраў. І менавіта гэтая стратыфікацыя людзей, якія слухаюць вучэнне Настаўніка, увасоблена ў розных алегорыях месца падзення зерня – пры дарозе, на камені, у церні, у добрую зямлю. Усім слухачам Сейбіт-Настаўнік аднолькава распавядае пра царства Божае, яго духоўныя вартасці, неабходнасць трымацца Божых заповедзей, але не ўсе могуць зразумець сутнасці вучэння, бо яны маюць сэрца, непадрыхтаванае для ўспрымання новай веры, і таму страчваюць яе ў цяжкіх жыццёвых абставінах (зерне на камені) ці з-за немагчымасці адмовіцца ад багатага жыцця на карысць новых маральных нормаў (зерне ў церні) – справядлівасці, любові, міласэрнасці. І толькі некаторыя са слухачоў могуць успрыняць новае вучэнне, стаць яго вернымі прыхільнікамі і носьбітамі (зерне на добрай зямлі, якое ўрадзіла плод стократ). У “Даўно...” на экспліцытным узроўні прыведзеныя алегорыі адсутнічаюць, але значэнні “добра падрыхтава-

най зямлі” і “якаснага сеяння аўсу” выразна праяўляюцца на імпліцытным сэнсавым узроўні, нягледзячы на тое, што яны фармальна не вызначаны ў тэксе.

Евангельская прытча сфакусаваная толькі на вобразе сейбіта (*выйшаў сейбіт сеяць насенне свае*) і нічога не распавядае пра аратая. На першы погляд, не зразумела, чаму ў евангельскай прытчы няма аратага, але тлумачэнне прытчы Настаўнікам паказвае, што ў евангельскім тэксце вобраз аратага і не павінен быць. Калі поле на ўзроўні алегорыі ўвасабляе людзей, слухачоў, якім даводзіць прытчу Ісус, то аратай павінен атаясамлівацца з бацькамі, самім жыццём, з жыццёвымі абставінамі, якія выходзяць чалавека. У прытчы жыццё-аратай някасна падрыхтавала поле да духоўнага ўзрастання чалавека, бо толькі некаторыя зерні прынеслі *плод у стократ*. У адрозненне ад прытчы, у вершы прысутнічаюць і аратай, і сейбіт як функцыянальнае ўвасабленне дзвюх іпастасей вобраза бацькі. Павольны змястоўны рух верша, вобразны рад дазваляюць прыйсці да высновы, што бацька (аратай і сейбіт) якасна падрыхтаваў поле да пасеву і якасна засяў бок жыццёвага поля і працягвае апрацоўваць і засяваць бок поля, *дзе вечнасць даўно* – заставацца маральным эталонам для сына. І калі гэтыя разважанні маюць пэўную ступень праўдзівасці, то мы можам зразумець, чаму гэты невялічкі верш набыў такую значнасць для паэта як чалавека і творцы. Чытачам становіцца таксама зразумелай тая магічная сіла верша, якая забірае іх у сваю ідэйна-мастацкую прастору, таму што кожны чытач, які мог пранікнуць у сэнс верша, разумее, што і яго маральны стан, сіла супраціўлення жыццёвым абставінам, якая дазваляе не страціць у сабе чалавека, з’яўляецца вынікам выхавання яго сваімі бацькамі і залежыць “ад поля і зерня”.

У евангельскай прытчы зерне набывае алегарычнае значэнне “слова”: зерне, пасеянае на дарозе – незразумелае слова; пасеянае на камені – слова, якое павярхоўна ўспрымае слухач і губляе яго ў жыццёвых нягодах; зерне, кінутае ў пустазелле, зусім не пачулае слова. У адрозненне ад прытчы, у якой не ўдакладняецца, якое зерне кідаў сейбіт у глебу, у вершы дакладна вызначаецца зерневая культура, якой бацька засяваў поле. Гэта авёс. Міжволі ўзнікае пытанне, чаму бацька засяваў поле аўсом, а не іншай збажыной, якая больш распаўсюджана ў народнай культуры беларусаў у якасці хлебнай? Вольная рытміка верша дазваляе змяніць слова авёс іншымі назвамі семантычнага раду (*Жыта/пшаніцу* бацька ўзяў у радно). На першы погляд, здаецца, што падобная замена не парушае сэнсу верша, але гэта толькі на першы погляд, таму што авёс у беларускай народнай культуры

набыў асаблівае значэнне ў параўнанні з іншымі хлебнымі злакамі. Авёс у традыцыйных уяўленнях беларусаў надзяляцца мужчынскай сімволікай (не забываем, што сон пра бацьку сніць сын), прыпадабняецца да дробных насякомых, птушак, мае функцыі прадудцыравання, і таму выкарыстоўваецца у рытуалах абсыпання, накіраваных на павышэнне ўрадлівасці, плоднасці²¹. Такім чынам, значэнне слова зерне ў евангельскай прытчы дазваляе зразумець сімволіку зерня/аўсу ў вершы: гэта словы бацькі, з якімі ён звяртаўся да сына пры жыцці і працягвае размову з ім, знаходзячыся на баку вечнасці. Бацька якасна ўзараў поле і своечасова засеяў аўсом, у якім закладзена магчымасць атрымання добрага ўраджаю – духоўнага ўзрастання сына.

Структурна-семантычны аналіз прытчы (тэкст 1) і верша (тэкст 2) выяўляе амаль поўную тоеснасць алегарычнай структуры твораў і алегарычных вобразаў. Абодва тэксты ўяўляюць сабой трайную алегорыю, якая ўвасабляецца ў апазіцыях: 1) сейбіт (1) – сейбіт (2); 2) поле (1) – поле (2); 3) зерне (1) – зерне (2). Адрозненне праяўляецца на перыферыі алегарычнай прасторы. Так, у прытчы выяўляецца шэраг алегорый, якія адсутнічаюць у “Даўно...”: канкрэтызаваныя месцы падзення зерня, розныя ступені яго ўзрастання, розная здольнасць засеянага поля прыносіць пэўны ўраджай. У вершы ўзнікаюць алегарычныя вобразы арагатага, відавочнай назвы зерня (авёс), на імпліцытным узроўні колькасць слухачоў абмяжоўваецца адной асобай – сынам. У абодвух тэкстах самая важная інфармацыя знаходзіцца на пазатэкставым узроўні.

Верш Яна Чыквіна з’яўляецца творам высокага мастацкага зместу і высокага мастацкага густу. Ён сінтэзуе ў сабе велізарны слой выразных моўных сродкаў роднай мовы і здабыткі нацыянальнай і агульначалавечай культуры. Можна яшчэ дадаць, што “Даўно...” выяўляе не толькі арганічныя сувязі з евангельскім тэкстам, але і са старажытнарускім мастацтвам. Г. К. Вагнер вылучыў прыметы старажытнарускага мастацтва: выбар дзеючых асоб і асаблівы характар дзеяння як выразнік зместавага аспекту; асаблівая характарыстыка персанажаў і іх узаемаадносін як носьбітаў выбранага аспекту; адбор матэрыяльных рэчаў і іх аксесуараў; прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; функцыя вобраза / вобразаў (іх жанраўтваральныя позы, жэсты, атрыбуты); сутнасць стылістычнай выразнасці колеру і святла,

²¹ Г. Валодзіна, М. Малоха, *Авёс, (у:) Беларускі фальклор. Энцыклапедыя*, Мінск 2005, т. 1, с. 31.

якія выяўляюцца ў іх тонкіх варыяцыях і адценнях; праяўленне «дасканаллага» праз спакойнае, плаўнае цячэнне ліній, «стратнага» – праз востравугольнасць, крывалінейнасць ліній²².

Многія з пералічаных стылеўтваральных прымет старажытных ікон, на наш погляд, на асацыятыўным узроўні знаходзяць сваё адлюстраванне ў вершы “Даўно...”. Паэтычны тэкст са старажытным усходнеславянскім іканалісам (іконай, мініяцюрай) аб’ядноўвае шэраг семіятычных характарыстык, ці прымет: 1) на адным мастацкім палатне разгортваецца ўсё сюжэтнае дзеянне; 2) сімулятаннасць; 3) прасторава-часавыя параметры пабудовы сцэны; напрамак развіцця дзеяння з захаду на ўсход (*бок, дзе вечнасць даўно*), якое набліжае героя верша да ісціны – трансцэдэнтнай ідэі: бацька асветлены лікам Таго, Хто глядзіць на яго. Аналагічныя кантэксты сустракаюцца ў малітвах да Бога: *Просвети лик Твой на раба Твоего*²³; 4) стагатычнасць рухаў: персанаж як бы рухаецца (*ідзе, арэ, сее*) і адначасова знаходзіцца ў стане нерухомасці. Уся сцэна развіваецца ў часе (цяперашнім пастаянным) і адначасова пазачасам. Рух бацькі набывае асабліва павольны і плаўны рытм, які выяўляецца праз фанетычную інструментоўку твора; 5) манументальнасць мастацкага вобраза селяніна-сейбіта, бацькі, якая падкрэсліваецца нераспрацаваным фонам, а дакладней, яго абстрагаванасцю; 6) дасканаласць вобраза бацькі праз спакойнае цячэнне дзеяння; 7) свет вечнасці, які характарызуецца адсутнасцю каляровай гамы, але дапускае нейкую каляровую прыглушанасць, таму што святонім, рэпрэзентаваны кантэкстам *тыя ж самыя вочы, што яго сузіраюць*, вылучае з нявызначанай прасторы фігуру сейбіта і, перш за ўсё, аблічча бацькі, яго твар, вочы, а потым і іншыя рэаліі, звязаныя з працай сейбіта; 8) высьвятленасць твару сейбіта і яго фігуры, якія пранізаны водбліскам святла, нягледзячы на тое, што на палатне адсутнічае крыніца святла. Гэта адзін з распаўсюджаных матываў іканалісу, калі на святога, падзею глядзіць з вышыні Збавіцель, Багародзіца, апосталы і іншыя нябесныя насельнікі; 9) звышпачуццёвая бесцялесная выява бацькі; 10) анфасная выява твару бацькі (*вочы, якімі ён глядзіць на свет*); 11) семантычны кампанент поля “верх”, “вертыкаль”; 12) лапідарнасць мастацкага палатна, адсутнасць дэталюў: у першай частцы верша бацька арэ поле, у трэцяй узнікае яшчэ адна дэталю – *радно*, з якога бацька бярэ авёс; 13) суаднесенасць акцыянальных

²² Г. Вагнер, *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987, с. 59.

²³ *Молитвы ко Святой Богородице. Пятчисленные молитвы*, Москва 2008, с. 5.

частак кампазіцыйнага строю верша (1. Бацька арэ; 3. Бацька сее.) з кампазіцыйнай будовай іконы-дзіпціха ці старажытнай мініяцюры; 14) эфект уцягвання чытача ў тэкст падобна да ўздзеяння іконы на вернікаў у храме, якая далучае іх да сябе, уводзіць у сваю сакральную прастору і стварае “прасторавую ікону”²⁴.

Ян Чыквін стварае фрагмент сінергетычнай карціны свету хрысціянскай антрапалогіі, напаўняе яго рэаліямі паўсядзённага сялянскага жыцця (*бацька, плуг, поле, зерне, авёс, радно* і інш.), дзеяннямі і рукамі, якія выяўляюцца ў актыўным жыцці чалавека (*ісці, араць, браць сеяць*), уводзіць канструктыўныя тэкставыя катэгорыі, якія ў сукупнасці павінны маркіраваць прастору рэальнага свету, і разам з тым мадэлюе трансцэдэнтны свет высокай хрысціянскай духоўнасці. Моцная кагезія верша, якая фарміруецца рознымі маўленчымі сродкамі на моўным і тэставых узроўнях, звязвае твор у адзінае цэлае, у выніку чаго фарміруецца шматслойнасць мастацка-вербальнай інфармацыі верша і асаблівая сістэма сэнсавых арыенціраў, але знайсці іх для чытача вельмі няпроста. Верш падкрэслівае слухнасць думкі І. А. Ільіна пра прызначэнне знешняга аблічча мастацтва, яго “матэрыі”, формы, якая з’яўляецца *толькі вернай рызай Галоўнага, Дзейніка, Прадмета, прадракаючай жываю тайну* мастацкага твора – яго канцэптуальную ідэю²⁵. Твор напаўняецца філасофскім роздумам аб сэнсе і вартасці жыцця, аб духоўнай аснове чалавека, павіннага пражыць сваё жыццё так, каб і пасля смерці не памерці і застацца маральным узорам для сваіх нашчадкаў, ідэяй духоўнай сувязі паміж пакаленнямі, якая з’яўляецца самай моцнай сілай супрацьстаяння сучаснаму магутнаму працэсу расчалавечвання чалавека. Да таго часу, пакуль існуе ў народзе духоўная сувязь паміж пакаленнямі, якая зберагае і перадае традыцыйныя духоўныя, культурныя каштоўнасці, здабытыя народам у адпушчаны яму гістарычны час існавання, ад старэйшых да малодшых пакаленняў, чалавек застаецца чалавекам. У адваротным выпадку ў яго пачне пераважаць яго другая частка – біялагічная, прыродная.

Сапраўды, Ян Чыквін – постаць самаадданая, энцыклапедычная, абаронца агульначалавечых каштоўнасцей, маг і чараўнік беларускага слова. Можна толькі здзіўляцца з таленту творцы, які змог у невялічкі

²⁴ А. Лидов, *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009, с. 25.

²⁵ И. Ильин, *Одинокий художник: Статьи, речи, лекции*, Москва 1993, 246 с.

тэкст з 55 словаўжываннямі ўвесці такі велізарны аб'ём інтэлектуальнай і мастацкай інфармацыі і арганічна ўключыць яе ў розныя сувязі сучаснай гуманістычнай думкі.

ЛІТАРАТУРА

- Брадзіхіна А. В., *Мастацкая мадэль сусвету ў паэзіі Яна Чыквіна ў кантэксце вітальнасці*, (у:) *Сучасны літаратурны працэс: на шляху да ідэалу*. Зб. навук.-практыч. артыкулаў, Гомель 2014.
- Бондарко А. В., *Вид и время русского глагола (значение и употребление)*. Пособ. для студ., Москва 1971.
- Вагнер Г. К., *Канон и стиль в древнерусском искусстве*, Москва 1987.
- Валодзіна Т. В., Малоха М., *Авёс. Беларускі фальклор. Энцыклапедыя*, Мінск 2005, т. 1.
- Грекова И., *Расточительность таланта*, «Новый мир» 1988, № 1.
- Ильин И., *Одинокий художник: Статьи, речи, лекции*, Москва 1993.
- Козинцев А. Г., *Об антиреферентивной функции языка*, (в:) *Логический анализ языка. Между ложью и фантазией*, Москва 2008.
- Лидов А., *Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре*, Москва 2009.
- Маслов Ю. С., *Типология славянских видовременных систем и функционирование форм претерита в эпическом повествовании*, (в:) *Теория грамматического значения и аспектологические исследования*: сб. тр. АН СССР. Ин-т языкознания, Ленинград 1984.
- Миллер Г. Х., *Сонник, или толкование снов*, пер. с англ., 2-е изд., Мінск 2004.
- Молитвы ко Святой Богородице. Пяточисленные молитвы*, Москва 2008.
- Плунгян В. А., *Общая морфология. Введение в проблематику*, Москва 2012.
- Разанаў А., “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, “Крыніца” 1997, № 4.
- Разанаў А., “Безназоўны” верш Яна Чыквіна, (у:) *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000.
- Раманчук А., *Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна. Гарыць мая свяча*, Беласток 2000.
- Семёнова С., *Можно переносить жизнь, только каждый день работая на Абсолют*, «Литературная газета» 2016, № 32–33.
- Сяднёў М., “Светлы міг” Яна Чыквіна. Паэзія высокай пробы. (Роздум пра паэтычны зборнік Яна Чыквіна), (у:) *Сляза пякучая Айчыны. Творчы партрэт Яна Чыквіна*, Беласток 2000.

Тычка Г., *Боская формула жыцця: штрыхі да творчага партрэта Яна Чыквіна*, (у:) Г. Тычка, *Нацыянальнае. Індывідуальнае. Агульначалавечае*, Беласток 2015.

Якобсон Р., *Лінгвістыка і поэтыка*, (в:) *Структуралізм: за і проців*, сб. статей. Москва 1975.

STRESZCZENIE

WIERSZ JANA CZYKWINA „DAWNO UMARŁY OJCIEC POLEM IDZIE”: NA SKRZYŻOWANIU JĘZYKA I ZNACZENIA

W artykule omówiono treść komunikatywno-pragmatyczną i kulturoznawczą wiersza Jana Czykwina „Dawno umarły ojciec polem idzie”. Przedmiotem badania są różne rodzaje antynomii, środki stylotwórcze, struktura tekstowa i znaczeniowa, organiczna więź z przypowieścią o siewcy (Łk 8, 5–15), sztuka staroruska i synergiczny obraz świata antropologii chrześcijańskiej.

Słowa kluczowe: kontekst wertykalny, referencyjna i poetycka funkcje języka, antynomie, egzegeza, alegorie, przypowieść.

SUMMARY

JAN CHYKVIN'S POEM “DAUNO NEZHIVY BATSKA POLEM IDZE”: INTERSECTIONS OF LANGUAGE AND MEANING

The author of the article discusses communicative-pragmatic and cultural information in the poem “Dauno nezhyvy batska polem idze” by Jan Chykvín. The following problems are analyzed: types of antinomy, style-forming devices, textual structure and meaning, organic link with the Parable of the Sower, Old Ruthenian art and synergic image of the world in Christian anthropology.

Key words: vertical context, referential and poetic functions of language, antinomies, exegesis, allegories, parable.

Аксана Данільчык

Нацыянальная акадэмія навук Беларусі

Мінск

**Крытыка і апалагетыка цывілізацыі
ў беларускай літаратуры 20–30-х гадоў
XX стагоддзя**

Разглядаючы беларускую культуру і літаратуру міжваеннага перыяду, нельга пакінуць па-за ўвагай такую важную праблему, як асэнсаванне навукова-тэхнічнага прагрэсу і ўзаемаадносінаў цывілізацыі і культуры ў артыкулах і мастацкіх тэкстах беларускіх аўтараў. Шырыня дадзенай тэмы вымагае яе вывучэння як з пункту гледжання ўласна філасофскага кантэксту, так і з пункту гледжання эстэтычных пошукаў, і хоць мы не можам весці гаворку пра арыгінальныя тэарэтычныя распрацоўкі беларускіх інтэлектуалаў першай паловы XX стагоддзя ў гэтай галіне, немалаважнае значэнне мае засваенне замежнага вопыту, якое адбывалася не толькі апасродкавана, праз пасярэдніцтва іншых культур, але і наўпрост. Напрыклад, беларускі філолаг-германіст Яўген Барычэўскі надаваў вялікую ўвагу нямецкай культуры і асвятляў яе здабыткі ў сваіх працах.

У дваццатыя гады мінулага стагоддзя ў беларускай гуманітарнай прасторы назіралася павышаная ўвага да дадзенай тэмы. Гэта было звязана як з агульнымі тэндэнцыямі еўрапейскай філасофіі і мастацтва, так і з тым фактам, што пасля перамогі рэвалюцыі 1917 года быў кінуты заклік ствараць культуру новага тыпу, развіты ў шматлікіх публікацыях 20-х гадоў, што ў сваю чаргу вымагала дакладнай дэфініцыі паняцця культуры. Напрыклад, у 1925 годзе ў часопісе “Польмя” выйшаў даволі характэрны для таго часу артыкул філосафа С. Вольфсона “Аб пралетарскай культуры”, які пачынаўся з пастаноўкі пытання, што такое культура ўвогуле: *Пад культурай трэба разумець увесь матэрыяльны і адбываючы яго духоўны быт да-*

нага грамадзянства; толькі злучнасць матэрыяльна-тэхнічных і ідэалагічных форм, у якія адліваецца існаванне грамадзянства, утварае тое, што можна назваць “культураю”¹.

У тым жа нумары быў надрукаваны артыкул выкладчыка матэматыкі Белпедтэхнікума, выпускніка Маскоўскага ўніверсітэта Аляксандра Круталевіча “Эвалюцыя алгебраічнай мыслі і значэнне алгебраічнага сімвалізму”, дзе таксама найперш гаворка ішла пра дыялектычныя стасункі паміж тэхнікай і культурай:

Нашу сучасную эпоху звычайна называюць векам навукі і тэхнікі, бо ніколі не наглядалася такога імкнення з боку чалавека падпанаваць сабе матэрыяльную дзейнасць, як зараз. Такое імкненне ідзе па двух кірунках. Адзін кірунак мае на мэце развіццё матэрыяльнай культуры, гэта значыць тэхнічныя вынаходкі, другі – мае на мэце прасякнуць у свет з’явішчаў, стварыць агульную сістэму светабудовы. Абодва гэтыя кірункі, безумоўна, раўнацэнны. Першы – гэта здавальненне нашых фізіялагічных патрэб і дзіўна было б не прызнаваць навочнай яго паважнасці. Другі – гэта здавальненне нашых інтэлектуальных патрэб, і мы павінны тутакж ясна зразумець справядлівасць палажэння, што інтэлектуальныя патрэбы вельмі моцныя і з’яўляюцца такім самым фактам, як голад і смага, часта яны бываюць нават мацней за фізічныя патрэбы².

Калі звярнуцца непасрэдна да тэрміну “цывілізацыя” (ад лац. *civilis* – грамадзянскі, дзяржаўны), то ён выкарыстоўваецца ў розных сэнсах. Па-першае, як гістарычная ступень у развіцці чалавецтва, якая характарызуецца ўтварэннем класаў. Па-другое, як характарыстыка цэласнасці ўсіх культур, іх агульначалавечага адзінства (“сусветная цывілізацыя”, “цывілізаваны лад жыцця” і г.д.). Па-трэцяе, як сінонім тэрміна “матэрыяльная культура”: тое, што дае камфорт, зручнасць (жыллё, бытавая тэхніка, транспарт і сувязь). Па-чацвёртае, як характарыстыка адзінства гістарычнага працэсу. Цывілізацыя вызначае характар і скіраванасць жыццёвага існавання людзей. У дадзеным выпадку, нас цікавіць вызначэнне цывілізацыі як “матэрыяльнай культуры” і як адзінства характарыстык пэўнага перыяду ў развіцці сістэмы сацыяльных стасункаў, заснаваных на тэхнагенных пераўтварэннях.

І. Кант называў цывілізацыяй знешні, “тэхнічны” бок культуры. Як адзначае А. В. Гулыга, *Кант бачыць бурнае развіццё цывілізацыі і трывожна адзначае яе адрыў ад культуры: апошня таксама ідзе*

¹ С. Вольфон, *Аб пралетарскай культуры*, “Польмя” 1925, № 8, с. 80.

² А. Круталевіч, *Эвалюцыя алгебраічнай мыслі і значэнне алгебраічнага сімвалізму*, “Польмя” 1925, № 8, с. 158.

наперад, але значна павольней. Гэтая дыспрапорцыя з'яўляецца прычынай многіх бедаў чалавецтва³. Многія выдатныя мысляры, такія як Шпенглер, Артэга-і-Гасэт і іншыя, інтэрпрэтавалі стасункі паміж цывілізацыяй і культурай як драматычныя: культура стварае цывілізацыю і адначасова цывілізацыя разбурае культуру.

П. Даркевіч у артыкуле “Сучасныя мастацкія плыні і машына”, надрукаваным у часопісе “Полымя” (1927, № 8), звярнуў увагу, магчыма, на адну з самых глабальных праблем першай паловы XX стагоддзя:

Праблема, якую мы тут закранаем, мае глыбокі сэнс і значэнне для будучага, таксама, як для сучаснага. На першы погляд, якія могуць быць узаемаадносінны паміж дзвюма з'явамі, што проціпастаўляюцца ў загаложку данага артыкулу? Аднак, калі ўгледзецца глыбей, то прамысловая тэхніка, – якая будзе іншы раз называцца намі проста словам “машына”, – мела на працягу XIX ст. такі ўплыў, з якога выцякла зусім новая як тэорыя, так і практыка эканамічнай, палітычнай і культурнай ўстаноўкі... Усё XIX ст. прадстаўляла з сябе паступовы, што раз, то больш хуткі ўзрост прамысловай тэхнікі. Машына ўкаранялася ва ўсе сітавіны сацыяльнага арганізму, і бясспрэчны ўзрост прамысловай тэхнікі не абмінуў мастацтва і мастацкай прамысловасці⁴.

У сваім артыкуле Пётр Даркевіч распавядае пра мастацкія плыні Германіі, Францыі і Савецкага Саюза з пункту гледжання заяўленай на яго пачатку праблемы ўзаемаадносіннаў цывілізацыі і культуры:

Неадпаведнасць у развіцці і росквіце машыны ды мастацтва да гэтага часу займае думку як на Захадзе, так і ў Савецкім Саюзе. У мастацказнаўчай літаратуры, а таксама і ў маніфэстах сучасных мастацкіх плыняў можна заўважыць два кірункі: захоплення і, з другога боку, адмоўныя адносінны да машыны. Машына пазнаецца спачатку ў сваёй дынаміцы і механічна-рытмічнай сутнасці. Ужо першае дзесяцілецце XX ст., у мастацкіх плынях кубізму і супрэматызму, паказвае, што мастакі знаходзяцца пад уплывам машыны нават у мэтодзе свае мастацкае працы⁵.

Далей аўтар цытуе заснавальніка супрэматызму Малевіча і адзначае яго захопленне машынай і поўную метафізіку машыны аж да “рэлігійнага духу чыстага захоплення”⁶.

³ А. В. Гулыга, *Кант сёння*, [в:] И. Кант, *Трактаты і пісьма*, Москва 1980, с. 26.

⁴ П. Даркевіч, *Сучасныя мастацкія плыні і машына*, “Полымя” 1927, № 8, с. 121.

⁵ Тамсама, с. 122.

⁶ Тамсама, с. 123.

Такім чынам, паколькі прыкметай цывілізацыі пачатку канца XIX – пачатку XX стагоддзя стала машына ў шырокім сэнсе слова, то стаўленне да машыны ў пэўным сэнсе зрабілася вызначальным і для мастацкіх рухаў. Італьянскі футурызм, усхваляючы машыну, тэхніку, вялікую прамысловасць, хуткасць і агрэсіўнасць, імкнуўся стаць выказнікам тэндэнцыі да новага, да механічнага прагрэса, да мадэрновасці індустрыяльнай цывілізацыі. Заснавальнік італьянскага футурызма Філіпа Тамаза Марынэці, бадай, упершыню ўсвядоміў, што новая тэхніка змяняе ў тым ліку і чалавечую псіхіку. Назва гэтага руха мела на ўвазе скіраванасць у будучыню і адмову ад мінулага. У 1912 годзе Ф. Т. Марынэці апублікаваў “Тэхнічны маніфэст футурыстычнай літаратуры”, дзе пісаў:

Паэты-футурысты, я вучыў вас грэбаваць бібліятэкамі і музеямі... Прыроджаная інтуіцыя – вызначальная рыса ўсіх раманцаў. Я хацеў абудзіць яе ў вас і выклікаць агіду да розума. У чалавеку засела неадольная непрыязнасць да жалезнага матора. Прымірыць іх можа толькі інтуіцыя, але не розум. Скончылася ўладаранне чалавека. Надыходзіць век тэхнікі! Але што могуць вучоныя, акрамя фізічных формул і хімічных рэакцый? А мы спачатку пазнаёмімся з тэхнікай, пасля пасябруем з ёй і падрыхтуем з’яўленне механічнага чалавека ў комплексе з запчасткамі. Мы вызвалім чалавека ад думкі аб смерці, канцавой мэты разумовай логікі⁷.

Культ машыны, абвешчаны футурыстамі, не застаўся незаўважным беларускімі аўтарамі і мыслярамі, тым больш, што Беларусь знаходзілася ў непасрэднай блізкасці да другога пасля Італіі цэнтра еўрапейскага футурызму – Расіі, дзе футурызм атрымаў шырокае распаўсюджанне і розныя формы, але меў пры гэтым і сваіх крытыкаў, такіх як Дзмітрый Меражкоўскі, што, крытыкуючы футурыстаў у артыкуле “Яшчэ крок будучага хама”, прасочвае паходжанне футурызму ад пазітывізму і сцвярджае, што футурызм ёсць пазітывізм *злёгка паднойлены, подфарбаваны, пераліцаваны*, а паколькі пазітывізм ёсць светабачанне механічнае, то і тут у футурызму і пазітывізму адзіная сутнасць – рацыянальная. Меражкоўскі называе футурызм *рабскай песняй машыне, уладарніцы свету*⁸ і, адзначаючы нярэдку

⁷ Ф. Т. Маринетти, *Технический манифест футуристической литературы*, [в:] *Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров западно-европ. лит. XX в.*, Москва 1986, с. 168.

⁸ Д. Мережковский, *Еще шаг грядущего хама*, [online], <http://merezkhovski.ru/proizved/eshe.php>, [доступ: 09.04.2017].

павярхоўнасць многіх твораў футурыстаў, заўважае: *Футурызм – індывідуалізм пераможны, індывідуалізм без трагедыі. Глыбіні быцця трагічныя. Адмова ад трагедыі – адмова ад глыбінь, сцвярджанне пляскатасці, нікчэмнасці, “лакееобразности”*⁹. Акрамя пазітывізму, асаблівае ўздзеянне на розумы футурыстаў аказалі некаторыя ідэі Ніцшэ, інтуітывізм Бэргсана, лозунгі анархістаў.

У 1925 годзе быў апублікаваны артыкул Я. Барычэўскага “Літаратурныя погляды і густ сучаснай Германіі”, дзе аўтар адзначаў: *Перад вайною Эўропа жыла як-бы адным літаратурным жыццём. Літаратурная плынь, паўсталая ў адной краіне, хутка пашырала ся ў другіх. Гэтак пашырыліся па ўсёй Эўропе паўстаўшы ў Францыі сымбалізм і паўстаўшы ў Італіі футурызм. Гэтае адзінства літаратурнага жыцця вайна парушыла, і яно яшчэ й цяпер не адноўлена*¹⁰. Спыняючыся на літаратурным жыцці Германіі, аўтар артыкула асноўную ўвагу надае экспрэсіянізму, асноўны росквіт якога прыпадаў на 1914–1924 гады, якія называюць экспрэсіянісцкім дзесяцігоддзем. Далей рух пайшоў на спад, як дарэчы і футурызм. І калі разглядаць гэтыя плыні з пункту гледжання крытыкі і апалагетыкі цывілізацыі, то яны ўяўляюць у пэўным сэнсе супрацьлеглыя падыходы.

Экспрэсіянізм узнік як адказ на бадзёрыя заклікі футурызму. Я. Барычэўскі піша:

Хоць экспрэсіянізм паўстаў у 1911 г., але ён радзіўся з пачуццём катастрафічнасці нашае эпохі, пачуццём, якое не замедзіла спраўдзіцца. Жахі сусветнай разні нікім не былі адбіты з гэткай узрушаючай сілай, як паэтамі экспрэсіянізму. Абараняемы экспрэсіянізмам унутраны свет чалавека паўстаў супраць вайны, супраць неабходнасці забіваць другіх людзей. Так пацыфізм зрабіўся адной з асноўных ідэй экспрэсіянізму¹¹.

Для свядомасці экспрэсіянізму была ў першую чаргу непрыёмальная абвешчаная футурызмам адмена «я» і прапаганда «механічнага чалавека». Пратэст экспрэсіяністаў прыводзіў да закліку да абнаўлення і барацьбы, аднак не дзеля тэхнічнага прагрэсу, і тым больш не дзеля ўмацавання нацыянальнай дзяржаўнасці, да чаго ў выніку прыйшлі італьянскія футурысты, што падтрымалі пачатак Першай сусветнай вайны, у якую Італія ўступіла ў 1915 годзе пад націскам так званых

⁹ Тамсама.

¹⁰ Я. Барычэўскі, *Літаратурныя...*, с. 111.

¹¹ Тамсама, с. 112.

“ірэдэнцістаў”, прадстаўнікоў руху за далучэнне земляў, якіх яны лічылі італьянскімі. Калі для футурызму першапачатковае значэнне мела тэхналагічнае аднаўленне свету, то для экспрэсіянізму – маральнае.

П. Даркевіч у артыкуле “Сучасныя мастацкія плыні і машына” ідзе ў некаторым сэнсе па слядах Я. Барычэўскага ў плане аналізу мастацкіх плыняў, аднак засяроджвае праблему на ўзаемадзеянні чалавека і тэхнікі, зноў жа звяртаючыся да вялікай вайны:

Ніколі сіла ды ўлада машыны над чалавекам не выяўлялася ў такой меры, як у нядаўна перажытай сусьветнай вайне. Ня было чалавека, які не перажыў-бы на сабе сам усіх жахаў, якія спараджаліся скарыстаннем машыны на вайне. Усё лепшае, што было вынайздзена ў галіне машыновай тэхнікі чалавечым розумам, было прыстасавана для знішчэння гэтага-ж розуму ў самых жудасных размерах¹².

Аўтар піша, што эстэтыка вынікшых пасля вайны мастацкіх плыняў асабліва яскрава адбівае адносіны да машыны, і дадае, што нідзе такіх адмоўных адносін да машыны не стварылася, як у эстэтычных поглядах пасляваеннай нямецкай мастацкай плыні – экспрэсіянізму, які толькі *к канцу сусветнай вайны і ў часе рэвалюцыі* раскрываецца і распаўсюджваецца не толькі ў выяўленчым мастацтве, але і ў літаратуры. Спасылаючыся на высновы нямецкага філосафа Георга Зімеля, настаўніка Яўгена Барычэўскага, Петр Даркевіч падкрэслівае, што асноўным лозунгам экспрэсіянізму з’яўляецца “Прэч ад прыроды!” у тым сэнсе, што мастацтва не павінна прыпадабняцца прыродзе. З другога боку, *жудасці вайны з удзелам машыны і катастрофа, якая надыйшла пасля вайны, ствараюць у эстэтыцы экспрэсіянізму другі лёзунг: “Век духу, замест веку машыны”*. Панаванне машыны над чалавекам выразней за ўсё выявілася ў эпоху імперыялістычнай вайны. *Чалавек стварыў машыну і зрабіўся яе нявольнікам. Творца і нявольнік у адзін і той самы час*¹³. П. Даркевіч працягвае свае развагі, аналізуючы пурызм і канструктывізм і прыходзіць да высновы, што *для росквіту мастацтва замала яшчэ эканамічнага росквіту, – для гэтага патрэбны сацыяльныя ўмовы з добра арганізаваным грамадствам*¹⁴.

Працягваючы свае развагі, П. Даркевіч непазбежна прыходзіць да вызначэння стану сучаснай яму еўрапейскай культуры і наступстваў

¹² П. Даркевіч, *Сучасныя...*, с. 123.

¹³ Тамсама, с. 124.

¹⁴ Тамсама, с. 130.

Першай сусветнай вайны: *Калі б Нямецчына перамагла ў імперыялістычнай вайне, дык магчыма, што мы бачылі б іншыя адносіны да машыны з боку мастацкіх пльняў. Такі ж самы настрой заўважаецца ў выйшаўшых кнігах О. Шпенглера, Г. Зімэля ды шэрагу іншых аб “закаце эўропэйскай культуры”, – сэнс якіх той, што эўропэйская культура ідзе да пагібелі, і ратунку ёй няма¹⁵. Я. Барычэўскі ў артыкуле “Літаратурныя погляды і густ сучаснай Нямецчыны”, не спыняючыся спецыяльна на працы Шпенглера, адзначае, што ...экспрэсіянізм – ужо ўчарашні дзень літаратуры і мастацтва. Падобна таму як прарочы тон Шпенглера аб захадзе Эўропы, гэтак і вера ў тое, што ратунак у экспрэсіянізме, аб якім яшчэ гэтак нядаўна друкаваліся дзесяткі кніг і брошур, цяпер выклікае ўсмешку¹⁶.*

І Я. Барычэўскі, і П. Даркевіч апелююць да адной з асноўных прац пачатку ХХ стагоддзя, у якой разглядаліся пытанні цывілізацыі – працы Освальда Шпенглера “Заняпад Еўропы” (у 1918 годзе быў апублікаваны першы том, у 1922 годзе – другі). Па меркаванні нямецкага філосафа, цывілізацыя ёсць непазбежны лёс культуры, аднак вышэйшыя кропкі ўздыму культуры і цывілізацыі не супадаюць. Культура не развіваецца бясконца, цывілізацыя – гэта пераход ад культуры, ад сузірання, ад вытворчасці каштоўнасцяў да жыцця. Шпенглер лічыў, што цывілізацыя ёсць завяршэнне любой культуры.

Відавочна, што змест працы быў вядомы беларускім інтэлектуалам, нават тым, хто не валодаў нямецкай мовай. Зборнік артыкулаў Бярдзьева, Букшпана, Сцяпуна і Франка “Освальд Шпенглер і “Заняпад Еўропы” выйшаў у 1922 годзе; 10 тысяч экзэмпляраў разыйшліся за два тыдні, а ў 1923 годзе быў выдадзены на рускай мове першы том кнігі з вялікім уступам, які крытыкаваў працу філосафа з марксісцкіх пазіцый. У артыкуле “Перадсмяротныя думкі Фаўста” са згаданага вышэй зборніка “Освальд Шпенглер і “Заняпад Еўропы” М. Бярдзьеў, які стаяў на блізкіх да нямецкага філосафа пазіцыях у дачыненні да разгледжанай апошнім тэмы, аналізаваў параўнанне лёсу Фаўста Гётэ з лёсам еўрапейскай культуры (*Фаўст на шляху сваім пераходзіць ад рэлігійнай культуры да безрэлігійнай цывілізацыі*¹⁷), а душы Фаўста – з душой Заходняй Еўропы, якое сустракаецца ў нямецкага філосафа.

¹⁵ Тамсама, с. 125.

¹⁶ Я. Барычэўскі, *Літаратурныя погляды і густ сучаснае Нямецчыны...*, с. 113.

¹⁷ Н. А. Бердяев, *Предсмертные мысли Фауста*, [в:] Бердяев Н. А., *Философия творчества, культуры и искусства*. В 2 т., Москва 1994, т. 1, с. 377.

Бярдзьеў прызнаецца, што чытаў кнігу Шпенглера з асаблівым хваляваннем, пры гэтым адзначае, што не ўсе думкі нямецкага філосафа з'яўляюцца новымі для рускай філасофіі: *Цывілізацыя па сутнасці сваёй прасякнута духоўным мяшчанствам, духоўнай буржуазнасцю. Капіталізм і сацыялізм абсалютна аднолькава заражаны гэтым духам. Пад варожасцю да Захаду многіх рускіх пісьменнікаў і мысляроў хавалася не варожасць да заходняй культуры, а варожасць да заходняй цывілізацыі*¹⁸.

У 1931 годзе была апублікавана праца Шпенглера “Чалавек і тэхніка”, у якой філосаф развіваў свае ранейшыя думкі, канцэнтруючы ўвагу на ўзаемаадносінах чалавека і машыны і крыху мяняючы акцэнт:

Каб зразумець сутнасць тэхнікі, неабходна зыходзіць не з машынай тэхнікі, прынамсі не паддавацца спакусе бачыць мэту тэхнікі ў стварэнні машын і прыладаў. Насамрэч тэхніка належыць старажытнейшым часам. Яна не з'яўляецца і нейкай гістарычнай асаблівасцю, будучы чымсьці жудасна ўсеагульным. Яна прасціраецца за межы чалавека, назад, да жыцця жывёлаў, а менавіта, усіх жывёлаў. У адрозненне ад раслінаў, да жыццёвага тыпу жывёлаў належыць свабоднае перамяшчэнне ў прасторы, адносна самаадвольнасць і незалежнасць ад усёй астатняй прыроды, а тым самым і неабходнасць сябе ёй супрацьпастаўляць, каб надзяляць свой від сэнсам, зместам, і перавагай. Значэнне тэхнікі ўстанаўліваецца толькі зыходзячы з душы¹⁹.

Шпенглер такім чынам схіляецца да першаснасці ідэі і другаснасці яе практычнай рэалізацыі:

Любая машына служыць толькі аднаму метаду і ўзнікла з яго замысла. Усе сродкі перасоўвання нарадзіліся з думкі пра язду, грэблю, хаджэнне пад ветразямі, палёце, а не з уяўлення аб вагоне ці лодцы. Сам метада з'яўляецца зброяй. Вось чаму тэхніка не з'яўляецца якой-небудзь “часткай” эканомікі, гэтаксама як эканоміка не ўяўляе з сябе самастойнай “часткі” жыцця, побач з вайной і палітыкай. Усё гэта – бакі аднаго дзейснага, змагарнага, адухоўленага жыцця²⁰.

Калі ж звярнуцца да пачатку дзейнасці “Узвышша”, то яго ўзнікненне суправаджалася дэкларацыямі, накіраванымі ў пэўным сэнсе су-

¹⁸ Тамсама, с. 385.

¹⁹ О. Шпенглер, *Человек и техника*, [online], <http://www.studfiles.ru/preview/2689960/>, [доступ: 10.04.2017].

²⁰ Тамсама.

праць еўропацэнтрычных стваральнікаў тэорыі цывілізацыі Шпенглера, Тойнбі і іншых: *Яно* («узвышанскае» беларускае мастацтва – А. Д.) павінна стаць адным з тых фактаў агульнай беларускай творчасці, які скажа ўсяму свету, што могуць утварыць работнікі і сяляне калісь прыгнечанай нацыі, які скажа, што работнікі і сяляне гэтай нацыі маюць багатую фармальную культуру, якая з культурамі іншых, раней прыгнечаных нацый ідзе на змену «закатам» розных «вялікіх Эўропаў»²¹.

Глыбокую цікавасць да праблем філасофскага характару выяўляў галоўны тэарэтык “Узвышша” Адам Бабарэка. Разважаючы аб дамінантах светапогляду чалавека (1931–1932), ён адзначаў:

Адзін вось глядзіць на свет праз мыслі, другі праз патрэбнасць. Такжа, як гэтыя, магчымы погляды на свет праз волю, пачуццё, асобнае якое-небудзь паняцце або ідэю (прыкл[адам], шчасце (Шапэнгаўэр), асалода (Мантэгаца), гора, пакута, лёс (Шпэнглер), “я”, **чалавек** (Ніцшэ), Бог (Сьпіноза), народ і інш.), што і знаходзім у асобных мысліўцаў... На даннай стадыі мы робім пераацэнку свету і бачым, як часта тое, што выдаецца людзьмі за золата, ёсць усяго толькі начышчанае сухазлоцце, фальшывае золата або толькі яго відомасць, яго мара²².

У артыкуле “Аквітызм творчасці Ул. Дубоўкі” крытык даў вызначэнне “фармальным рэальнасцям” (пад якімі можна разумець культуру) і “рэальнасцям матэрыяльнага характару” (пад якімі можна разумець цывілізацыю) у творчасці паэта, пашыраючы іх на ўвесь панятка літаратурнай творчасці. Акрамя таго, крытык падкрэсліваў: *Ажыўленне быцця праявамі прыгожага, узвышанага, вялічавага, узмоцненага словам, праявамі ідэальнага жыцця, ажыўленне жыцця самога мастацтва – вось кірунак мастацкай творчасці на гэтым пролетарскім шляху. Гэта кірунак выражэння вядомага (значыць многа трэба ведаць, адчуць і перажыць), як невядомага і – наадварот²³.*

Адам Бабарэка адчуваў і ідэалагічныя наступствы механізацыя або тэхнізацыі жыцця, калі ў нататках, датаваных 1926 годам, адзначаў:

²¹ Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша», “Узвышша” 1927, № 1, с. 169.

²² А. С. Бабарэка, *Аб домінантах светагляду і праблеме абсалютнай ісціны*, [у:] Бабарэка А., *Збор твораў*. У 2 т., т. 2: Проза, паэзія, філзафія, публіцыстыка, запісныя кніжкі, дзённікі, лісты, Вільня 2011, с. 169.

²³ А. С. Бабарэка, *Аквітызм у творчасці У. Дубоўкі*, [у:] Бабарэка Адам, *Збор твораў*. У 2 т., т. 1: *Літаратурна-крытычныя працы*, Вільня 2011, с. 219.

Я ня ведаю, як цяпер пісаць і якімі словамі выражаць патрэбы. Мо' зусім і ня словамі гэта трэба рабіць, а нек іначай, скажам, дзеяй выражаць патрэбы. Сапраўды, напішы артыкуль які і папробуй там ужыць такія словы, як “дух” або “душа” ці што іншае, і твой артыкуль прапаў: свету ён ня ўбачыць у нас тут на Беларусі, асабліва яшчэ калі ты не з прававерных, хоць-бы там выражалася патрэба самая што ні на ёсць сучасная, самая што ні на ёсць пралетарская...²⁴.

А. Круталевіч напрыканцы артыкула “Эвалюцыя алгебраічнай мыслі і значэнне алгебраічнага сімвалізму” дае адказ на верагоднае пытанне ўяўнага суразмоўцы-нематэматыка, ці не з’яўляюцца *ўсе гэтыя новыя і складаныя алгебры толькі бясплоднымі фокусамі чалавечай мыслі, якія выклікаюцца інтэлектуальнымі запатрабаваннямі некаторых творчых натур?* – *Бо ад іх мы ня бачым рэзультатаў, накіраваных да здавальнення нашых фізічных патрэб*²⁵. Аўтар абараняе свабоду навуковай думкі (што ў дадзеным выпадку тоесна культуры), звяртаючыся да гісторыі матэматыкі, якая дае нам *шматлікіх прыкладаў тэорый, якіх спачатку не прымалі, а потым з поспехам прыстасоўвалі на практыцы*²⁶. Аўтар імкнецца папярэдзіць аб небяспецы, якая хаваецца ў ігнараванні развіцця “ідэальнай” культуры і звязанні яе выключна да практычных (цывілізацыйных) мэтаў.

Пройдуць гады, і, як мы бачылі на прыкладах кватэрніёнаў, бікватэрніёнаў і ўсеагульнай алгебры, – усе гэтыя новыя ідэі знойдуць сабе прыстасаванне ў тэхніцы, а хто ведае, ці ня зробіць яны яшчэ большай службы, і, як гэта ні фантастычна, – быць можа, дзякуючы іменна гэтым новым сымболям, здзейсніцца ідэя паэзіграфіі Пэано, і мы зможам выразіць усе паняцці, якімі апэруе даная навука, – адэкватна і дакладна найменшым лікам катэгорый, устанавіць для гэтых катэгорый і аперацый знакі і сымболі, і, такім чынам, зрабіць магчымым той *calculus ratiocinator*, пры помачы якога ўсялякае разважанне будзе заменена вылічэннем, аб чым марыў яшчэ Лейбніц²⁷.

Беларускія аўтары звярталіся да праблем цывілізацыі і культуры не толькі ў тэарэтычных працах. Антон Адамовіч, разглядаючы паэму “Кругі” (1927) У. Дубоўкі адзначаў:

²⁴ А. Бабарэка, *Думкі аб усім патроху*, [у:] Бабарэка Адам, *Збор твораў*. У 2 т., т. 2, с. 233.

²⁵ А. Круталевіч, *Эвалюцыя...*, с. 169.

²⁶ Тамсама.

²⁷ Тамсама, с. 170.

У трэцім “крузе” Дубоўка... малое лірычныя вобразы дзвюх савецкіх сталіц – Масквы, сталіцы ўсяго Саюзу, і Менску, сталіцы Беларусі. У Маскве прайшла яго маладосць “бежанца”-апатрыда, ён зачараваны гэтым вялікім сучасным горадам, яго радуе рокат няспынны... скрозь жыццё, электрыка, машыны... Ён хацеў бы, каб і Менск стаўся такім горадам, запраўднай сталіцай, роўнай сярод роўных, “свабодна аб’яднаных” савецкіх рэспублік і народаў. Менск, аднак, пакуль што, як і да рэвалюцыі, – правінцыйны горад, поўны сярэднявечнага броду і беднасці²⁸.

У гэтым горадзе *сцень мінулага* гаворыць:

– Вы пашырайце культуру,
стварайце паэмы,
пішыце карціны...
Мы вам з музыкай справім хаўтуры,
мы вам вянкi узложым
на дамавіны...²⁹

А. Адамовіч інтэрпрэтуе гэты ўрывак з паэмы як супрацьпастаўленне цывілізацыі і культуры з палітычнымі мэтамі: *Так Дубоўку ўяўляецца сутнасць нацыянальнай палітыкі большавікоў на яе нэпаўскім этапе як своеасаблівы падзел сфэрай уплыву: вам – “нацыяналам” – культура, літаратура, мастацтва; нам – мудрым гаспадаром – улада і эканамічная моц*³⁰. Такім чынам, у дадзеным выпадку можна сказаць, што цывілізацыя з дапамогай палітыкі падпарадкоўвае культуру.

Язэп Пушча ў артыкуле “За стыль эпохі” (1929) выкладае свае погляды на ўзаемадзеянне цывілізацыі і мастацтва (культуры), грунтоўчыся і на ідэях Шпенглера, пэўным чынам адмаўляючы іх:

Паэзія ня ёсць ізаляваны арганізм ад іншых галін мастацтва, не з’яўляецца нечым адасобленым ад агульнага стану культуры ў краіне, ад бытавога, сацыяльнага ўкладу грамады, а тым больш ад дзяржаўна-палітычнага і грамадскага жыцця ў шырокім разуменні слова. Усе гэтыя нормы знаходзяцца ва ўзаемадзеянні, уплываюць адна на другую і твораць стыль эпохі, у якім б’ецца пульс сучаснага і ўласцівага толькі гэтай эпосе генія³¹.

²⁸ А. Адамовіч, *Супраціў саветызацыі ў беларускай літаратуры (1917–1957)*, [у:] Адамовіч А., *Творы*, Нью-Ёрк 2003, с. 202.

²⁹ У. М. Дубоўка, *Кругі*, [у:] Дубоўка У. М., *На ўзвышшы: вершы, паэмы*, Мінск 2007, с. 101.

³⁰ А. Адамовіч, *Супраціў саветызацыі...*, с. 202.

³¹ Я. Пушча, *За стыль эпохі*, “Узвышша” 1929, № 1, с. 78.

У тым жа артыкуле аўтар сцвярджае: *У нас не можа быць Шпенглераўскага погляду на мастацтва, падставай для з’яўлення якога было не толькі тое, што ён буржуазны вучоны, але, мабыць, у большай ступені тое, што ён якраз вучоны Нямецчыны, якая ў імперыялістычнай вайне згубіла сваю славу магутнай еўрапейскай дзяржавы і падпала пад поўную палітычную і эканамічную залежнасць...*³² (думка, як відаць, падобная да выказанай П. Даркевічам). Аднак з чым менавіта ў падыходзе Шпенглера да культуры і мастацтва ён не згодны, аўтар не тлумачыць. Верш Язэпа Пушчы “Эўропа...”, апублікаваны раней у часопісе “Узвышша” (1927, № 2), з’яўляецца ў пэўным сэнсе мастацкім увасабленнем выкладзеных у артыкуле тэзісаў:

Эўропа душу закавала ў мэталы,
на сэрцы сталёва-халодная бронь;
гарачага сонца праменьні зматала,
электра-мігценнем акропіла скронь.
Найшла на Эўропу разгульная похаць:
пусціліся ўсе у шалёны факстрот.
Цьвярозымі быць там сягонья ня могуць, –
у поглядзе кожнага хворы настрой.

Ад роскашы цела струхнела на гніль, –
канцэрты па радыо ран не залечаць.
Ўжо ноч разаслала свой чорны дыван,
паўзе па ім звораны дух чалавечы, –
жыццёю ён аддаў сваю творчую дань...³³

Аўтар падкрэслівае відавочнасць “заяпаду” духоўнай еўрапейскай культуры ў параўнанні з матэрыяльнай (дарэчы, за гэта яго пакрытыкаваў Алесь Дудар ў артыкуле “Пад шыльдай пралетарскай культуры”, надрукаваным у часопісе “Польмя”, 1927, № 4 пад псеўданімам Тодар Глыбоцкі).

З вершам, а найперш з артыкулам Я. Пушчы, тэматычна пераклікаецца верш Т. Кляшторнага “***Ці варта сёння быць паэтам?” (1929):

Ну, як прыйсьці да пэўных рэчаў?
Мне зноўку новае пытаньне
Страшэннай згадкаю пярэчыць:
Старой культуры творчы гэній

³² Тамсама, с. 80.

³³ Я. Пушча, *Эўропа*, “Узвышша” 1927, № 2, с. 24.

Ці можа вабіць і палохаць?
 Ці творца творчаму гарэньню
 Павінен даць і стыль эпохі?³⁴

У паэме “Калі асядае муць” (1927) Т. Кляшторны разважае над роляй інтэлігента ў сучасным яму грамадстве, дэкларуючы, як і Я. Пушча ў сваім артыкуле, пераемнасць “новай культуры”:

Сягоння наш інтэлігент
 Другога складу і натуры.
 Ты паглядзі: у новы свет
 Нясе ён новую культуру.

 Не адмаўляю я таго,
 Што мы й не наша так жа прымем...
 З чужых далёкіх берагоў
 Мы ўсё здаровае ўспрымем.

 Хіба патрэбна гаварыць,
 Тут зразумеюць нават куры,
 Руйнуюць толькі дзікары
 Крывёй здабытую культуру³⁵.

У цэлым у паэзіі ўзвышэнскага перыяду прасочваюцца дзве супрацьлеглыя тэндэнцыі – шкадаванне аб патрыярхальным свеце, у якім абсалютная большасць узвышэнцаў вырасла, і які новая цывілізацыя непазбежна разбурала, і прыманне (вітанне) тых зменаў, што хуткімі тэмпамі адбываліся ў гарадскім і сельскім асяродку, змяняючы звыклы ўклад жыцця і стасункі паміж людзьмі. Часта адбываецца супрацьпастаўленне гораду і вёскі, але не толькі. Думаецца, што сярод узвышэнцаў менавіта ў творчасці Т. Кляшторнага ўвага да індустрыяльных пераўтварэнняў і іх станоўчая ацэнка выявіліся ці не найбольш выразна. І, трэба сказаць, гэты аўтар шчыра вітае развіццё цывілізацыі і непазбежныя змены з ім звязаныя, пры гэтым, калі многія ўзвышэнцы, як справядліва заўважыла Ірына Багдановіч у сваім даследаванні “Авангард і традыцыя” супрацьпастаўляюць горад і вёску як цывілізацыю і яе адсутнасць, то ў Т. Кляшторнага будучае развіццё вёскі (верш ***Раджаўся дзень (1926) бачыцца якраз у звязку з развіццём цывілізацыі:

³⁴ Т. Кляшторны, *Сляды дарог. Выбранае*, Мінск 2003, с. 56.

³⁵ Т. Кляшторны, *Калі асядае муць*, “Узвышша” 1928, № 2, с. 89.

Калі ж, калі,
 Калі у ціш нямую
 Сталёвыя
 Засьвішчуць салаўі,
 І новы сыпеў,
 І радасьць закрасуе
 Над дываном засмучаных далін?...³⁶

У творчасці Т. Кляшторнага супрацьпастаўленне адбываецца хутчэй па лініі мінулае – сучаснасць, старая культура – новая культура. І калі ў паэме “Калі асядае муць” гаворка ідзе пра пераўтварэнні ў духоўнай культуры, то ў вершы “У вёсцы” (1927) паэт вітае ператварэнні ў культуры матэрыяльнай:

Максім, Максім...
 Часы – бы хвалі валяць...
 Заезджаных дарог
 Нам не таптаць ізноў...
 Цябе асіліў плуг,
 А сыну зь сініх даляў
 Вясна сталёвых гоніць рысакоў³⁷.

Аўтары дапаможніка “Беларуская літаратура і свет” падкрэсліваюць: *Адмовіўшыся ад павярхоўна-рамантызаванага погляду на рэвалюцыю, якую маладнякоўцы разумелі як увасабленне “лірычнага праекта”, узвышаўчы асэнсоўвалі яе ў сваіх творах найперш як духоўную з’яву, як вялікую працу мільёнаў людзей на палляшэнню ўмоў свайго існавання і ачалавечванню ўласнай прыроды*³⁸. Таму і развіццё духоўнай беларускай культуры Т. Кляшторны звязвае з развіццём цывілізацыі (***Задыміўся імжою сыр-бор... (1927):

І пад новай жалезнай страхой,
 Дзе спляліся світальныя цені,
 Нарадзіўся Шэкспір і Талстой,
 Заспяваў беларускі Ясенін...

 Мы ідзем не плятні апяваць,
 Мы складаем паэмы машынам...³⁹

³⁶ Т. Кляшторны, *Сляды дарог...*, с. 17.

³⁷ Т. Кляшторны, *Сляды дарог...*, с. 27.

³⁸ *Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы*, Мінск 2006, с. 287.

³⁹ Т. Кляшторны, *Сляды дарог...*, с. 53.

І, такім чынам, будучыня, што паўстае з твораў Т. Кляшторнага – гэта будучыня новага храма, храма цывілізацыі (верш “Цені даўняга” (1929):

Будаваць той храм патрапім мы,
Дзе пад сонцам сінявым
Міліёны новых трактараў
Заляюць жалезны гімн⁴⁰.

У цэлым, у творчасці “ўзвышэнцаў” прасочваецца выразнае вітанне імклівага развіцця цывілізацыі, з якім звязвалася і развіццё культуры “ідэальнай” (Т. Кляшторны), выяўляецца тэндэнцыя да асэнсавання актуальных праблем сучаснасці, хоць той жа Т. Кляшторны дэклараваў у вершы “***Аб чым шумяць над возерам бярозы...” (1929): *Як разгадаць?! / А ўрэшце і не варта / Канцоў прычын няведаных шукаць. / О, не філэзаф я... і не на зорнай варце, / Каб тамніцы свету вартаваць*⁴¹. Тым не менш, літаратура, а ў дадзеным канкрэтным выпадку, паэзія зафіксавала адну з глабальных праблем філасофіі пачатку ХХ стагоддзя:

Тут не гуляе конніца,
Не блудзіць цемрашал.
Тут выйшлі на саборніцтва
Машына і... душа⁴².

(Т. Кляшторны, “Па слядох мінулага” (1929),
выдзелена – А. Д.)

Мы акрэслілі толькі некаторыя аспекты тэмы, якая вымагае далейшага вывучэння, але відавочна, што ўзгаданыя творы ўзвышэнцаў, як і ўвесь кантэкст беларускай літаратуры і культуры 20-х – пачатку 30-х гадоў, сведчаць не толькі аб высокім эстэтычным узроўні паэзіі і крытыкі, але і аб філасофскай насычанасці тэкстаў, імкненні да асэнсавання на беларускім нацыянальным матэрыяле самых надзённых праблем чалавечага існавання, у прыватнасці, тых няпростых стасункаў, што звязваюць цывілізацыю і культуру, і сваімі супярэчнасцямі сведчаць пра нястомнае развіццё эстэтычнай і філасофскай думкі.

⁴⁰ Тамсама с. 50.

⁴¹ Тамсама, с. 42.

⁴² Тамсама, с. 59.

ЛІТАРАТУРА

- Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша», “Узвышша” 1927, № 1.*
- Адамовіч А., *Супраціў саветызацыі ў беларускай літаратуры (1917–1957)*, [у:] Адамовіч А., *Творы*, Нью-Ёрк 2003.
- Бабарэка А. С., *Аб домінантах сьветагляду і праблеме абсалютнай ісціны*, [у:] Бабарэка А., *Збор твораў. У 2 т., т. 2: Проза, паэзія, філязофія, публіцыстыка, запісныя кніжкі, дзённікі, лісты*, Вільня 2011.
- Бабарэка А. С., *Аквітызм у творчасці У. Дубоўкі*, [у:] Бабарэка Адам, *Збор твораў. У 2 т., т. 1: Літаратурна-крытычныя працы*, Вільня 2011.
- Бабарэка А. С., *Думкі аб усім патроху*, [у:] Бабарэка Адам, *Збор твораў. У 2 т., т. 2.*
- Барычэўскі Я., *Літаратурныя погляды і густ сучаснае Нямецчыны*, “Польмя” 1925, № 3.
- Беларуская літаратура і свет: ад эпохі рамантызму да нашых дзён: папулярныя нарысы*, Мінск 2006.
- Бердяев Н. А., *Предсмертные мысли Фауста*, [в:] Бердяев Н. А., *Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т., Москва 1994, т. 1, с. 377.*
- Вольфсон С., *Аб пралетарскай культуры*, “Польмя” 1925, № 8.
- Гулыга А. В., *Кант сегодняя*, [в:] И. Кант, *Трактаты и письма*, Москва 1980.
- Даркевіч П., *Сучасныя мастацкія плыні і машына*, “Польмя” 1927, № 8.
- Дубоўка У. М., *Кругі*, [у:] Дубоўка У. М., *На ўзвышшы : вершы, паэмы*, Мінск 2007.
- Кляшторны Т., *Калі асядае муць*, “Узвышша” 1928, № 2.
- Кляшторны Т., *Сляды дарог. Выбранае*, Мінск 2003.
- Круталевіч А., *Эвалюцыя алгебраічнай мыслі і значэнне алгебраічнага сімвалізму*, “Польмя” 1925.
- Маринетти Ф. Т., *Технический манифест футуристической литературы*, [в:] *Называют вещи своими именами: Progr. выступления мастеров западно-европ. лит. XX в.*, Москва 1986.
- Мережковский Д., *Еще шаг грядущего хама*, [online], <http://merezkhovski.ru/proizved/eshe.php>, [доступ: 09.04.2017].
- Пушча Я., *За стыль эпохі*, “Узвышша” 1929, № 1.
- Пушча Я., *Эўропа*, “Узвышша” 1927, № 2.
- Шпенглер О., *Человек и техника*, [online], <http://www.studfiles.ru/preview/2689960/>, [доступ: 10.04.2017].

STRESZCZENIE

KRYTYKA I APOLOGETYKA CYWILIZACJI
W BIAŁORUSKIEJ LITERATURZE LAT 20-TYCH I 30-TYCH
XX WIEKU

Porównanie cywilizacji i kultury w białoruskich pracach teoretycznych i utworach literackich okresu międzywojennego wskazało na problem rozwoju naukowo-technicznego. Autorka artykułu omawia niniejszy temat zarówno z perspektywy kontekstu filozoficznego, jak i na gruncie poszukiwań estetycznych. Mimo że nie skupia uwagi na oryginalnych teoriach białoruskich intelektualistów z początków XX wieku, podkreśla znaczenie doświadczenia innych państw w tym zakresie. Autorka wskazuje na fakt, że pierwsze dekady XX wieku białoruskiej humanistyki były świadkiem wzmożonego zainteresowania wymienioną tematyką. Wynikało to z ogólnych tendencji europejskiej filozofii i sztuki oraz z faktu, że po zwycięstwie rewolucji 1917 roku w licznych publikacjach wzywano do tworzenia kultury nowego typu. Analiza utworów literackich i tekstów kulturoznawczych J. Barychevskogo, P. Dvarkevicha, A. Babareki, T. Klyashtornogo i innych pozwoliła autorce sformułować wniosek, że kontekst białoruskiej literatury w kulturze pierwszych dekad XX wieku świadczy nie tylko o wysokim poziomie estetycznym poezji i krytyki, lecz także o dążeniu do zdefiniowania najważniejszych problemów ludzkości, zwłaszcza trudnych relacji między cywilizacją a kulturą.

Słowa kluczowe: rozwój naukowo-techniczny, cywilizacja, kultura, futurizm, ekspresjonizm, kontekst filozoficzny, białoruska poezja.

SUMMARY

CRITIQUE AND APOLOGETICS OF CIVILIZATION
IN THE BELARUSIAN LITERATURE OF THE 1920S AND 1930S

Belarusian literature of the interwar period reflected such an important issue as the interpretation of scientific and technological progress in an opposition to civilization and culture in theoretical and literary texts. This topic in the article is discussed from the point of view of both actual philosophical context and aesthetic quest. We are talking about the original theoretical development of Belarusian intellectuals of the early twentieth century as well as considerable importance and mastering of foreign experience because 1920s and 1930s witnessed an increased attention to various aspects of the topic in Belarusian humanistic space. This was due both to general tendencies in the European philosophy and art, and to the fact that after the victory of the Russian Revolution of 1917, publications of the 1920s called to create a new type of culture.

The analysis of literary and cultural texts of E. Borichevsky, P. Dvarkevich, A. Babareka, T. Klyashtorny and other authors enables to conclude that the context of Belarusian literature and culture of the 1920s and 1930s reflects not only the

high aesthetic level of poetry and criticism, but also the desire to comprehend most significant problems of human existence and complicated relations between civilization and culture.

Key words: scientific and technological progress, civilization, culture, futurism, expressionism, philosophical context, Belarusian poetry.

Вольга Русілка

*Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя П.М.Машэрава*

Мастацкая рэпрэзентацыя вобраза Элізы Ажэшкі ў сучаснай беларускай паэзіі

У культурнай гісторыі кожнага народа існуюць творчыя асобы, уплыў якіх на літаратурны працэс не спыняецца з заканчэннем жыццёвага шляху аўтара, а, як ні дзіўна, нават узмацняецца. Да такіх асоб па праву можна аднесці класіка польскай і беларускай літаратуры Элізу Ажэшку. З цягам часу перавыдаюцца і па-новаму пераасэнсоўваюцца крытыкай і літаратуразнаўствам мастацкія творы пісьменніцы, якія вывучаюцца ў школах і ВНУ, робяцца новыя пераклады, праводзяцца навуковыя канферэнцыі і літаратурныя экскурсіі, працуюць музеі Элізы Ажэшкі ў Гродне і Мількаўшчыне, яе проза рэпрэзэнтавана ў кінематографе і на тэатральнай сцэне. Творы Э. Ажэшкі працягваюць існаванне, у прыватнасці, і праз цытацыі, рэмінісцэнцыі, алузіі, іншыя шматлікія формы інтэртэкстуальнасці, шырока распаўсюджаныя ў сучаснай літаратуры. Расце і колькасць твораў-прысвячэнняў знакамітай пісьменніцы, што не можа не выклікаць даследчыцкую ўвагу і патрабуе пэўнага асэнсавання. Чаму менавіта творчасць гэтай пісьменніцы выклікае такую актыўную зацікаўленасць сёння?

У сувязі з глабальнымі выклікамі часу ў сучасным грамадстве выключнае значэнне набывае праблема пошуку шляхоў да ўзаемаразумення паміж народамі, дыялогу культур, які, у прыватнасці, адбываецца праз літаратуру. Яна змяшчае ў сабе агульначалавечыя гуманістычныя ідэалы і нацыянальную адметнасць, тэя непаўторныя рысы, што ўзбагачаюць агульныя духоўныя набыткі. Прагрэсіўны рух па шляху вырашэння азначанай праблемы магчымы толькі праз дзейнасць таленавітых і адданых высокім ідэалам Асоб – такіх, як Элі-

за Ажэшка, *каралева польскай прозы і пакутлівай праўды* (Ф. Багушэвіч)¹, што ўздымала праблемы, важныя як для польскага, так і для беларускага грамадства канца XIX стагоддзя, у творах, дзеянне якіх адбываецца на беларускай зямлі з яе прыродай, укладам жыцця, звычаямі, мясцовым каларытам. Як зазначае Е. Лявонава ў артыкуле “Каралева жывога слова” (дарэчы, такую назву-рэмінісцэнцыю з Багушэвіча бралі ў розныя часы для сваіх артыкулаў пра Э. Ажэшку і В. Гапава, і У. Содаль), *усе важнейшыя праблемы жыцця польскага грамадства – цяжкае становішча сялянства, эканамічная і маральная дэградацыя шляхты, жаночае пытанне, нацыянальна-вызваленчая барацьба – знайшлі ўвасабленне ў кнігах Ажэшкі. Шматстайна прысутнічае ў яе творах Беларусь*². Письменніца, якую Г. Тычка справядліва называе *адной з самых знакамітых інтэлектуалак свайго часу*³, добра ведала беларускую мову, умела на ёй гаварыць і шырока ўводзіла народную гаворку, скарбы беларускага фальклору ва ўласныя польскамоўныя творы. Гэта была свядомая аўтарская пазіцыя – не толькі стварэнне нацыянальнага каларыту, а глыбокае разуменне народнага жыцця, суперажыванне гаротнаму і бяспраўнаму, але духоўна годнаму народу, што добра падкрэсліў у вершы “Яснавяльможнай пані Арэшчысе” яе сябар, паплечнік і вучань Францішак Багушэвіч: *А Ты, пані, смела / Заглянула ў хату / Усё зразумела / І нашаму брату / Працягнула руку / І сэрцам балела / Глядзеўшы на муку...*⁴. Творчы плён працы Элізы Ажэшкі – больш за дзвесце твораў: раманаў, апавесцяў, апавяданняў, нарысаў – належыць перадусім польскай літаратуры, аднак мае прамое дачыненне і да беларускай. Пра значэнне яе творчасці добра і вобразна сказаў Уладзімір Содаль: *Ажэшка, як ніхто да яе, апавядала свету пра беларусаў і Беларусь. Яна для нашага краю, як Гогаль для Украіны. Той быў сувязны паміж Украінай і Расіяй, а яна – між Беларуссю і Польшчай*⁵.

Вобраз Элізы Ажэшкі працягвае актыўна існаваць ў сучаснай беларускай паэзіі, і гэта сведчыць не толькі пра інтэлектуальную памяць,

¹ Э. Ажэшка, *Выбраныя творы*, уклад., прадм. і камент. В. Гапавай, Мінск 2000, с. 5.

² Е. Лявонава, *Каралева жывога слова*, “Роднае слова” 1996, № 6, с. 42.

³ Г. Тычка, “Прымі нашу дзяку...” *Штрыхі да партрэта Э. Ажэшкі*, “Роднае слова” 2001, № 6, с. 18.

⁴ Ф. Багушэвіч, *Творы*, Мінск 1987, с. 99.

⁵ У. Содаль, *Каралева жывога слова*, “Беларуская мова і літаратура ў школе” 1991, № 6, с. 70.

але і пра эмацыянальнае ўздзеянне асобы і творчасці выдатнай польскай пісьменніцы на сучасных беларускіх майстроў паэтычнага слова. Гэты вобраз набывае абагульнена канцэптualaьнае значэнне, увасабляючы ў сабе ідэю высакароднага служэння ідэалам свабоды, роўнасці, вернасці сваёй Радзіме і беларускаму народу.

Паэтычнае асэнсаванне ролі і месца Элізы Ажэшкі ў беларускай літаратуры, пачатае Ф. Багушэвічам, годна працягнула Данута Бічэль, падкрэсліваючы ідэйна-мастацкую пераемнасць творчасці двух класікаў літаратуры:

Варшаўскі свет не раскусіў Арэшку –
Якой зямлі была яна дачка.
Так рызыкаўна стала на сумежку,
На градку пасадзіла Бурачка⁶.

У гэтых радках выдатна падкрэслена беларуская адметнасць і асаблівая значнасць дзейнасці польскай пісьменніцы для беларускай літаратуры. Праз выразна матываваныя метафары, у якіх абыгрывацца беларускае гучанне і сэнс прозвішча Ажэшкі, Д. Бічэль рэпрэзентуе грамадзянскую пазіцыю і чалавечыя рысы характару, што сапраўды былі ўласцівы Элізе – прынцыповай, непакорнай, рызыкаўнай. Пра тагачасны *варшаўскі свет*, чужы пісьменніцы па духоўнай сутнасці, Д. Бічэль гаворыць з яўным сарказмам.

Вобраз Э. Ажэшкі для Д. Бічэль невыпадковы, яму прысвечаны многія вершы (“На Арэшчыным ганку”, “Праменне дзён на вуліцы Ажэшка”, “Арэшка” і інш.). Сучасная паэтэса яўна шукае рысы сваёй духоўнай еднасці з выдатнай зямлячкай: *Ноч перайму на Арэшчыным ганку / рэхам апошняй далёкай сваячки*⁷. Таму так балюча ўспрымаюцца паэтэсай бяздомныя тлустыя качкі на самотнай Гараднічанцы, *дзікія душы ніякага роду*⁸, таму ўзнікае ў яе вершах вобраз *зруйнаванай вуліцы Ажэшка*⁹, як знак неразумення наступнасці з даўнім. Невялікі верш, у якім паралелі з лёсам Э. Ажэшкі-Гаспадыні асэнсоўваюцца ў філасофска-абагульненым сэнсе (*Я за жыццё гэты брук перайшла*¹⁰), мае незвычайна доўгую для верша і вельмі сім-

⁶ Д. Бічэль, Д. *Арэшка* // Персанальны сайт “Данута Бічэль”. – Рэжым доступу: sukvesse.narod.ru/index/0-6. – Дата доступу: 12.10.2016.

⁷ Д. Бічэль, *Снапок: выбраныя вершы*, Мінск 1999, с. 379.

⁸ Тамсама, с. 70.

⁹ Тамсама, с. 51.

¹⁰ Тамсама, с. 422.

валічную назву, сэнс якой падкрэсліваецца наўмысным выкарыстаннем толькі “вялікіх” літар: “ВОКНЫ ПЕДІНСТЫТУТА ЗАЎСЁДЫ ГЛЯДЗЯЦЬ У ВОКНЫ ЭЛІЗЫ АЖЭШКІ”. Так сцвярджаецца неабходнасць пераемнасці пакаленняў.

Што ж датычыцца Гродзенскага педінстытута (цяпер універсітэт), які сапраўды знаходзіцца насупраць дома-музея Э. Ажэшкі, то тут імя слыннай зямлячкі жыве ў паэтычным слове Алы Петрушкевіч і яе выхаванак – маладых паэтак Наталлі Шкут, Юліі Стрыжовай, Алесі Бяленік і інш., якія змясцілі вершы, прысвечаныя пісьменніцы, у зборніку “Літаратурная Гарадзеншчына ў постацах і лёсах” (Гродна 2009). Варта зазначыць, што А. Петрушкевіч творча сумяшчае паэтычнае асэнсаванне вобраза Э. Ажэшкі з навукова-краязнаўчым, яна – аўтар грунтоўных артыкулаў пра творчасць польскай пісьменніцы і яе месца ў сучаснай літаратуры рэгіёну.

Звяртаючыся да памяці слыннай зямлячкі ў вершы “Ты сярод нас”, гродзенскі паэт Мар’ян Дукса называе яе *чуйным сумленнем краю* і падкрэслівае духоўную адметнасць беларусаў, нашу неканфліктную шматканфесіянальнасць і нацыянальную талерантнасць:

Мы – хрысціянская суполка,
яе глыбокае злучэнне...
Ці беларуска ты, ці полька –
не мае спрэчнага значэння¹¹.

Паэт эмацыянальна сцвярджае значэнне гістарычнай спадчыны Э. Ажэшкі для роднага краю: *І без цябе няма Гародні, / з табой Гародня ажывае*¹².

Пра высокую грамадзянскую місію творчасці Э. Ажэшкі, якая пераканальна сцвердзіла, што *беларусы – не быдла, не хамы, / ім хапіла пагарды і слёз*, разважае ў вершы “Да 170-годдзя з дня нараджэння Элізы Ажэшка” Людміла Кебіч:

Ах, Эліза, шляхетная пані,
не было хіба іншых турбот? –
Кожны твор твой – да Бога літанне
за святы беларускі народ¹³.

¹¹ На нёманскай хвалі: літаратурны альманах, № 3, Гродна 2012, с. 17.

¹² Тамсама.

¹³ Тамсама, с. 23.

Шляхетнасць у дачыненні да асобы пісьменніцы – сінонім высакародства і духоўнай годнасці.

Вершы-прысвячэнні, асабліва напісаныя з нагоды юбілейных дат, вымагаюць пэўнай стылістыкі і вобразна-выяўленчых сродкаў: рытарычных пытанняў, зваротаў, узвышанай лексікі і інтанацыі. Імкнучыся разнастаіць свой верш, паэтка Алена Ручкая знаходзіць нечаканы ход: мадэлюе сітуацыю, калі ў шарую гадзіну да дома Э. Ажэшкі ідзе вядомая польская пісьменніца Зоф'я Налкоўская (яна сапраўды жыла ў Гародні ў 1922–1927 гг.). Такі прыём дазваляе паразважаць пра лёс *самотніцы, якой душа балела / за гэты край ў змагарныя гады*¹⁴, зацікавіць чытача асобамі абедзвюх пісьменніц, стварыць нейкую асаблівую таямнічую, суцішаную і крыху самотную атмасферу далучанасці да высокіх ісцін:

Пастукайце ў акенца, як у вечнасць,
І голас адгукнеца з даўніны¹⁵

Яшчэ болей выразна выяўленае імкненне сказаць пра Э. Ажэшку сваё адметнае слова, якое не зблытаеш са сказаным раней, уласціва Але Нікіпорчык:

Я ж дачка краіны крыжоў...
Э. Ажэшка

Я – дачка краіны крыжоў
І кругоў
І крыгаў – Нёманавых
І зёлак – амаль што нябесных
сэрцаў вольных
і доляў цесных
бо інакш
ці стала б я
Перамогай¹⁶

Працытаваны цалкам верш робіць належнае ўражанне на чытача і арыгінальным эпіграфам, які выдатна характарызуе сутнасць творчасці пісьменніцы, і яго мастацкай інтэрпрэтацыяй, для якой аўтарка ўмела выкарыстоўвае разнастайныя прыёмы: смелую метафарыч-

¹⁴ Тамсама, с. 48.

¹⁵ Тамсама.

¹⁶ Тамсама, с. 44.

насць, багатыя эпітэты фальклорнага гучання, гукаліс, інверсію, паўторы, адсутнасць знакаў прыпынку. Невялікі па памеры верлібр канцэнтруе значны мастацкі сэнс, падключаючы чытача да нацыянальнай і сусветнай паэтычнай традыцыі.

Імкненне да паэтычнага эксперыменту заўсёды было ўласціва гродзенскаму паэту Юрку Голубу. Праз трапную мастацкую дэталю (*дымок эпохі ў доме Ажэшкі*) ён перадае значэнне творчасці пісьменніцы ў вершы “Камін ў доме Ажэшкі”, падкрэсліваючы яе аднасць з *сялян-камі жытнімі* і глыбіню разумення жыцця:

У гаспадыні мудры позірк,
У пані з мудрасцю тамы¹⁷.

Камін – адзнака шляхетных багатых дамоў, аднак у вершы ў ім жыве *агонь надзеі і касы* як сімвал непакоры і змагання (нагадаем, што ў паўстанні К. Каліноўскага актыўны ўдзел брала Э. Ажэшка). Асэнсоўваючы духоўны завет пісьменніцы, Ю. Голуб выказвае ўпэўненасць у яго дзейнасці і сіле: *Спытаць з надзейяй давялося: / – Маўчыць камін? / – Гудзе камін!*¹⁸

Акрамя найбольш частых вершаў-прысвячэнняў і лірычных маналогаў, у якіх вобраз Элізы праецыруецца на сённяшні дзень і ўласны лёс паэтаў, асоба і творчасць пісьменніцы знаходзяць мастацкае ўваабленне і ў такіх даволі рэдкіх для сучаснай беларускай літаратуры жанрах, як балада і паэма.

Прызнаным майстрам баладнага жанру ў беларускай паэзіі з’яўляецца Віктар Шніп. Яго “Балада Элізы Ажэшкі” напісана ў форме звароту да выдатнай пісьменніцы, якую паэт, выкарыстоўваючы прыём інтэртэкстуальнасці, называе *каралевай народнага слова*. Як калісьці Ф. Багушэвіч, сучасны паэт падкрэслівае духоўную блізкасць Элізы да простага люду тутэйшага краю, якому яна *па крыві не чужая*, свабодалюбства, высакароднасць і вялікую ролю пісьменніцы ў беларускай гісторыі і культуры:

І ты, каралева народнага слова,
Збіраеш не золата, золата – тло,
А песні і казкі тутэйшаю мовай.
У мове тутэйшай жывое святло,

¹⁷ Ю. Голуб, *Сын небасхілу: вершы*, Мінск 1988, с. 51.

¹⁸ Тамсама.

Што дадзена Богам і не забярэцца
 Нікім і ніколі, бо тут – ёсць народ,
 І ён, хто тут свой, хто чужы, разбярэцца,
 Калі не цяпер, дык праз тысячу год¹⁹.

Балада В. Шніпа шчодра насычана мастацкімі дэталямі, якія надаюць твору гістарычны каларыт: *Магілы паўстанцаў, курганні дзядоў*. Пафаснасць удала адцяняецца эмацыйна насычанымі пяшчотнымі вобразамі *мілай сэрцу шляхетнай Гародні; гаючага бярозавага шуму*, па кантрасце з якімі балюча ўспрымаюцца карціны народнага гора, *слёзы і кроў, над якімі воўк вьё*. Апошнія радкі балады гучаць аптымістычна і жыццяцвярджальна:

Не будзе нідзе прыгажэйшага краю,
 Чым край,
 да якога спазнана любоў²⁰.

Цікавы факт літаратурнага жыцця – з’яўленне вялікага мастацкага твора пра Элізу Ажэшку, ліра-эпічнай паэмы гродзенскай паэтэсы Любові Русілка “Зямлі і людзям”, напісанай паводле мемуараў, пісьмаў і ўрыўкаў з твораў выдатнай польскай пісьменніцы.

У лёсах дзвюх жанчын – Элізы Ажэшкі і аўтаркі паэмы, якая нарадзілася на сто гадоў пазней, – нямала цікавых супадзенняў. Маленства і юнацтва Л. Русілка прайшло на радзіме Э. Ажэшкі, у вёсцы Мількаўшчына Гродзенскага раёна, а сям’я будучай паэтэсы займала адзін з пакояў вялікага панскага дома, які называлі “Ажэшчыным домам”, бо тут нарадзілася Эліза. Асоба Элізы Ажэшкі з дзяцінства хвалювала Л. Русілку, і яна, настаўніца-філолаг з адукацыяй двух класічных універсітэтаў, у 2005 годзе напісала і выдала паэму “Алея Элізы”, якая стала часткай апублікаванай ў 2013 годзе новай паэмы “Зямлі і людзям”. Твор, натхнёны ўспамінамі маленства, вызначаецца асаблівым пранікнёным лірызмам і ўсхваляванасцю. Мэта гэтай вялікай працы, якой папярэднічалі краязнаўчыя пошукі, знаёмства з аўтабіяграфіяй і мемуарамі Элізы Ажэшкі, выдадзенымі ў пачатку XX стагоддзя маскоўскімі выдавецтвамі “Русское богатство” і “Орион”, з навуковымі працамі Г. Тычкі, В. Гапавай, У. Содаля, А. Марціновіча, з гістарычнай літаратурай, – папулярызацыя жыцця і творчасці выдатнай

¹⁹ В. Шніп, *Проза і паэзія агню: вершы, аповесць, эсе*, Мінск 2010, с. 61.

²⁰ Тамсама, с. 61.

пісьменніцы, прызнанне ў любові да яе і да Радзімы, выказванне ўдзячнасці і павагі да асобы, якая пакінула значны след у гісторыі Беларусі і ў людскіх сэрцах.

Паэму Л. Русілкі можна назваць сур'ёзным гістарычным творам, таму невыпадкава на яе публікацыю ў часопісе “Польмя” першым адгукнуўся доктар гістарычных навук А. Русецкі, які адзначыў фактаграфічную аснову “Алеі Элізы”, багатую канкрэтыку твора і зрабіў вывад аб тым, што ён вызначаецца *глыбокім спасціжэннем жыцця і творчасці польскай пісьменніцы Элізы Ажэшкі (1842–1910), высокамастацкім афармленнем яе біяграфіі*²¹.

Змест паэмы найперш абумоўлены тым, што ў багатай польскамоўнай спадчыне Э. Ажэшкі ёсць выдатныя творы, дзе славуная пісьменніца адлюстравала жыццё беларускага сялянства ў 60–80 гадах XIX стагоддзя. Гэта апавяданні, сярод якіх першае – “Малюнак з галодных гадоў” (1866) і “Тадэвуш” (1885), аповесці “Нізіны” (1884), “Джурдзі” (1885), “Хам” (1889); нарысы “Людзі і кветкі над Нёманам” (1888–1892). Названымі творамі Э. Ажэшка, па сутнасці, першай паведаміла шырокаму свету аб тагачасным беларускім народзе, выказала яму, прыгнечанаму і абяздоленаму, павагу і спачуванне, раскрыла лепшыя чалавечыя якасці беларусаў.

Творчая задума аўтара паэмы – сцвердзіць, што Эліза Ажэшка, якая ў сваіх творах пра мінулае беларускага народа пакінула багатую духоўную спадчыну, заслужыла яго ўдзячнасць і пашану, а вядомасць твораў пісьменніцы сярод сучасных чытачоў варта падтрымкі і пашырэння. З гэтай мэтай Л. Русілка стварыла мастацкую біяграфію Элізы Ажэшкі і ажыццявіла сціслую паэтычную рэпрэзентацыю асноўных яе твораў.

Паэма складаецца з трох частак – “Алея Элізы”, “З Нёманам мілым” і “Гараднічанка”. Па агульным кампазіцыйным прынцыпе вызначана чатырнаццаць раздзелаў, якія пабудаваны з асобных, закончаных па ідэйным змесце, рытмічнай схеме і сродках мастацкай выразнасці кароткіх эцюдаў. Улічваючы аддаленасць прадмету апісання ў часе ды іншыя акалічнасці, да кожнага з раздзелаў даюцца прызваічныя каментарыі. Яны прадстаўлены ў форме аўтарскіх разважанняў, паведамленняў, звернутых да ўяўнага чытача, звязаны паміж сабой і добра ўплываюць на знітаннасць раздзелаў і частак паэмы. Часам тое ці іншае тлумачэнне ўзбагачае чытача і новымі ведамі, якія дазваляюць лепш зразумець паэтычны тэкст.

²¹ А. Русецкі, *Велі гістарычнай біяграфіі*, “Маладосць” 2006, № 7, с. 128.

Вобраз Элізы Ажэшкі, яе маналог аб сваім жыцці і творчасці, што, пачынаючы з другога раздзела, гучыць на працягу ўсяе паэмы, трымае на сабе ўсю ўнутраную структуру твора. Цэласнасць кампазіцыі ўласціва і першаму раздзелу паэмы, заснаванаму на дыялогах, бо ўсе яны – пра Элізу ці з яе ўдзелам.

Асабліва выразна творчая задума Л. Русілка і майстэрства яе ўвааблення відаць пры параўнанні аўтабіяграфіі Э. Ажэшкі, якая была надрукавана ў зборніку “Русское братство” ў 1910 годзе, і адпаведнага тэксту паэмы, у якім расказваецца пра радасць ад першых творчых вопытаў пісьменніцы.

Аўтабіяграфія Элізы Ажэшкі

Я памятаю хвіліны, калі блакітнае
світанне, падаючы на мой стол,
рабіла святло лямпы, падобным да
святла грамнічнай свечкі.

Я ўскоквала, выбягала з дому,
адпраўлялася на палоску лугу.

У траве, расе пад лісцем дрэў,
нібы пазалочаных касымі
прамянямі сонца, я стаяла,
хадзіла – бадзёрая, вясёлая,
перапоўненая радасцю жыцця.

Тэкст паэмы

Блакітнае світанне
Зноў падае на стол –
І свечкай лямпа стане,
Схаваецца ў прастор.

Ускокваю – і з дому.
На луг! Туды ўцячы!
І вось ніякай стомы
Ад працы і ўначы.

Раса ў траве і лісці
Ўжо золатам дрыжыць.
Мой новы дзень так блізка,
Як хочацца ў ім жыць!²²

Такія тэкстуальныя супадзенні, якія можна было б доўжыць, пераконваюць у тым, што Л. Русілка нідзе не адступае ад сваёй канцэптуальнай задумы: напісаць паэму паводле ўспамінаў самой пісьменніцы, зрабіць больш блізкім для чытача вобраз Элізы Ажэшкі і адначасова ўзвысіць, апаэтызаваць яго. Ідэйнай задуме адпавядае і змястоўнасць формы: прыведзены паэтычны ўрываек вызначаецца яркім рытмічным малюнкам, рытм энергічны, аптымістычны, лёгкі, ён перадае радасць ад мастацкай творчасці, ад маладосці; радкі кароткія, лаканічныя і насычаныя дзеяннем; рыфма гучная, змястоўная (світанне – стане, стол – прастор, уцячы – і ўначы). Асабліва ўзмацняецца эмацыянальна-вобразнае ўздзеянне гэтага ўрыўка паслядоўным выкарыстаннем аўтарскага інтанацыйнага кантрасту: папярэдні ўрываек,

²² Л. Русілка, *Зямлі і людзям: Паэма*, Гродна 2013, с. 41.

які перадаваў пакутлівыя развагі, разлад і супярэчнасці паміж побытам і творчасцю, напісаны ў зусім іншай і павольнай інтанацыі: *Год прайшоў, і праходзіць другі. / Гаспадарка ў знясіллі. Даўгі...*²³ Калі ж дадаць, што кожны з суседніх чатырох урыўкаў напісаны сваім памерам, выбар якога інтуітыўна абумоўлены зместам, то становіцца відавочным ідэйна-мастацкая цэласнасць паэмы і майстэрства яе аўтара.

Другая частка паэмы “Зямлі і людзям” ахоплівае амаль дваццаць гадоў жыцця Элізы Ажэшкі ў Гродне. Трэцяя – дзесяць год дзевятнаццатага стагоддзя і дзесяць год пачатку дваццатага. Сюжэтная знітаннасць трох частак абумоўлена храналагічнай асновай паэмы і адзіным скразным вобразам гераіні твора, пастаўленым ў цэнтр усіх падзей.

Цэласнасць і прадуманасць зместу падкрэсліваюць і эпіграфы ў пачатку кожнай часткі. *Дрэвы хаваюць таямніцы – расказваюць людзі*²⁴ – сцвярджае “Алея Элізы.” *І рэкі хаваюць таямніцы – расказваюць людзі*²⁵ – даводзяць часткі “З Нёманам мілым” і “Гараднічанка”.

У другой частцы паэмы аўтар на прарэдні план выводзіць творы Элізы Ажэшкі, стварае своеасаблівую мастацкую рэпрэзентацыю іх сучаснаму чытачу, кожны раз знаходзячы для гэтага адпаведныя сродкі выразнасці: ці то паведамленне самой пісьменніцы (раман “Марта”), ці меркаванне знаўцаў (“Меір Эзафовіч”), ці пісьмо сяброўцы (апovesць “Нізіны”), ці імправізацыя да заключнага эпизоду апovesці “Дзюрдзі”, ці характарыстыка *найпрыгажэйшага з герояў Э. Ажэшкі* (апovesць “Хам”).

Такое адметнае мастацкае прадстаўленне твораў выдатнай пісьменніцы, як і сама прысутнасць іх у паэме, абгрунтавана творчай задумай паэтэсы, якая прадугледжвае папулярнызацыю твораў Элізы Ажэшкі сярод сучасных чытачоў.

Аўтар паэмы пераконвае чытача, што Эліза Ажэшка з высокай патрабавальнасцю ставілася да якасці сваіх твораў: чатыры з дзесяці, напісаных у 1864–1869 гадах, яна спаліла, не задаволеная іх мастацкай вартасцю. З паэмы відаць таксама, як паважліва адносілася пісьменніца да літаратурнай крытыкі, чакала ад яе водгукаў на свае кнігі, прыслухоўвалася да заўваг.

У пісьменніцкім лёсе Элізы Ажэшкі было нямала і расчараванняў. Двойчы (у 1905 і 1909 гадах) яна вылучалася на атрыманне Нобелеў-

²³ Тамсама, с. 40.

²⁴ Тамсама, с. 19.

²⁵ Тамсама, с. 51.

скай прэміі, і кожны раз перавага аддавалася творам Генрыка Сянкевіча. Ды пісьменніца з годнасцю ўспрымала ўсё, і славу спазнала пры жыцці. Сваю ж творчую дзейнасць яна разглядала як службу радзіме: *Для радзімы і трэба – пішы*²⁶.

У паэме надаецца вялікая ўвага грамадскай дзейнасці Э. Ажэшкі і яе асабістаму жаночаму лёсу. Ён не песціў яе, ды і яна не часта пакаралася яго волі, а тварыла сваё жыццё сама, не заўсёды ўкладваючыся ў рамкі існуючай тады мадэлі жаночага прадназначэння. Не магла не адбіцца на асабістым лёсе Э. Ажэшкі яе барацьба за эмансipaцыю жанчыны ў сям'і і грамадстве. Яе жаночае сэрца адпаведна паказана ў паэме: яно добрае і пшчотнае, але і смелае, рашучае.

Эліза Ажэшка – асоба незвычайная, выключная па маштабе пісьменніцкага дару, дзейсная і самаахвярная, незалежная і свабодалюбівая. У паэме Л. Русілкі “Зямлі і людзям” яна паўстала перад чытачом яшчэ і велічнай. Такой вызначыла пісьменніцу яе вялікая духоўная спадчына. Зусім не выпадковым з’яўляецца факт напісання менавіта паэмы пра Элізу Ажэшку. Яна па самой сутнасці свайго жыцця, па сіле і значнасці характару тыповая паэмная гераіня. У планах Л. Русілкі – працяг паэтычнага асэнсавання творчасці польскай пісьменніцы, напісанне тэкста араторыі па паэме і лібрэта оперы па рамане Э. Ажэшкі “Над Нёманам”.

Урыўкі з паэмы Л. Русілкі перакладзены на польскую мову Яўгеніяй Кузьміцкай, твор выкарыстоўваецца ў афармленні музея Э. Ажэшкі, які ёсць у Мількаўшчыне.

Прыём паэтычнай рэпрэзентацыі твораў Э. Ажэшкі, выкарыстаны ў паэме Л. Русілкі, вызначае і спецыфіку верша А. Петрушкевіч “ПАВОДЛЕ НАВЕЛЫ ЭЛІЗЫ АЖЭШКІ “GLORIA VICTIS”, у якім паэтэса асэнсоўвае лёс паўстанцаў Каліноўскага і сцвярджае, што тым, *што за волю загінуў – пашана і слава*²⁷.

Такім чынам, у сучаснай беларускай паэзіі існуе дастаткова вялікая колькасць твораў розных жанраў (вершы-прысвячэнні, лірычныя маналогі, верлібры, балады, паэма), у якіх даецца мастацкае асэнсаванне жыцця і творчасці Элізы Ажэшкі. Яны напісаны пераважна яе землякамі, гродзенскімі паэтамі, для якіх вобраз выдатнай пісьменніцы

²⁶ Тамсама, с. 40.

²⁷ *Творчество Элизы Ожешко в эстетическом пространстве современности*: сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: С. Ф. Мусиенко (гл. ред.), Е.П. Нелепо (зам. гл. ред.) [и др.]; под научн. ред. С.Ф. Мусиенко, Гродно 2011, с. 379.

з'яўляецца сімвалам любові да роднага краю, шляхетнасці і дабрачыннасці. Для многіх аўтараў зварот да імя Элізы Ажэшкі – форма ўваблення ўласнага паэтычнага крэда і грамадзянскай пазіцыі, свярджэння гістарычнай пераемнасці і дзейнасці літаратурнай традыцыі.

ЛІТАРАТУРА

- Ажэшка Э., *Выбраныя творы*, уклад., прадм. і камент. В. Гапавай, Мінск 2000.
- Лявонава Е., *Каралева жывога слова*, “Роднае слова” 1996, № 6.
- Тычка Г., “*Прымі нашу дзяку...*” Штрыхі да партрэта Э. Ажэшкі, “Роднае слова” 2001, № 6.
- Багушэвіч Ф., *Творы*, Мінск 1987.
- Содаль У., *Каралева жывога слова*, “Беларуская мова і літаратура ў школе” 1991, № 6.
- Бічэль Д., *Арэшка* // Персанальны сайт “Данута Бічэль”. – Рэжым доступу: sukvesce.narod.ru/index/0-6. – Дата доступу: 12.10.2016.
- Бічэль Д., *Снапок: выбраныя вершы*, Мінск 1999.
- Бічэль-Загнетава Д., *А на Палессі: вершы і балады*, Мінск 1990.
- На нёманскай хвалі: літаратурны альманах*, № 3, Гродна 2012.
- Голуб Ю., *Сын небасхілу: вершы*, Мінск 1988.
- Шніп В., *Проза і паэзія агню: вершы, апавесць, эсе*, Мінск 2010.
- Русецкі А., *Вехі гістарычнай біяграфіі*, “Маладосць” 2006, № 7.
- Русілка Л., *Зямлі і людзям: Паэма*, Гродна 2013.
- Творчество Элізы Ожешко в эстетическом пространстве современности*: сб. науч. ст. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: С.Ф. Мусиенко (гл. ред.), Е.П. Нелепко (зам. гл. ред.) [и др.]; под научн. ред. С.Ф. Мусиенко, Гродно 2011.

STRESZCZENIE

REPREZENTACJA ARTYSTYCZNA OBRAZU ELIZY ORZESZKOWEJ WE WSPÓŁCZESNEJ POEZJI BIAŁORUSKIEJ

W artykule omówiono artystyczną specyfikę kreślenia obrazu klasyka literatury polskiej Elizy Orzeszkowej we współczesnej białoruskiej poezji. Eliza Orzeszkowa miała białoruskie pochodzenie i wywarła znaczący wpływ na historię i życie kulturalne obu narodów. Na podstawie analizy literaturoznawczej wierszy Danuty

Biczel, Aly Nikiporczyk, Jurki Gołuba, Wiktora Sznipa, poematu Lubowi Rusilki i dzieł innych autorów sformułowano wnioszek, że obraz Elizy Orzeszkowej ma dla literatury białoruskiej wartość koncepcyjną, zawiera ideę wierności korzeni ideałom wolności i sprawiedliwości społecznej. Ustalono, że utwory, w których pojawia się obraz Elizy Orzeszkowej, są zróżnicowane pod względem gatunku i rodzaju obrazu. Są to wiersze-inicjacje, poetyckie monologi pisarki, ballady i poemat. Reprezentacja artystyczna obrazu znanej pisarki nie byłaby możliwa bez szerokiego stosowania technik intertekstualności: cytowania, reminiscencji i aluzji, odwoływania się do dokumentacji historycznej, co wyróżnia przeanalizowane utwory współczesnych autorów.

Słowa kluczowe: dziedzictwo ideowo-artystyczne, konceptualny sens obrazu, narodowa odmienność, wiersze-dedykacje, poetycka reprezentacja utworów, podstawa dokumentalna.

S U M M A R Y

ARTISTIC IMAGE OF ELIZA OZHESHKOVA IN MODERN BELARUSIAN POETRY

The author of the article discusses artistic features in the image of Polish writer Eliza Ozheshkova in modern Belarusian poetry. Ozheshkova, who was of Belarusian origin, influenced the history and culture of both nations. The poems by Danuta Bichel, Ala Nikiporczyk, Jurka Golub, Viktor Shnip, Lubova Rusylki and other writers have been analyzed, which enabled to conclude that the image of Eliza Ozheshkova has conceptual value in Belarusian literature. It contains loyalty to the principles of freedom and social justice. The works in which the image of Eliza Ozheshkova appears are different in terms of genre and type. These are poems-initiations, a writer's poetic monologues, ballads and narrative poems. A variety of intertextual devices such as quotations, reminiscences, allusions, reference to historical documents have been employed.

Key words: idea-artistic heritage, conceptual meaning of the image, national distinctness, poems-dedications, poetic representation, historical documents.

Лілія Леська

*Беларускі дзяржаўны педагагічны
ўніверсітэт імя Максіма Танка*

Касмаганічны міф Максіма Гарэцкага

Ідэя абнаўлення як адна з цэнтральных праблем міфалагізму М. Гарэцкага не стала прадметам асобнага даследавання, хаця ў працах А. Адамовіча¹, В. Каваленкі², П. Васючэнкі³, У. Конана⁴, Т. Шамякінай⁵ выяўляюцца прамыя або ўскосныя падыходы да гэтага важнага аспекту аўтарскага міфа.

Адным з першых да яго асэнсавання наблізіўся Антон Адамовіч. Крытык яшчэ ў 1928 годзе ў апублікаванай на старонках “Узвышша” працы “Максім Гарэцкі. Спроба монографіі аб творчасці”, гаворачы аб тэматычнай будове першага зборніка пісьменніка “Рунь”, акрамя пытанняў чыста сацыяльна-бытавых і нацыянальна-беларускіх, называе праблемы касмаганічна-гнэсеалагічныя, вядомыя пад назваю так званых *праклятых пытанняў, якія Максім Гарэцкі фармулюе ў выглядзе аднаго агульнага пытання: “Адкуль ўсё і што яно?”*⁶.

¹ А. Адамовіч, *“Браму скарбаў сваіх адчыняю...”*, Мінск 1980.

² В.А. Каваленка, *Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры*, Мінск 1981, с. 151–318.

³ П. Васючэнка, *Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2016, с. 139. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

⁴ У. Конан, *У містычных сферах быцця*, “Польмя” 1997, № 3, с. 261–271. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

⁵ Т.І. Шамякіна, *Беларуская класічная літаратура і міфалогія*, Мінск 2001. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

⁶ А. Адамовіч, *Максім Гарэцкі. Спроба монографіі аб творчасці*, [у:] Антон Адамовіч, *Да гісторыі беларускае літаратуры*, Менск 2005, с. 39.

Патаемныя загадкі, актуальныя пытанні, пастаўленыя класікам беларускай літаратуры, разглядаліся ў пазнейшы час у даследаваннях узгаданых ужо В. Каваленкі, У. Конана, Т. Шамякінай, П. Васючэнкі, а таксама В. Уткевіч⁷.

П. Васючэнка ў працы “Беларуская літаратура XX стагоддзя і сімвалізм” прыводзіць дапаўненне да вышэйсказанага Антонам Адамовічам і дакладна тлумачыць, што *пытанні: “Што яно і адкуль яно?” – над якімі пакутуюць і героі-інтэлігенты ранняй прозы М. Гарэцкага; таямніцы вакол чалавека звернуты якраз да пачаткаў быцця, да прыроднага трансцэндэнталізму* [169].

Схільнасць пісьменніка да быццёвых пытанняў, да касмізму міфалогіі як упарадкаванасці свайго асабістага жыцця і грамадскага быцця ў мастацкіх тэкстах М. Гарэцкага адзначыла і Таццяна Шамякіна. Літаратуразнаўца ў працы “Беларуская класічная літаратура і міфалогія” дакладна заўважыла, што Максім Гарэцкі, як і іншыя класікі (у прыватнасці Я. Купала), (...) *любіць пачынаць расповед з малюнка слаты, мяцеліцы, завірухі (апавяданне “Зіма”, “Габрыелевы прысады”, “Тамашы”, “Скарб”)* [103]. Такі зачын, паводле слоў Т. Шамякінай,

праяўленне архетыпу хаосу, бо так ідзе эвалюцыя прыроды: ад Хаосу да Космасу ў самых розных міфалагічных сістэмах (можа быць і наадварот, у пачатку – Залаты век, а потым вялікая дэградацыя). Але ў міфалагічным Хаосе прысутнічае патэнцыяльна ўсё – і дабро, і зло, і гармонія, і дысанас, і прыгажосць, і пачварства. Мастакоў прыцягвалі ў Хаосе (не толькі міфалагічным – у любым хаосе) не толькі распад, вар’яцтва, бяладдзе, але і нейкая бясконца моц, нейкія таямнічыя магчымасці... [103].

Рух ад хаосу да космасу, паводле сведчання У. Конана, выразна выяўляецца ў час разнастайных гістарычных і духоўных крызісаў. Вучоны ў артыкуле “У містычных сферах быцця” заўважыў, што класік беларускай літаратуры жыў і працаваў у складаны і драматычны перыяд айчыннай гісторыі, у так званае міжчасе, першым актам якога стала руска-японская вайна і рэвалюцыя 1905 года. Гэтыя гістарычныя падзеі супалі з развіццём агульнаеўрапейскага духоўнага крызісу, які *заўсёды ўзнікае, калі аб’яцэнняваюцца традыцыйныя каштоўнасці – рэлігія, міфалогія, культура* [262]. У такіх складаных умовах і ўзнікае выключная неабходнасць у духоўным пераўтварэнні быцця, у сінтэзе пазітыўных бакоў усіх рэлігій, найперш хрысціянства і класічна-

⁷ В.І. Уткевіч, *Ідэя ўжаранёнасці ў мастацкім асэнсаванні беларускай літаратуры канца XIX – пачатку XX стагоддзя*, Віцебск 2015.

га язычніцтва. Нездарма ў дадзены момант у рускай літаратуры актывізуецца богашукальніцтва паэтаў-сімвалістаў (Аляксандра Блока, Зінаіды Гіпіус, Андрэя Белага), публіцыстаў і філосафаў (Дзмітрыя Меражкоўскага, Мікалая Бярдзьева), аб'яўляецца аб надыходзе эры абвяшчэння Новага Хрысціянства. Усе пакуты часу і духоўныя парыванні, як слухна заўважае У. Конан, – *люструюцца і ў беларускай класічнай літаратуры* [262] і, у прыватнасці, у мастацкай і публіцыстычнай спадчыне М. Гарэцкага.

З меркаваннямі У. Конана пагаджаецца І. Шаладонаў, адзначаючы, што М. Гарэцкі *ўпісваўся ў агульную тэндэнцыю, звязаную з вырашэннем адной з галоўнейшых задач мастацтва XX стагоддзя – з утаймаваннем энергіі энтрапіі, распаду, наступу сіл зла, нецярпімасці, канфрантацыі, якія найбольш выяўна аб сабе заявілі падчас першай сусветнай вайны і рэвалюцыйных падзей на ўсёй Еўропе да і свеце*⁸. Вучоны перакананы ў тым, што *амаль кожная цывілізаваная нацыянальная літаратура праз досведную думку мастацкага слова сваіх лепшых прадстаўнікоў – філосафаў, навучоўцаў і асабліва пісьменнікаў-гуманістаў, – імкнулася ў абвостранай форме паставіць і па магчымасці вырашыць надзённае пытанне*⁹ аб гармоніі ў грамадскім быцці і асабістым жыцці.

Відавочна, пастаянныя развагі-думкі аб патэнцыяльнай гарманізацыі скіроўваюць увагу Максіма Гарэцкага да міфалагічнай спадчыны. Пісьменнік грунтоўна вывучае аўтэнтычную міфатворчасць і фальклоратворчасць, *працэсы якіх яшчэ не затухлі на тэрыторыі тагачаснай Беларусі і на пачатку XX стагоддзя* [Конан, 123]. М. Гарэцкі, па словах У. Конана, *разам з кампазітарам А. Ягоравым у сярэдзіне 20-х гадоў запісалі ад маці пісьменніка Ганны Гарэцкай узоры класічных народных песень* [123], якія, як заўважыў Алесь Адамовіч, *узнялі, уздымалі яго да новых, невядомых Малой Багацькаўцы, парыванняў*¹⁰. Іх мэтанакіраванасць асэнсавала Л. Корань, убачыўшы ў мастацкай спадчыне пісьменніка ярка выяўленыя сляды яго рамантычных падыходаў

да адлюстравання Беларусі як зямлі экзатычнай, неспазнанай. Гэтак Мерыма ў свой час адкрываў карсіканцаў і славяншчыну, гэтак Гогаль ад-

⁸ І. Шаладонаў, *Сублімацыйныя пошукі гармоніі ў мастацкай прозе М. Гарэцкага*, [у:] *Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць. XVII Гарэцкія чытанні: матэрыялы чытанняў*, Мінск 2009, с. 175.

⁹ Тамсама.

¹⁰ А. Адамовіч, *“Браму скарбаў сваіх адчыняю...”*, с. 14.

штурхоўваўся ад этнаграфічнага, ад прымагільных ды прынябожчыцкіх жахаў, гэтак Купрын саджаў свайго апавядальніка ў вазок да загадкавага вазніцы і выпраўляў на доўгую лясную ці палявую дарогу, насустрач мясцовым таямніцам. Але для Гарэцкага ў 10–20 гады ХХ ст. этнаграфічны рамантызм, фальклорная стылізацыя і нават літаратурная міфатворчасць не маглі быць самадастатковымі. Нават самая, здавалася б, кандовая цікавасць М. Гарэцкага да беларускага забабоннага чараўніцтва, да містыкі безумоўна мае на ўвазе больш шырокі кантэкст¹¹.

М. Гарэцкі, з аднаго боку, кажучы словамі Л. Корань, *турбуецца ні больш, ні менш каб паказаць другім народам зямным, што за народ беларусы* [27], *што яны маюць не толькі “очень смешные анекдоты и весьма странные суеверия”*¹², а і нешта гэтакае, *перад чым прыемна адчыніцца агульналюдская скарбніца векавечных здабыткаў культуры і цывілізацыі...* [Корань, 27]. А з другога, – як заўважае Т. Шамякіна, тонкія асобы – пісьменнік і яго герой *прадчувалі будучыя катаклізмы, будучы сацыяльны хаос і пад страхам яго імкнуліся далучыцца да Вечнага, хацелі прывесці сваё жыццё ў лад, адчуць гармонію з прыродай і народам, якія разам і нараджаюць вечны Міф* [124].

Аналітычная думка і самога аўтара, і яго лірычнага героя, як патлумачыў М. Тычына, *працуе напружана і несупынна: зразумець сваіх суайчыннікаў, землякоў з Малой Багацькаўкі, каб угадаць будучыню народа, па магчымасці падрыхтаваць яго і сябе да цяжкіх выпрабаванняў. Малады прадстаўнік нованароджанай нацыянальнай інтэлігенцыі не можа задаволіцца адно толькі паэтычным услаўленнем усяго таго, чым ганарыцца беларуская вёска і беларуская гісторыя*¹³.

Асэнсоўваючы свой эстэтычны ідэал і штодзённую рэчаіснасць, М. Гарэцкі міжволі заўважае, як марудна адбываецца працэс духоўнага абнаўлення, як адстаюць беларусы ў сваім нацыянальным развіцці ад народаў-суседзяў і як гэта небяспечна. Душа мастака напаўняецца горыччу: *Час ідзе – угары, у воздусі лётаюць аэрапланы, дырыжаблі; пад вадой жывуць людзі, як на зямлі: перагаворваюцца на тысячу вёрст; даходзяць да таго, што думаюць замаражываць чалавека на колькі трэба часу і зноў ажыўляць яго; усё ідзе шпарка ўперад,*

¹¹ Л. Корань, *Цукровы пейзіж. Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1996, с. 197. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

¹² М. Гарэцкі, *Наш тэатр*, [у:] Максім Гарэцкі, *Выбраныя творы*, Мінск 2009, с. 582.

¹³ Міхась Тычына, *На выспе Патмас. Творчасць Максіма Гарэцкага*, “Роднае слова” 1993, № 2, с. 15–22.

толькі нашу вёску, як абросшы мохам камень каля шляху, з месца не скранеш...¹⁴.

Такім чынам, беларускія навукоўцы не толькі ўсвядомілі схільнасць М. Гарэцкага да абнаўлення жыцця на Беларусі (У. Конан, М. Тычына), а і пераканаліся ў аўтарскім памкненні да гарманізацыі ўласнага свету.

Так, В. Каваленка ў манаграфіі “Міфапаэтычныя матывы ў беларускай дакастрычніцкай літаратуры” падкрэсліў выключную *пераўтваральнасць міфалагічнага Хаосу*. Даследчык лічыў, што ў творчасці лепшых сваіх прадстаўнікоў *беларуская літаратура пачатку XX ст. галоўны сюжэтны канфлікт міфа – разрыў паміж цемрай і святлом, спакоем і імкненнем, практычнасцю і сузіраннем – ужо здатная была падняць на такі літаратурны ўзровень, калі светлы пачатак, вылучыўшыся з цемры, зноў вяртаўся туды, каб асвятліць яе і пераўтварыць*¹⁵.

Пераўтваральны промень, на думку літаратуразнаўцы, ёсць *герой-інтэлігент, які выйшаў з сялянскага асяроддзя, пясчачы ў сабе светлыя парыванні, хочучы ўсімі сіламі, на якія толькі здатны, служыць цёмнаму занябанаму народу ...* [216]. Зыходзячы з доказных тлумачэнняў вучонага, мы мяркуем, што міфалогія М. Гарэцкага касмічная і цэнтрам яе выступаюць абнаўляльныя працэсы.

Класік беларускай літаратуры перажываў гістарычны і асабісты хаос і імкнуўся да касмізацыі свету і чалавека ў ім. У міфалагічным касмізме пісьменніка, па нашым меркаванні, вылучаецца мадэль свету, што сфарміравалася ў часы Рэнесансу, у духоўных пошуках якога светабудова апісвалася ў кантэксце пераходу ад хаосу да гармоніі. Былі вядомы дзве рэакцыі на гэтую антынамічнасць, якія ўключалі, з аднаго боку, спробу гарманізаваць свет і стварыць касмаганічны міф, з другога – паказвалі індывідуалістычны бунт, поўнае расчараванне і адчай, яны сталі дамінуючымі адчуваннямі ў эсхаталагічнай міфалогіі пісьменніка.

Міфалагічная мадэль М. Гарэцкага выбудоввалася паэтапна, ад касмагоніі і этымалогіі – да антрапалогіі, потым – да эсхаталогіі.

¹⁴ М. Гарэцкі, *Роднае карэнне*, [у:] Максім Гарэцкі, *Збор твораў*. У 4-х т., т. 1. *Апавяданні*, Мінск 1984, с. 59. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

¹⁵ В.А. Каваленка, *Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры*, Мінск 1981, с. 215. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

Касмалагічнае раскрыццё акаляючага свету ў аўтарскім міфалагізме адбываецца ў адметных прасторава-часавых каардынатах, зыходнымі складальнікамi якіх выступаюць вобразы Хаосу¹⁶.

У свой час Е.М. Меляцінскі патлумачыў, што само слова Хаос – Chaos паходзіць – ад корня ha-, адсюль Chaino, Chasno, *зьяна, пазяхаю, пазяханне, прорва*¹⁷. Як працяг гэтага вызначэння У.М. Топараў падкрэсліў, што

ў міфалагічнай і міфалагізуючай раннефіласофскай традыцыі хаос – першапачатковы, неўпарадкаваны стан, які папярэднічае стварэнню свету, космасу і выступае як яго першакрыніца і, ў шматлікіх выпадках з’яўляецца тым, у што і ператворыцца свет у канцы часоў. Паводле слухных высноў славутага міфарэстаўратара існуе нейкі набор характарыстык хаатычнага. Гэта сувязь з вадой, як бясконцасць у часе (часовасць, пазачасавасць, дачасавасць) і ў прасторы (бяздоннасць, бяскрайнасць), што ўвасабляецца ў вобразе прорвы, нейкай раскрытасці, зіяння, пустаты (анталагічнай непаўнаты, або, наадварот, нейкай змешаннасці ўсіх элементаў (аморфны стан матэрыі))¹⁸.

Шматаблічны Хаос у мастацкім міфалагізме М. Гарэцкага, як сведчыць міфарэстаўрацыя апавядання “Роднае карэнне”, супадае з прорвай, у якую ў даўнія часы праваліўся горад: – *Паніч, – загаварыў балагольшчык з нейкім жахам, – вы, мусіць, ведаеце, што ў гэтым балоце, што налева, калісь-то ў даўнія гады цэлы горад за нешта праваліўся скрозь-доння. У ноч купальскую чутны тут званы падземныя, а каля кургана, дзе манастыр быў даўней, іншыя чулі, як манахі ў скляпах абедню правяць...* [63].

Хаатычнае правальванне горада ў балотнае скрозьдонне блізкае да падобных правальванняў і затапленняў гарадоў у рамантычных баладах Я. Чачота, А. Міцкевіча, Т. Зана і ў зборніку “Шляхціц Завальня...” Я. Баршчэўскага.

Горад Свіцязь ляціць у бездонне ў баладах “Свіцязь” Я. Чачота, Т. Зана, А. Міцкевіча, а падземныя галасы раздаюцца ў міфалагізаваных гісторыях са зборніка “Шляхціц Завальня ...”. Але калі ў беларускай літаратуры XIX ст. матыў падзення ў хтанічную апраметную быў звязаны з вырашэннем маральна-этычнай праблематыкі, то

¹⁶ Пры вывучэнні галоўных паняццяў аўтарскай касмагоніі – хаосу і космасу мы будзем прытрымлівацца метадалагічных распрацовак У.М. Топарава, Е.М. Меляцінскага, С.М. Цялегіна, З.В. Юр’евай.

¹⁷ Е. Мелетинский, *Поэтика мифа*, Москва 2012, с. 62.

¹⁸ В. Топоров, *Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий*. В 2-х т., Москва 2014, т. 2, с. 418.

ў мастацкіх творах М. Гарэцкага вобраз балотнага скрозьдоння (апавяданне “Роднае карэнне”), з аднаго боку, падпарадкаваны касмалагічнаму тлумачэнню акаляючага свету, а з другога – з’яўляецца адным з цэнтральных момантаў міфапаэтычнай канцэпцыі абнаўлення. Толькі ізноў наблізіўшыся (непасрэдна прама, або ўскосна) да роднага балота, якое ў М. Гарэцкага набывае характарыстыкі як першапачатковага Хаосу, так і бацькоўскага лона (ўлоння), героі пачынаюць усведамляць сваё месца ў жыцці, як гэта здараецца ў апавяданнях “Роднае карэнне”, “У лазні”, “Цёмны лес”.

У лірычнай плыні апавядання “Цёмны лес” гучыць пафаснае праслаўленне некранутасці, першаснасці прыроднай гармоніі, якая праявілася ў непарушнай сувязі паміж трыма часткамі будовы сусвету: небам – верхняй неабсяжнай часткай, сярэднім светам з цэнтрам абнаўлення, да якога імкнуцца героі ў апавяданнях “Роднае карэнне”, “У лазні”, і ніжняй хтанічнай часткай, што часам супадае з шматпатэнцыяльным балотам. У гэтай сувязі і заключаецца загадкавае патаёмнае старонкі:

Шпарка бегаеш ты, шэры воўк! Дуж ты на ногі, ходак на бягну, цягуч у дарозе...

Ды не аббегаць табе, скараход-жывадзёр, не аббегаць табе за ўвесь ваўчыны век твой усіх абшараў старонкі гэтае патаёмнае, не пратаптаці табе сцэжачак па ўсіх гэтых пушчах драмушчых ... [55]. І ты баўцяян – магутнакрылы бусел-чарнагуз! (...) ніколі не выхадзіць ні табе, ні буслянятам тваім балот зямелькі гэтае захаванае. (...) Ніколі ж не налюбавацца табе бясконцай і неабгляднай ўдоўжкі і ўшыркі істужкай палёў гэтых рознакалёрных, гэтых лясоў зялёна-сініх, гэтых рэчак ціхаводных ... [56].

Спасцігнуць таямніцу светабудовы, паводле слоў М. Гарэцкага, не здолее нават маланка-бліскаўка: *Бліскаеш ты, маланка-бліскаўка, скрозь усё неба бліскаеш, ажно з краю ў край.*

Згары ўніз рассякаеш ты, не ўгледзець калі, аграмаднае бяздонне падземнае.

Ды ніколі не асвятліць табе старонкі гэтае патаёмнае... [56].

Жыццёвую і абнаўляльную сілу для патаёмнай старонкі і такога ж загадкавага цёмнага лесу дае балота. Аўтар заўважае: *Зарастае багна – дарма што пільна так беражэ яго (...) вечная да часу астатняга – зарастае багна [57].* Жыццёвая сіла балота, паводле міфапаэтычнай канцэпцыі М. Гарэцкага, заключаецца не толькі ў яго вечнай першапачатковасці, поўнай неаформленнасці (апавяданне “Цёмны лес”), якая была ўласціва антычнаму хаосу, дзе рэчы і з’явы знаходзіліся быццам

бы ў эмбрыянальным стане і валодалі адзінствам і тоеснасцю. Балота, як сведчыць І. Швед, *маркіруецца як прастора, якая існавала яшчэ перад касмізацыяй свету. Як субстанцыя ўтвораная з сумесі зямлі і зямной вільгаці, балота семантычна суадносіцца з пачатковым хаатычным станам першаматэрыі, надзелена творчай патэнцыяй, касмаганічнай функцыяй*¹⁹.

Жыватворнасць балота праяўляецца ў тым, што гэты архетыповы вобраз стаў не толькі згадкай, рэмінісцэнцыяй на даўновядомыя архаічныя міфы, але і паслужыў падмуркам, асновай для стварэння новага міфа. Так, у апавяданні “Роднае карэнне” вобраз балота згадваецца тройчы. Найперш гэта праявілася ў развагах Архіпа:

“Краіна родная мая...” – мармытаў-пяяў ён ціхенька і думаў-думаў, што будзе праз дзвесце, трыста, чатырыста гадоў тут, наўкола? Калісь тут лясы былі дрымучыя, непраходныя, у лясак людзі пням маліліся і жылі са сваёю доляю-нядоляю. Ішло жыццё, высыкаліся лясы. Загарцавалі на тутэйшых месцах людзі ваенныя-ратныя, шмат костчак маскоўскіх, польскіх, казацкіх палягло паміж “пустак, балот беларускай зямлі”... [Гарэцкі, 63].

Затым аўтар узнавіў даўно вядомы міф пра падзенне горада і, нарэшце, вобраз балота стаў перадумовай нараджэння новай міфалагічнай гісторыі, сімвалічнае існаванне якой зафіксавана ў аўтарскім удакладненні, што *мінуўшычына, як у люстры, праходзіла перад вачамі студэнта у час Яхімавых апавяданняў аб старыне*. Выраз *мінуўшычына ў люстры* сведчыць пра падвоенны погляд, пра з’яўленне новага і адметнага бачання даўно вядомай гісторыі, легенды: *Коні пад ласкавую, бадрашчую гутарку дзеда рухава і асцярожна беглі па чуць бялеючай перад самым носам лесавой дарозе... За вярсты паўтары направа цягнулася Вялікая Патапечка: балота, мох, купнік, зараслі...* [75]. Згадка пра Вялікае Патапечка і балота, якое пачынае выконваць ролю прасторава-часовага фону і аздаблення для новага міфа аб чараўнічых здольнасцях дзеда Яхіма. Архіп, моцна напалохаўшыся галодных ваўкоў, пачаў міфалагізаваць, з ім пачало рабіцца штосьці асаблівае: *Успомнілася яму і новая хата, як батрака нехта скінуў, пажар ад перуна, прытомніў ён і страшныя апавяданні аб ваўкалаках, ведзьмах, чараўніцтве. Усё яму было няўцяям. Аж тут і гэтыя ваўкі ... Дзіва! У лесе набеглі, круціліся, морды конскія нюхалі, а не завалілі. Што гэта? Заговор? Чараванне? Гіпноз?* [77].

¹⁹ І. Швед, *Сімваліка балота ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў*, “Весті Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі. Серыя гуманітарных навук” 2009, № 4, с. 91.

Вынікам міфалагізаванняў галоўных герояў М. Гарэцкага становіцца пераканальнае ўсведамленне сваёй поўнай адднасці роднаму краю. Герой апавядання “У лазні” разважае: *Але ж не адракацца, не быць здраднікам, а любіць, шанавачь родную Бацькаўшчыну павінен, доўжан...* [53]. Такая ўпэўненнасць у правільнасці сваіх думак узнікае ў Кліма (“У лазні”), у Архіпа (“Роднае карэнне”) пасля таго, як яны прыязджаюць на Радзіму, у старыя бацькоўскія хаты, калі вандруюць ля такога блізкага “балотнага” ўлоння.

Маладыя людзі, навучэнцы апошніх класаў Клім Шамоўскі (“У лазні”), Архіп Лінкевіч (“Роднае карэнне”) зацікавіліся міфалагічнымі і містычнымі гісторыямі, якімі так багаты іх родны край, і напярэдадні Новага года, перад самымі Калядамі, прыехалі на Радзіму. Вяртанне перад святам – глыбока сімвалічнае. Новы год, як тлумачыў румынскі міфалаг і культуралаг Мірча Эліаде, – *заўсёды асэнсоўваецца як нейкі цыкл, які мае часавую працягласць, пачатак і канец, у канцы вызначанага цыкла і ў пачатку наступнага здзяйсняецца шэраг рытуалаў, звязаных з абнаўленнем свету*²⁰. Таму героі М. Гарэцкага і вяртаюцца да сваіх першавытокаў, да мясцін свайго нараджэння, на зямлю першапродкаў у такі сімвалічны час.

Прыезд юнакоў стаў сімвалічным шляхам да, умоўна кажучы, сакральных цэнтраў абнаўлення, функцыю якіх у мастацкім міфалагізме М. Гарэцкага выконваюць вобразы родных вёсак, родных хат. Як Архіп, так і Клім пераадольваюць шлях з гарадоў, рухаюцца да перыферыі, дзе і прыхавана такая патаёмная і да канца не раскрытая мудрасць быцця, якая і стане асновай для нараджэння абноўленай асобы. Гэтая асоба мае дакладную праграму пераўтварэння, асноўныя моманты якой і выклаў у сваёй развітальнай прамове дзед Якім Архіпу Лінкевічу, параіўшы маладому чалавеку вывучаць міфалагічныя паданні і легенды роднага краю:

Першае, што скажу я табе, гэта – чытай, галубец, у кніжках, і у разумных людзей пытайся, як жылі даўней нашы тутэйшыя людзі... Споўніш гэты загад – у жыцці не ашукаешся, будзеш ведаць, што рабіць трэба. (...) А другое: часцей у роднае гняздзечка залятай, дык не будзе яно здавацца табе такім страшным (...). А яшчэ дадам: не забывай ты ў горадзе, дайжа ў добрай таварыскай бяседзе за салодкімі напіткамі ды смачнымі дарагімі стравамі, не забывайся ты запытаць у сябе: “А можа, цяпер у каго

²⁰ М. Эліаде, *Аспекты мифа*, Москва 1995, с. 51.

скарынскі хлеба няма?” І ведай тады, што адным енкам ды стагнаннем бядзе людской не паможаш... Помні, што каб другога вызваляць, трэба самому крэпкім быць, на сілы не ўпадаць, а то і самага затопчуць... [79].

У прамове дзеда выкладзены асноўныя моманты абнаўляльна-пераўтваральнага касмаганічнага працэсу, які падпарадкоўваўся руху ад цэнтра да перыферыі, ад агульнага калектыўнага да індывідуальнага. Герой-пераўтваральнік (культурны герой, дэміург) павінен валодаць сілай, моцным духам, узнаўленне якога, на думку мудрага чалавека, адбудзецца ў родным гняздечку, у бацькоўскім улонні, якое, як мы заўважылі раней, метафарычна раскрываецца ў вобразах балота, старой бацькоўскай хаты.

Сістэмна-паняціўным эквівалентам спараджальнага ўлоння (лона) ў міфапаэтычнай мадэлі свету М. Гарэцкага з’яўляецца і Дрэва Сусвету, якое прадстаўлена ў мастацкім свеце пісьменніка двума семантычнымі варыянтамі. Гэта генеалагічнае дрэва ў аповесці “Ціхая плынь”, калі пісьменнік згадвае тры пакаленні сям’і Шпакоў: дзеда, бацьку і самога галоўнага героя Хомку. Асобны прыклад гэтай генеалогіі мы сустракаем у апавяданні “Роднае карэнне”, калі падаюцца звесткі пра светапоглядную пераемнасць Архіпа з яго дзедам: *Не дарма быў Архіп – выліты яго дзед, што да смерці заўсёды крэпка маліўся Богу і тым часам лашчыў, як можна, дамавых, лесавых, вадзяных* [60]. Або, як гаворыць дзед Якім (апавяданне “Роднае карэнне”): *Рос ты змалку сярод нас цёмных, у лесе, дзе шчэ мой дзед маліўся каля асінавага пня богу Дуплінскаму-Ільінскаму* [79].

Паводле касмаганічных уяўленняў, на Дрэве Сусвету (генеалагічным дрэве) фіксуецца ідэя абнаўлення як ідэя вечнай памяці і ўшанавання папярэдніх пакаленняў. Так, магутны асілак – дуб (сімвалічны інварыянтны прыклад Дрэва Сусвету) – у апавяданні “Цёмны лес” выконвае ролю стрыжнявой часава-прасторавай сувязі паміж рознымі часткамі міфапаэтычнай мадэлі Сусвету:

– Го-го-го – зазваваўся вепер, што не пушчаюць яго дружныя дрэвы ў сваю сям’ю.

Кінуўся ён, як шалёны, на старога дзеда лесаваго, на магутны, караністы дуб, што быў тут старэйшы ва ўсім лесе, думаў зняцейку бэхнуць яго на бясконцае, бяздоннае балота, што цягнецца ў непраходны лес, немаведама куды.

– Ня руш, не чапай! – толькі і прамовіў магутны дуб. Кінуўся на адзін момант да багны і зноў выпрастаўся. Абправіў сваё каравае суччо – і зноў задумаўся аб старадаўніх часах, калі аквячалі яго людзі і славай і хвалай, і шукалі пад ім адказу на свае загадкі, і клятвы пад ім давалі [56].

Выключная моц дуба тлумачыцца тым, што ён знаходзіцца на перакрываванні часавых і прасторавых характарыстык. У гарызантальнай праекцыі магутнае дрэва было звязана з рытуальным мінулым, калі людзі прыходзілі да магутнага асілка дзеля здзяйснення вельмі значных рытуалаў, “аквячалі яго славай” і шукалі ў ім адказу на спрадвечныя пытанні быцця. У так званым вертыкальным плане велічнае дрэва яднае тры часткі сусвету, яго моцныя карані глыбока ўпіліся ў апраметную, крона сягае высока ў неба і надзяляецца выключнай прыгажосцю. Пад час вясенняга квітнення яна набывае глыбокую загадкавасць, як і кроны Габрыелевых прысад, якія выраслі, *сплялі ўгары густа-густа вецце сваё; вабяць у прыгожую вясну вока модское, улетку даюць падарожнікам і старцам прыемную прахалоду – і шумяць-шумяць песню вечнасці... А ўзімку, як зачарованыя, белыя, змёрзлыя, у бліскачае серабро ўвабраныя, паказваюць дарогу да дому беднаму коніку, каб вёз п’янага гаспадара ад лютае смертужны* [211].

Габрыелевы прысады (апаবাদанне “Габрыелевы прысады”) сталі сімвалам вечнага жыцця, антыподам смерці. Яны адводзяць смерць агульную і нацыянальную:

І ў тон засмучонай восені задрыжэла і заварушылася апалым лісцем у глыбокіх сховах душы.

Лячу думкаю да краю роднага, да прысадаў тых.

За тысячы кіламетраў бачу іх... [215].

(...) Многа бачылі яны на сваім вяку і найболей у завірушныя апошнія часы. І ўсё маўкліва прыймаюць на сховы, пакуль прыйдзе пясняр, распытаецца ў іх і песню зложыць.

А можа, у цёмную восеньскую ночку прыедзе гаротнік, згубіўшы лепшае сваё, і як жыццё ссекла радасць яму, так ссячэ і ён тую бярозку ў прысадах і знішчыць частку вечнае думкі і хараства.

Прысады, прысады майго жыцця майго! Дзе вы? [215].

У аўтарскім міфалагізаванні “Габрыелевы прысады” далі бессмяротнасць асобна ўзятаму чалавеку – Габрыелю, імя якога стала асобным міфам. Ён – грэшнік, баламут, але з самага дзяцінства герой М. Гарэцкага ўсвядоміў, бачыў і адчуваў гармонію і цяпер закліканы гарманізаваць жыццё іншага. М. Гарэцкі лічыць, што вечнасць Габрыелевых прысад разгадае толькі пясняр, *распыталецца ў іх і песню зложыць* [215].

Такая аўтарская трактоўка ўбірае ў сябе своеасаблівы пераход ад міфа пра героя (нават ад міфа пра яго імя Габрыель) да міфа пра пясняра. Згодна з міфапаэтычнай канцэпцыяй пісьменніка, сапраўдным

песняром можа быць той, хто ўспрыме тую гармонію, якую так тонка адчуў яшчэ ў дзяцінстве Габрыель – маленькі Габрусік. Хлопчык доўга хварэў на нейкую цяжкую хваробу і пасля пераломнага паляпшэння, калі ён расплюшчыў вочы, то ўбачыў каравую анучку, залітую снапом сонца. *У дзіўнай дрымоце, якая не была сном у звычайным разуменні: было нейкае асаблівае пачуццё ўсяго “я”, усяе душы, усяго цела. Сніў... не, не сніў, а ўсёй істотаю чуў нешта аграмаднае, масіўнае і разам каравае, з гострымі, колкімі, цвёрдымі, як скаліна, краямі. (...) Нейкі жах ахопліваў яго ад таго, што чуў у сабе гэтую каравую, чорна-бліскучую грамадзіну. І вось, з невыноснай салодкасцю, момантамі кароткімі і бязмернымі, пачуваў як з яе, бязвобразнае і безабразнае, неспадзявана вытвараюцца простыя, стройныя лініі, гладка выSTRUГаныя сцены, нешта гарманічнае, музыкальнае (...) [213].*

Такім чынам, у апавяданні “Габрыелевы прысады” пісьменнік, выкарыстоўваючы трансфармацыю вобраза Дрэва сусвету (так званых Габрыелевых прысад, якія так пяшчотна даглядаў чалавек, што спазнаў сапраўднасць, гармонію), імкнецца растлумачыць, з аднаго боку, ідэю бессмяротнасці, а з другога – падыходзіць да стварэння аўтарскага міфа пра песняра, мастака-творцу.

Міфалагізаванне ў такім ідэйна-вобразным накірунку адбываецца і ў апавяданні “Сасна”. У пачатку твора пісьменнік змясціў невялікі міфалагізаваны аповед пра гэтае вечнае дрэва: *І ёсць на нашым полі вялізная кучматая сасна, старая-прастарая. Стаіць яна ў баку ад новае дарогі, там дзе праходзіў стары шлях. Гаспадар шнура, на якім яна прыйшлася, даўно звёў бы яе са свету, каб не баяўся, што ад гэтага яму трапіцца нейкая бяда. (...)*

Вось аб гэтай-то сасне многа чаго кажуць старыя людзі, спамінаючы стары, даўно мінулы час [273].

Апісанне сасны ўтрымлівае ў сабе згадкі і алюзіі на сімвалічнае Дрэва Сусвету, хаця, як зазначае аўтар, расце яна ў баку ад новае дарогі, там, дзе праходзіў стары шлях. Месцазнаходжанне Дрэва сведчыць аб тым, што яно не звязана з нейкімі сакральнымі падзеямі, не з’яўляецца сакральным цэнтрам, але часовае вымярэнне яднае велічную сасну з вечнасцю, бо, паводле слоў аўтара, яна была старая, пра-старая. Магчыма, дзякуючы такой часовай выключнасці, гэты вобраз змог бы набыць значэнне духоўнага арыенціра, стаць сімвалічным знакам стабільнасці ў жыцці герояў. На першы погляд, нашае гіпатэтычнае меркаванне быццам бы спраўджваецца. Малодшы сын гаспадара Васіль – таленавіты юнак, які, паводле панскага загаду, быў накіраваны на вучобу да немца-млынара, але малоць ён так і не навучыўся,

затое пачаў добра маляваць. Мастакоўскім схільнасцям Васіля спрыяла яго рамантычнае пачуццё да дзяўчыны Эльзы. Закаханы юнак яшчэ з большым натхненнем маляваў вялізныя абразы для царквы, сваю каханую. Маладыя шмат часу праводзілі пад сасной, і калі б бацька зразумеў свайго адоранага сына, не перашкаджаў яго каханню і гармоніі ў жыцці, то напаўвечная сасна магла б стаць дрэвам шчасця і таленту. Але, паводле аўтарскай задумы, так не здарылася, бацька Васіля быў супраць і будучай нявесткі, хай сабе і такой пачцівай, але ж немкі, і не змог зразумець сынаву захопленасць маляваннем.

Такая зацягасць старога заможнага гаспадара прывяла да трагедыі: *А ў ночы сталася ліхая справа, якой спрадвеку не было чуцно ў нашым глухім баку... Засек Васіль сякераю старога бацьку, а сам на той сасне засіміўся, бедны...* [279]. Калі ж людзі капалі магілку для самагубцы, то знайшлі грошы – сапраўдныя скарбы старога гаспадара. І вось велічная сасна, паводле міфалагізавання М. Гарэцкага, стала сведкаю чалавечай трагедыі. Бацька Васіля не змог убачыць сапраўднай гармоніі, якую адчуваў яго закаханы і таленавіты сын, не ўцяміў стары чалавек, што ж з'яўляецца сапраўдным скарбам, і ўсё гэта пазбавіла герояў міфалагізаванага аповеду жыцця вечнага: *А сасна і цяпер стаіць, толькі магілкі не значна, бо яе і не рабілі, – пакінулі гладкае месца* [279]. Дрэва засталася толькі маўклівым сведкам гісторыі людзей, якія пасля іх заўчаснай гібелі былі пазбаўлены нават прасторавай вызначанасці – няма нават знаку на іх магілцы. Такім чынам, у міфапаэтыцы ў апавяданні “Сасна” пазначаюцца прасторава-часавыя каардынаты гармоніі, сярод якіх важнае месца аўтар адводзіць каханню і дзяцінству.

У міфапаэтычнай канцэпцыі абнаўлення М. Гарэцкага дзяцінства як сімвалічны часавы вобраз валодае шматпатэнцыяльнымі магчымасцямі. Гэты перыяд у жыцці чалавека становіцца знамянальным пачаткам абнаўленчых працэсаў, як у жыцці асобнага чалавека, сям'і, так і цэлага грамадства.

М. Эпштэйн тонка адзначыў: *Свайх духоўных вышыннь грамадства дасягае тады, калі набудзе лёгкасць шчаслівага дзяцінства, яго свабоду ад жыццёвых патрэб, яго давер і літнасць з сусветам. Але для гэтага неабходна ўбачыць у дзяцінстве не толькі пачатковую ступень развіцця, а заўсёды прыгожы прыклад, першакрыніцу абнаўлення*²¹. Адштурхоўваючыся ад назіранняў вучонага, можна ад-

²¹ М. Эпштэйн, *Ирония гармонии. Детство и миф о гармонии*, [в:] Михаил Эпштэйн, *Ирония идеала: парадоксы русской литературы*, Москва 2015, с. 119.

назначна заявіць, што дзеці ў аповесці “Ціхая плынь”, у апавяданнях “Зіма”, “Маці” М. Гарэцкага не маюць “лёгкасці дзяцінства”.

У міфалагічным аспекце апавядання “Маці” аўтар паказаў жахлівую з’яву – дзіця, яшчэ ненароджанае, нават у эмбрыянальна-зародкавым стане, пазбаўлена першпачатковай райскай упарадкаванасці існавання ў чрэве маці. Расійскі даследчык М.М. Бахцін, разглядаючы міфалагічны свет апавяданняў Ф. Салагуба, слухна атаясамліваў нараджэнне дзіцяці са стратай райскага існавання, а само немаўля вучоны ахрысціў “выгнаннікам з Раю”²². Дзіця ў апавяданні “Маці” ніяк не назавеш выгнаннікам з Раю, бо яно ніколі не адчувала райскай асалоды.

Мы выразна бачым, як яшчэ ненароджаны чалавек перажывае несвабоду, бо яго матуля ўвесь час укручваецца, увязваецца, каб ніхто не заўважыў нежаданай цяжарнасці (*аборамі ўкручвала сябе, у лазню не хадзіла, шывка бегала, цяжкое паднімала* [171]). Будучая маці – яшчэ сама дзіця *цэлае лецейка працавала як вол. Не разгібаючыся, на пайсоткі снапоў узпар нажынала, сумысля, каб толькі мінуць сораму ... Дык жа не.* [171]

Такое неадольнае жаданне пазбавіцца дзіцяці – яркае сведчанне духоўнага крызісу ў грамадстве, сведчанне некультурнасці, невыхаванасці, доказ дысгармоніі ў сем’ях. Вынікам чаго была не толькі непажаданая цяжарнасць дзяўчыны, але і няўдалае мацярынства. Маці цяжарнай няўважлівая да сваёй падросшай дачушкі: – *Расце мая дачушка, – казала маці, – расце дужа, дык худая. І з працы ж не выходзіць... Нічога, увосень, пагуляе, аправіцца* [172]. Магчыма, калі б маці была больш пільная і клапаціліва ў адносінах да сваёй дачкі, то дзяўчынка не думала б, што гэтае дзіця да добра не давядзе, нікому яно не ў радасць, *бо бацька абаб’е да смерці, з хаты мяне вытурыць. Матка ў слёзах сваіх утопіць. Уся сям’я дакорамі загрызе. Людзі засмяюць мяне, бедную, гразёю закідаюць мяне* [172]. Наканаваная, ахвярная смерць дзіцяці тлумачыцца (магчыма, на падсвядомым узроўні, як перадача стыхійнай памяці продкаў) часам *зараджэння* новага жыцця і часам яго *нараджэння*. Зараджэнне дзіцяці адбывалася пасля Каляд, як прыгадвае гаротная дзяўчына: *Было пасля святак калядных, калі штодня на вечарушках гуляць збіраліся* [172], а нараджэнне адбылося позняй восенню, незадоўга да Каляд. Каляды і святкі знаходзяцца на перакражыванні дзвюх культур – магічнай і рэлігійнай. Святкі лічыліся часам актывізацыі нячыстай сілы. Вось нячысцік паблытаў бу-

²² М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975, с. 70.

дучага бацьку, той паддаўся фізіялагічным інстынктам, зрабіў дзіця, а потым з'ехаў.

У гісторыі нараджэння і смерці немаўляці з апавядання “Маці” М. Гарэцкага адчувальная алузія на біблейскую гісторыю пра месца і час нараджэння Богага дзіцяці, якое ў будучым было заклікана выратаваць увесь грэшны свет. Хрыстос нарадзіўся ў яслях на саломе, і ў творы М. Гарэцкага дзіця таксама нараджаецца на саломе, у пуні, да якой *ледзьве давалаклася будучая маці* [173]. Як і ў біблейскай гісторыі, дзе ідэя ахвярнасці стала асновай выратавання і абнаўлення, так і ў аўтарскім міфалагізме бязвінная, ахвярная смерць немаўляці набывае значэнне шансу для патэнцыяльнага абнаўлення. Гіпатэтычным падцвярджэннем нашага меркавання выступае сімволіка-эстэтычны аналіз асноўных міфалагічных вобразаў апавядання, у першую чаргу, ключавых вобразаў дзіцяці і вады.

У міфапаэтычнай вобразнасці М. Гарэцкага выкарыстоўваюцца заморфныя элементы. Змяняльна, што немаўля ўвесь час параўноўваецца то з насякомым, то з жывёлай. Так, пісьменнік заўважае, калі дзіця нарадзілася, яно ледзь чутна піснула як камар, потым, калі маці паглядзела на яго, *яно ляжала ў кохце нерухома як здохлы хрушч*, [174] ці дзіця ляжыць як нежывое кацяня, ці было *халоднае як парасё, абскубленае і скалелае* [176].

Архетып жывёлы, які, як мы бачым, прысутнічае ў міфалагічнай свядомасці апавядання “Маці”, паводле класіфікацыі К.Г. Юнга, уваходзіць у больш агульны архетып “ценю”. Цень, згодна з тлумачэннямі вучонага, *ёсць нейкае “Анты Я”, якое ўбірае ў сябе негатыўнае, разбуральнае, агрэсіўнае*²³. І ўсе гэтыя дакладныя параўнанні дзіцяці з жывёлай або з насякомымі ёсць сімвалічнае сведчанне аб злых пра явах, аб жудасных жаданнях маладой маці: аб барацьбе зла і добра ў душы гераіні, аб супрацьстаянні высокага духоўнага і нізкага цялеснага пачаткаў. Перыпетыі такога супрацьборства выразна падаюцца ў аўтарскіх апісаннях, у аўтарскіх удакладненнях: *Вось яна разгарнула кохту. Дзіцяне дрыгнула ножкамі і ручкамі, піснула, як камар, насілу сабраўшы духу і жаласна-жаласна* [Гарэцкі, 174].

Пісьменнік удакладняе, што безабароннае дзіця *насілу сабрала духу* і адразу ж аўтарам падаецца праекцыя, што дух збірае і маці для забойства: *Адныла яго і на салому кінула. У цемні раздзівіць не магла, якое яно.*

²³ К. Юнг, *Подход к бессознательному*, [в:] К. Юнг, *Архетип и символ*, Москва 1991, с. 65.

Станіла рукою за галоўку і заціснула раток і насок. Трапыхнула дзіцятка. І пачула, што пад далоняю ўгінаецца яго цемечка мяккое, быццам цела [174]. Параўнанне галавы дзіцяці з целаю сведчыць, што на момант задушэння душу гераіні перапаўняюць цялесныя, нізкія парывы. Але забойства яна не здзейсніла, вырашыла падкінуць дзіця людзям, нават выбрала дом папа, магчыма, спадзеючыся, што тут яе крывіначка будзе мець добрае выхаванне. На вялікі жаль, ніхто не забраў гаротнае дзіця, яно замерзла.

Маці вярнулася да свайго няшчаснага дзіцяці, заклапочаная не яго лёсам, а сваім асабістым: яна ўспомніла, што дзіця паклала ў сваёй кохце, вось па гэтай вопратцы маглі і здагадацца, чыё гэта дзіця. Баючыся поўнага раскрыцця таямніцы, граху, дзяўчына вярнулася: *Кожу разгарнула абмацала ўпоцемку і, сцяміўшы, ледзь не самлела: мёртвае было яно...* [176].

У момант сутыкнення са смерцю і адбылася перамога добрага пачатку ў душы гераіні, адбылося своеасаблівае абнаўленне: *Яна больш разгарнула мёртвае дзіця і прытулілася шчакою да яго. Халоднае было як парасё, абскубленае і скалелае. Прытулялася адной і другой шчакою, грэючы яго [176].*

Параўнанне дзіцяці з абскубеным парасём – гэта яскравае сведчанне пра няўдалае, няшчаснае мацярынства. Традыцыйна з вобразам свінні ў міфалогіі звязваліся ўяўленні пра шчаслівае квітнеючае мацярынства²⁴, але ў апавяданні М. Гарэцкага азначэнні “халоднае”, “абскубленае” прама сведчаць пра няўдалае мацярынства.

Нягледзячы на трагічныя падзеі – (дзіця гіне, жанчына яго топіць), ёй *жахліва было адной сярод чорнае нямоты. Шумелі дрэвы. Халод налятаў і абдаваў усю [176]* – апавяданне ў міфапаэтычным кантэксце ўсё ж мае дастаткова аптымістычнае гучанне. Кантакт дзіцяці з вадой у міфалагічных тлумачэннях заключаў у сабе ідэю другога нараджэння, як лічыць М. Эліадэ, *пагружэнне ў Воды азначала не канчатковае, а толькі часовае вяртанне да бясформеннага існавання, пасля такога стану надыйдзе новае жыццё...*²⁵.

Такім чынам, полісемантычная і шматслойная міфапаэтычная вобразная сістэма апавядання “Маці” падпарадкавана раскрыццю міфапаэтычнай канцэпцыі абнаўлення і выяўляецца ў матывах: страчанага Раю, нараджэння і ахвяры, забойства немаўляці, няўдалага бацькоўства, нежаданага мацярынства.

²⁴ Н. Жюльен, *Словарь символов. Иллюстрированный справочник*, Челябинск 2000, с. 354.

²⁵ М. Элиаде, *Аспекты мифа*, с. 91.

Матыў страчанага Раю стаў зыходным у вырашэнні ідэі абнаўлення і ў апавяданні “Літоўскі хутарок”. Парушэнне гарманічнага жыцця, стварэнне хаосу ў творы адбываецца па прычыне ваеннай віхуры, якая прывяла да страты райскай заспакоенасці, райскай асалоды ў жыцці сям’і Яна Шымкунаса, што панавала яшчэ напярэдадні ваенных падзей. На літоўскім хутарку квітнела жыццё, каласілася жыта, чуўся смех, вакол валадарыла маладосць і прыгажосць дзяўчат Монці і Ядвісі. Але пасля баёў гэтая мясціна набыла адзнакі страчанага Раю, цяпер нельга было пазнаць у ім былую дагледжанасць: *Няможна пазнаць, што той самы. Палова будоўлі згарэла, толькі хата дзівам уцалела. На двары, сярод абгарэлага, чорнага будавання – здохлая ці забітая сучачка. Страха ў хаце прабіта. На печы сядзіць саўсім ўжо сляпая Даміцэля. Яна разгарнула на нагах, як дзіцёнак, ліст з Масквы ад раненага сына Блажыса* [153].

У дэталёвым апісанні хутара праз адчувальныя алузіі, намёкі на міфапаэтычныя матывы і комплексы дэкапітацыі, архетыпа нежывой жывёлы падаецца хаатычнасць, поўная разбуранасць. І, сапраўды, хата, якая паводле міфалагічных уяўленняў, мела значэнне духоўнага цэнтра, стаіць абезгалоўленая. Нават дзяўчаты страцілі былую радасць і шчаслівае ўспрыняцце жыцця. Монця згвалтавана немцамі, яна баіцца і не жадае нараджаць дзіця. Так парушыўся натуральны ход падзей, гарманічны лад у жыцці грамадства і асобнага чалавека. Пісьменнік не толькі па-майстэрску тонка і дакладна паказаў хаос, дысгармонію, але і інтуітыўна вызначыў шляхі пераадолення ваенных наступстваў, разбурэнняў, душэўных ран. Гэта дакладна паказана на вобразе Даміцэлі, якая зусім сляпая. Слепата, паводле міфалагічных трактовак, падаецца як знак мудрасці, другога бачання, усёвідучасці. Магчыма, мудрасць і душэўнае ўсёбачанне і набыла гераіня М. Гарэцкага, перажыўшы выключныя пакуты, але не страціўшы веры ў Бога. Аб гэтым аўтар прама не гаворыць, але гаваркое імя сына Блажыс паходзіць ад рускага слова “блажен” і як працяг – “блажен” той, хто веруе. Не толькі бясконца вера дае сілы гераіні, выхад з цяжкага становішча і шлях да абнаўлення яна знаходзіць у стане штучнага інфанталізму, паводле ўдакладнення аўтара, сядзіць *як дзіцёнак* [153]. Прыгадаем вядомыя словы Ісуса Хрыста: *истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство небесное*²⁶. У такой сітуацыі сапраўднае “блажен-

²⁶ *Біблія. Кнігі Святога Пісання Старога і Новага Заветаў*, Мінск 2012, [Мф, 18:3].

ство” змогуць атрымаць толькі тыя, хто душэўна-духоўна набліжаны да дзяцей.

Такім чынам, прыведзены намі ракурс даследавання сведчыць, што М. Гарэцкі жыве ў складаны перыяд міжчасся, у перыяд катаклізмаў, ваенных ліхалеццяў і духоўнага крызісу. Выхад з гэтага цяжкага становішча пісьменнік прадставіў у міфапаэтычнай канцэпцыі абнаўлення і гарманізацыі грамадства, галоўным пафасам якой стаў рух ад хаосу да космасу.

Міфапаэтычная канцэпцыя абнаўлення ў мастацкім міфалагізме М. Гарэцкага мае вызначаны прасторава-часавыя каардынаты. Першапачаткова героі імкнуцца апынуцца ў першасным Хаосе, набрацца сіл у так званым бацькоўскім улонні, метафарычным выяўленнем якога сталі вобразы шматпатэнцыяльнага балота, роднай бацькоўскай хаты.

Рысы ахоўнага бацькоўскага ўлоння набывае і знакавы прасторава-часавы вобраз Дрэва Сусвету, інварыянтным выяўленнем якога ў апавяданнях М. Гарэцкага сталі вобразы дуба, сасны, Габрыелевыя прысады. Міфапаэтычная канцэпцыя дрэва Сусвету ў аўтарскім міфалагізаванні адлюстроўвае найбольш універсальную сітуацыю – выбар паміж жыццём і смерцю і ў некаторых выпадках забяспечвае гарантыю духоўнасці і стабільнасці.

Даследаванне міфа ў творах М. Гарэцкага засведчыла:

- гармоніі ў аўтарскім міфалагізаванні дасягаюць героі, якія судакранаюцца з хаосам, пражываюць яго, набліжаючыся да дзяцінства;
- аўтарскі міф пра дзяцінства ўключае ў сабе архаічныя матывы нараджэння і ахвяры, забойства дзіцяці і штучнага інфантилізму як спосабу пераадолення катастрафічных сітуацый;
- асэнсаванне рэалізацыі міфа пра дзяцінства ў творах М. Гарэцкага дапамагае зразумець глыбінны сэнс мастацкіх твораў пісьменніка, песна звязаных з універсальнымі светапогляднымі каштоўнасцямі ўстаноўкамі аўтара;
- аўтарскі міф пра дзяцінства як спосаб набывання гармоніі сведчыць, што ў беларускай літаратуры пачатку ХХ ст. накрэслілася выразная тэндэнцыя да адраджэння архаіка-міфалагічнага светаадчування, актуалізаваўся працэс запатрабаванасці архетыпічнага фонду, і семантыка першавобраза атрымала найбольш арганічнае ўвасабленне ў інварыянтных структурах.

Такім чынам, міфалагізаванне М. Гарэцкага – яркі прыклад таго, як міфалагічная свядомасць трапляе ў духоўны свет чалавека памежжа ХІХ–ХХ стст., які знаходзіцца ў сітуацыі Хаосу, разбуранага

побыту, у сітуацыі канфлікту паміж бытам і быццём, адчуваннем безвыходнасці, катастрафічнасці. Такі стан свету прыводзіць мастака да эсхаталагічных міфаў з дамінантнымі выявамі смерці і самагубства.

ЛІТАРАТУРА

- Адамовіч А., *“Браму скарбаў сваіх адчыняю...”*, Мінск 1980.
- Адамовіч А., *Максім Гарэцкі. Спроба монографіі аб творчасці*, [у:] А. Адамовіч, *Да гісторыі беларускае літаратуры*, Менск 2005.
- Біблія. Кнігі Святога Пісання Старога і Новага Запаветаў*, Мінск 2012.
- Васючэнка П., *Беларуская літратура XX стагоддзя і сімвалізм*, Мінск 2016.
- Гарэцкі М., *Збор твораў*. У 4-х, Мінск 1984, т. 1.
- Гарэцкі М., *Творы*, Мінск 1990.
- Жюльен Н., *Словарь символов. Иллюстрированный справочник*, Челябинск 2000.
- Каваленка В.А., *Міфапаэтычныя матывы ў беларускай літаратуры*, Мінск 1981.
- Конан У., *“У містычных сферах быцця”*, “Польмя” 1997, № 3.
- Корань Л., *Цукровы пеўнік*, Мінск 1996.
- Мелетинский Е.М., *Поэтика мифа*, Москва 2012.
- Топоров В.Н., *Мифология: Статьи для мифологических энциклопедий*. В 2-х т., Москва 2014, т. 2.
- Тычына М., *На высце Патмас. Творчасць Максіма Гарэцкага*, “Роднае слова” 1993, № 2.
- Уткевіч В.І., *Ідэя ўкаранёнасці ў мастацкім асэнсаванні беларускай літаратурай канца XIX – пачатку XX стагоддзя*, Віцебск 2015.
- Шаладонаў І., *Сублімацыйныя пошукі гармоніі ў мастацкай прозе М. Гарэцкага*, [у:] *Максім і Гаўрыла Гарэцкія. Жыццё і творчасць*, Мінск 2009.
- Шамякіна Т.І., *Беларуская класічная літаратура і міфалогія*, Мінск 2001.
- Швед І.А., *Сімваліка балота ў міфапаэтычнай карціне свету беларусаў*, “Весці нацыянальнай акадэміі навук Беларусі”, серыя гуманітарных навук 2009, № 4.
- Элиаде М., *Аспекты мифа*, Москва 1995.
- Эпштейн М.Н., *Ирония идеала*, Москва 2015.
- Юнг К. Г., *Подход к бессознательному*, [в:] К.Г. Юнг, *Архетип и символ*, Москва 1991.

STRESZCZENIE

MIT KOSMOGONICZNY MAKSYMA GARECKIEGO

W artykule dokonano analizy mitologicznego modelu Maksyma Gareckiego, który tworzono etapami, od kosmogonii i etymologii do antropologii, a następnie do eschatologii. Kosmologiczne otwieranie się świata w autorskim mitologizmie pisarza następuje na specjalnych przestrzenno-czasowych współrzędnych, których elementami składowymi są obrazy Chaosu. Na początku bohaterowie M. Gareckiego próbują znaleźć się w pierwotnym Chaosie, okrzepnąć na tak zwanym ojcowskim łonie, które metaforycznie przejawia się w obrazach błota, rodzinnego domu, drzewa wszechświata (axis mundi). Mityczno-poetycka koncepcja drzewa wszechświata w autorskim mitologizowaniu wyraża sytuację uniwersalną – wybór między życiem a śmiercią, który w określonych sytuacjach jest gwarancją duchowości i stabilności.

Słowa kluczowe: literatura białoruska na początku XX wieku, kryzys, mit, mit kosmogoniczny, chaos, kosmos, odrodzenie, mit w dzieciństwie, harmonia.

SUMMARY

M. HARETSKI'S COSMOGONIC MYTH

The article considers M. Haretski's mythological model, which was built stepwise, from cosmogony and etymology to anthropology, and later – to eschatology. The cosmological disclosure of the world in the writer's mythology occurs in the distinctive spatial-temporal coordinates, the initial constituents of which are represented by the images of Chaos. Primarily, M.Haretski's characters aspire to appear in initial Chaos, to gain strength in the so-called parental bosom, which is metaphorically represented in the images of bog, parental home, world tree. The mythical-poetic concept of the world tree in the author's mythologization reflects the most universal situation – the choice between life and death, which, in some cases, guarantees spirituality and stability.

Key words: Belarusian literature of the early 20th century, crisis, myth, cosmogonic myth, chaos, cosmos, renewal, childhood myth, harmony.

Людмила Зарембо

*Белорусский государственный университет
Минск*

**Об «экспериментальном» стихотворении
Яна Чыквина «Размова... ..сусветаў»:
идеи времени и формы времени**

Избрав предметом своих рассуждений означенное в заглавии литературное произведение, мы имеем целью рассмотреть его «поли-графическую» представленность для читательской аудитории, идейное содержание, неординарную поэтику, в которой нашли отражение типические тенденции искусства слова завершения XX – начала XXI века. Они же получили к этому времени (на Западе с конца 1960-х годов) теоретическое закрепление в коммуникативной концепции художественного акта (нарратология), положениях о повествовательных инстанциях, уровнях, дискурсивном анализе текста.

Не располагая какими-либо фактами из творческой истории «Размовы...» в отношении печатной регистрации, важно остановиться на следующем.

Это недатированное стихотворение впервые было обнаружено 4 сентября 1977 года¹, что условно принимаем за дату создания. В авторской редакции оно повторно воспроизведено в 2010 году с правками: графемы заголовка разделены двумя трехточиями с интервалом, снята подзаголовочная строка «(верш эксперыментальны)». В согласном столбце первая строка заканчивается запятой вместо первовариантной точки, шестая – завершена точкой вместо первопечатного многоточия. Сохранены ошибочная (?) лакуна последней буквы «ц»², ошибочная (?)

¹ Я. Чыквін, *Размова сусветаў (верш эксперыментальны)*, “Ніва” 1977, 4 верасня.

² Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 92–93.

перестановка гласных в третьей строке *У аао, еаа і аа* вместо предполагаемого *У аао, аеа і аа*, в шестой – *ойы озы – ойы озы* вместо предполагаемого элемента *азы*.

На страницах белостоцкого еженедельника «Ніва» почти одновременно с искомым стихотворением в июне и сентябре отмечаем «Веравызнанне» (3.03.1977), «Дзе прападаюць рэчы вялікіх людзей» (1972)³, «Не пішы мне, не пішы...» (10.XII.1976)⁴, «Размова сусветаў (верш эксперыментальны)», «Элегія беластоцкая» (3.08.1977)⁵. Выделенный комплекс любопытен в отношении движения многих показателей поэтики. Однако, не ставя задачи такого рассмотрения, укажем лишь на очевидное и актуальное здесь. Два произведения 1977 года «Веравызнанне» и «Элегія беластоцкая», как и «Размова...», имеют названия, смысл которых не вытекает и не суммирует текст, а связан с ним лишь ассоциативно, чем существенно координирует последний: дополняет референтное поле, указывает и привносит дополнительный семантический центр. Будь этот художественный прием уявлен критикой в конце 1970-х годов, это существенно повлияло бы на прочтение-истолкование «Размовы...», активизируя литературную жизнь стихотворения, но случилось иначе.

На ту пору внимание общественности было привлечено более всего к новому чиквинскому сборнику «Неспакой»⁶, и перечисленные разрозненные стихи не слишком спешно занимали свои места в книгах переводов, коллективных изданиях, готовящихся авторских подборках и т.д. «Размова...» же оказалась и вовсе затерянной. Насколько нам известно, лишь спустя двадцать три года к этому неординарному тексту обратился Анатолий Романчук. Исследователь в 2000 году печатно возобновил первый и последний из четырех столбиков букв. В число приведенных не вошла строка *У аае ыя а уі уеаў*, а ведь наличие в ней «ў» могло бы препятствовать формированию следующей апофегмы: *Паджрэслім, што гукавыя спалучэнні ў вершы абсалютна не тыповыя для бела-*

³ Опубликовано: «Ніва» 1977, 4 чэрвеня. Датированы: Ян Чыквін, *Адно жыццё: Выбранае*. Беласток 2009. Соответственно сс. 104, 121.

⁴ Опубликовано: «Ніва» 1977, 4 чэрвеня. Датировано: Ян Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010, с. 95.

⁵ Опубликовано: «Ніва» 1977, 4 верасня. Датированное изменением заглавия: *Беластоцкая элегія*, (у:) Ян Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, с. 92.

⁶ В польской печати зарегистрировано в 1977–1978 годах восемь откликов на *Неспакой*: *Polskie białorutenika literackie. Bibliografia przedmiotowa 1945–1998*, Białystok 1998.

рускай мовы⁷. Но не бывает худа без добра. Это положение, в котором было заложено отрицание, содержало в себе и указывало на некую «минус-эстетику», несло своеобразную пейоративную энергетику. Как таковое оно с необходимостью порождало усиление противоположного оценочного полюса – креативное начало, объективную перспективу позитива. Так мы объясняем повторную авторскую публикацию «Размова...» спустя тридцать три года в обновленном варианте 2010 года среди «Вершаў розных гадоў, што не ўвайшлі ў выбранае “Адно жыццё”, 2009». Эти произведения – большая половина книги “На беразе Дубіч Царкоўных”⁸, можно предположить, не менее дороги автору и драгоценны почитателям, чем «Выбранае»⁹, в большей степени освоенное публичностью, уже прошедшее «апробацию» *Urbi et orbi*.

Аналогично же движением времени, изменением литературной ситуации продиктовано и снятие подзаголовка. В начале XXI века вполне обозначились процессы усиления личностного начала, в коммуникативном взаимодействии автор – читатель центр тяжести смещается в сторону расширения сферы писательского самовыражения, субъективной интерпретации над объективным информированием читателя. От последнего «требовалось» сотворчество реципиента в процессе чтения-«создания» на основе своего литературного и жизненного опыта, знания традиции. Этот процесс сопровождался очень активным расширением средств и приемов, поэтических новаций: трансформацией словесной семантики, косвенных инструментов выражения авторской позиции и т.п. В таких условиях искомое произведение Чиквина уже никак нельзя было квалифицировать «экспериментальным». Обратимся к варианту последней авторской воли.

Название стихотворения «Размова... ..сусветаў» – свободное словосочетание – предполагает сохранение в нем определенного смысла и слагается из самостоятельных лексических значений входящих показателей. Поэтому мы толкуем его соответственно как *слоўны абмен звесткамі, думкамі*¹⁰ (подчеркнуто – Л. З.) *асобных частак сусвету/планетаў*¹¹. Семантика заголовочного комплекса, поддержан-

⁷ А. Раманчук, *Гарыць мая свяча. Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна*, Беласток 2000, с. 44.

⁸ Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 116.

⁹ Я. Чыквін, *Адно жыццё. Выбранае*, с. 304.

¹⁰ *Размова*, (у:) *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5 т., Мінск 1980, т. 4, с. 612.

¹¹ *Сусвет*; *Свет*, (у:) *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*, 1983, т. 5, кн. 1, с. 391, 87.

ная интуицией читательской практики, формирует «ожидание» графем в тексте произведения, которое однако не воплощается в реальность.

Броуновская россыпь звуко-букв от одного до пяти, разделенных интервалами и/или знаками препинания (точка, запятая, тире), только имитируют запись разумно организованной человеческой речи. Иконическая и оноματοпеическая форма букворяда уподоблена двум параллельным восьмистрочным столбцам (правому – из гласных, полугласных, а левому – из согласных) подобно двум стихотворениям. По горизонтали и вертикали наблюдаем взаимную координацию соответственно четырех катренов.

Такую стратификацию предполагаем, основываясь на раме – заглавии, выраженном обычным текстом в семантической и графической узусности, но графически разделенном так, что «Размова...» зрительно воспринимается как наименование левых столбцов, а «...сусветаў» – правых. Естественно возобновляемая стяжением целостность попен составляет предположить результативность проецирования подобной же операции консолидации по модели речи в гласно-согласный ряд чередований двух колонок. Так на практике не слишком замысловато реализуется смысл текста, который возможно квалифицировать *с неопределенно выраженной семантикой*¹². Синтез представляет собой ролевую поэзию, где авторскому «я» принадлежит только заглавие в качестве вводной части¹³ «Размова... ..сусветаў».

Синтез представляет собой послание:

- 1 Мы жывыя з планеты Зямля
- 2 Мы сонечнай сістэмы дух здаровы
- 3 У нас агонь паветра (i) вада
- 4 І мір у нас а вы хто хто вы
- 5 Шчасце што між намі ляжыць пустата
- 6 У вас толькі войны поэты войны поэты
- 7 Вы варвары вас трэба прагнаць
- 8 У найдалейшыя завулкі сусветаў

«Проявившийся» текст демонстрирует, что ни одна из цивилизаций не достигла интеллектуального уровня, чтобы самостоятельно ор-

¹² См.: Л. Зарембо, *Текст с неопределенно выраженной семантикой как художественный прием Яна Чиквина*, "Białorutenistyka Białostocka" 2016, № 8.

¹³ Условной подсказкой при «расшифровке» может служить параллель заголовочного «сусветаў» и его коррекции «свет» в акцентной заключительной позиции. Такой прием кольцевого сопряжения в заголовке и конце произведения некоего ключевого образа наблюдаем у Чиквина нередко. См., напр., «Трохкрылыя птушкі».

ганизовать коммуникацию. Один «субъект» изъясняется только гласными звуками (*«ртораскрывателями», основная функциональная особенность которых образовывать вершину слога*¹⁴), другой – только согласными. О них в цитируемой энциклопедии говорится: (...) *в соседстве с гласными не могут быть слогообразующими. Только в случае исчезновения в слоге гласного (...) могут приобретать слогообразующую функцию*¹⁵. (Напомним: слог – минимальная единица речи как информативного средства, проявления социальной активности человека¹⁶.) Желание вступить в контакт с непознанными мирами, информировать о себе перемежается с заносчиво-отчужденным, высокомерно-пренебрежительным отношением к адресату. Господствует тотальное безумие, абсурдность дисгармонии в социуме среди *людей говорящих*.

Несостоятельным представляется допущение атрибутирования первого столбца – реплики *живых з планеты Земля* – этически более миролюбивых и доброжелательных, чем их адресат: ведь оба текста сформированы из звукосоставляющего как гласного, так и согласного «материала». Кроме того, они неразрывно соединены в последовательный комплекс общностью поэтики.

Суммарный феномен в качестве второуровневого явления (печатный присутствует в нем в снятом состоянии) формируется в сознании читателя и поэтому включает в свою сферу его «сенсорную» память о всевозможных генетических модификациях рифм. Звуковые повторы от единоначатия строк как рудимента синтаксического параллелизма представлены здесь в своих доминирующих, скрепляющих текст в художественную целостность, функциях: композиционной, лирической, смысловой и звуковой¹⁷. Рассмотрим некоторые из них.

Начальные рифмы

В первом катрене парные смежные – закрытая при единоначатии и следующая открытая:

1. Мы...
2. Мы...;
3. У нас...
4. I мiр...

¹⁴ А.В. Бондарко, *Гласные*, (в:) *Русский язык. Энциклопедия*, Москва 1979, с. 56.

¹⁵ А.В. Бондарко, *Согласные*, там же, с. 317.

¹⁶ См.: А.В. Бондарко, *Слог*, там же, с. 34; Н.Д. Арутюнова, *Речь*, там же, с. 257.

¹⁷ См.: Б.П. Иванюк, *Поэтическая речь. Словарь терминов*, 2-е изд., Москва 2008, с. 202–214.

Во втором катрене перекрестные – закрытая и открытая:

5. Шчасце...
7. Вы...;
6. У вас...
8. У найдалейшыя...

Конечные рифмы

Перекрестные в двух четырехстишиях:

1. ...Зямля
3. ...вада
2. ...здаровы
4. ...хто вы
5. ...пустата
7. ...прагнаць
6. ...паэты
8. ...сусветаў

В первом столбце выделяется своей полнотой единственная во всем тексте точная рифма (2–4). Она акцентологически организует строку 1 *мір у нас а вы што што вы* в роли, корреспондирующей с *Мы сонечнай сістэмы дух здаровы*. Тематически связаны лексемы одногруппной рифмы «зямля», «вада» (1–3), они «притягивают» к себе в мужской клаузуле «пустата» (5) и усеченной рифмой «прагнаць» (7). (В связи с этим – авторской установкой на звуковую генерацию литературной материи из буквенного коллажа – считаем симптоматичной «потерю» «ц» в конце 7-й строки «...трбпргн».) Показатели 1, 3, 5, 7 в качестве сквозной рифмы организуют тематический ряд «зямля – вада – пустата-прагнаць», который является лейтмотивным для стихотворения в целом.

Движение поэтической мысли от первоочередного представления «Мы», «мы», «у нас», «у нас» (1, 2, 3, 4) к «введению» в текст не менее условного его антипода «між намі» (т.е. «вами и нами»), «у вас», «вас» сопровождается рифменными изменениями – появлением ассонансной усеченной рифмовки «пустата» – «прагнаць» (5, 7) и дополнительно диссонансной «поэты» – «сусветаў» (6, 8). Представляется, что будто в отношении феномена именно этого текста в «Литературной энциклопедии терминов и понятий» означено искомое резюме: *Стих всесторонне организует звучащую материю речи*¹⁸.

¹⁸ В.В. Кожин, *Поэзия и проза*, (в:) *Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2001, с. 779.

Таким образом, автор публикует своего рода протекст, маргинальный вариант, который выступает а'la референтом для кристаллизации читателем собственно поэтического виртуального варианта по закономерностям устойчиво-традиционных приемов стихосложения. Здесь реализуется полотно ролевой лирики. В нем стремится к утверждению идея (несколько эксцентричная для белорусской литературы 1970-х годов) об абсолютном пантеизме поэзии в ее главенствующем **гармонизирующем** – звуковом показателе (рифме). Из его всепроникающей субстанции созидается начало добра; этический, материальный, интеллектуальный и собственно художественный миры получают свой генезис и поступательное прирастание.

Экспериментализм стихотворения, полагаем, заключается в том, что Чиквин проводит здесь своеобразный мастер-класс для читателя, «обучает» видеть, посредством чего формируется из начально-коммуникативных звуко-букв новое качество – art-пространство, способное аккумулировать богатство представлений человека о мире, открыть позитивную перспективу. Как уже говорилось, единственная самая полная рифма «здаровы» – «хто вы» является носительницей положительного смысла. Поэт использует специфические возможности литературы, такого вида искусства, где в качестве первейшего «строительного материала» выступает язык – знаковая система. Из его артефактов возникает к жизни эстетически артикулированный объект: из семантики – смыслы высоких степеней художественных обобщений.

АВТОРСКИЕ ПУБЛИКАЦИИ

Размова сусветаў

(верш эксперыментальны)

Ы ыы я. А еы яя.

Ы оеа і эы у аоы.

У аао, еаа і аа,

І іуа. А ыо оы.

Ае, оі аі яы уаа.

У аоі ойы оэы – ойы оэы.

Ы ааы, а эа аа

У аае ыя а уі уеаў.

Мжвз плнт змл.

Мснчн сстм дх здрв

Нсгн, пвтр, вд

Мрнс в хт хтв.

Шчсц шт мж нм лжц пстт.

Встлк внпт, внпт...

В вврв вс трбпргн

Ндлш звлк ссвт.¹⁹

¹⁹ “Ніва” 1977, 4 верасня. Разночтения затемнены нами – Л.З.

Размова...	...сусветаў
Ы ыы я. А еы яя.	Мжвз плнт змл,
Ы оеа і эы у аоы.	Мснчн сстм дх здрв
У аао, еаа і аа,	Нсгн,пвтр, вд
І іуа. А ыо оы.	Мрнс в хт хтв.
Ае, оі аі яы уаа.	Шчсц шт мж нм лжц пстт,
У аоі ойы оэы – ойы оэы.	Встлк внпт, внпт.
Ы ааы, а за аа	В врвр вс трбпргн
У аае ыя а уі уеаў.	Ндлш звлк ссвт. ²⁰

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Зарембо Л., *Текст с неопределенно выраженной семантикой как художественный прием Яна Чыквіна*, “Białorutenistyka Białostocka” 2016, № 8.
- Иванюк Б.П., *Поэтическая речь. Словарь терминов*, 2-е изд, Москва 2008.
- Литературная энциклопедия терминов и понятий*, Москва 2001.
- Раманчук А., *Гарыць мая свяча. Творчая індывідуальнасць Яна Чыквіна*, Беласток 2000.
- Русский язык. Энциклопедия*, Москва 1979.
- Глумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т., Мінск 1980, т. 4.*
- Глумачальны слоўнік беларускай мовы. У 5 т., Мінск 1983, т. 5, кн. 1.*
- Чыквін Я., *Размова сусветаў (верш эксперыментальны)*, “Ніва” 1977, 4 верасня.
- Чыквін Я., *Адно жыццё. Выбранае*, Беласток 2009.
- Чыквін Я., *На беразе Дубіч Царкоўных*, Беласток 2010.
- Polskie białorutenika literackie. Bibliografia przedmiotowa 1945–1998*, Białystok 1998.

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

О „EKSPERYMENTALNYM” WIERSZU
JANA CZYKWINA „ROZMOWA WSZECHŚWIATÓW”:
IDEE I FORMY CZASU

W artykule omówiono jako „eksperymentalny” wiersz Jana Czykwina „Rozmowa wszechświatów”. Istota nietradycyjnego podejścia i jego źródła widoczne są

²⁰ Я. Чыквін, *На беразе Дубіч Царкоўных*, с. 92–93. Разночтения затемнены нами – Л.З.

w teorii o komunikatywnym charakterze sztuki. Na ideową treść utworu składa się przekonanie o estetycznej harmonii poezji jako potencjału, którego głównym celem jest rozwiązanie problemów etycznych ludzkiego istnienia.

Słowa kluczowe: treść ideowa, poetyka, historia twórcza, osobiste początki, synteza, uogólnienie artystyczne.

S U M M A R Y

ON “EXPERIMENTAL” POEM BY JAN CHYKVIN “RAZMOVA SUSVIETAU”: THE IDEA OF TIME AND THE FORM OF TIME

The article discusses “experimental” poem by Jan Chykin “Razmova susvietau”. The meaning of the non-traditional approach and its sources appear in the theory of communicative nature of art. The ideational content of the poem is represented by the belief that aesthetic harmony of poetry is a potential to solve ethical problems of human existence.

Key words: ideational content, poetics, creative history, personal beginnings, synthesis, artistic generalization.

Тамара Тарасова

*Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт
імя Максіма Танка, Мінск*

Канцэпт *дом* як аснова нацыянальнай карціны свету беларусаў

Канцэпт *дом* – самы знакавы ў культуры і свядомасці чалавека. Як элемент мастацкага твора ён выяўляе аўтарскую свядомасць і фарміруе мастацкі свет твора, утвараючы так званую канцэптасферу. Канцэпт (ад лацінскага *conceptus* – *паняцце*) – гэта *сгусток культуры в сознании человека*, з аднаго боку, і тое, праз што *человек сам входит в культуру*¹. Канцэпты фіксуюць каштоўнасці, якія адыгрываюць у жыцці народа важную ролю. Ю.М. Лотман называе *дом* таксама ўніверсальным архетыпам сусветнага фальклору. *Дом* – гэта не толькі прасторава-часавы складнік, але і сямейна-радавыя адносіны, гістарычныя, сацыяльныя і духоўныя сферы. *Дом* як ментальная свядомасць народа найбольш складаны ў трактоўцы: можна гаварыць пра *дом* Нябесны, які яднае чалавека з Космасам, Сусветам, Богам; *дом* душы, дзе дамінуюць духоўныя кампаненты.

Беларуская проза XX стагоддзя цесна звязана з нацыянальным характарам беларуса і здольна агаляць эпіцэнтры нацыянальных трагедый. Канцэпт *дому* фундаментальны для творчай спадчыны Якуба Коласа, ён абумовіў пэўную мадэль будовы *дому*-душы, *дому* сямейнага і дзяржаўнага. *Дом*-душы служыў падмуркам сям'і, а сямейны *дом* успрымаўся Коласам як частка *дому* дзяржаўнага. Мастацкае асэнсаванне канцэпту *дому* было прынцыпова важным для пісьменніка, бо ён вызначаў гісторыка-культурную, сацыяльную, духоўную сферу ча-

¹ Ю.С. Степанов, *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 2001, с. 43.

лавечага быцця, закранаў глыбінныя асновы арганізацыі асобы. Спадчына Якуба Коласа раскрывае ўнутраную неабароненасць і ранімасць чалавека наогул, у тым ліку і чалавека сённяшняга. Творы пісьменніка напоўнены абвостраным пачуццём каштоўнасці быцця, асабліва яго духоўным зместам. Негераічнае штодзённае жыццё ў Коласа зусім не прыніжае чалавека, а выяўляе той духоўны бок быцця, які шчыльна спалучаны з найвышэйшай духоўнасцю.

Увогуле *дом* у літаратуры выступае сімвалам стабільнасці, надзейнасці, абароненасці, выклікае пачуццё далучанасці да сям'і, роду, *дом* – гэта і традыцыя, пераемнасць, народ, гісторыя, *дом* – гэта яшчэ і аснова чалавечнасці чалавека, і сімвал цэласнасці быцця. Але чалавек можа ператварыць *дом* у псіхалагічна небяспечны вобраз, па сутнасці, *дом* становіцца *антыдомам*, як гэта адбылося ў апавяданні Я. Коласа “Хатка над балотцам”, а траўматычнае ўспрыняцце Сымонам-музыкам (паэма Коласа “Сымон-музыка”) бацькоўскага дому справакавала ўцёкі хлопчыка. Бяздомнасць Сымона, яго бадзянні па чужых дамах становяцца канцэптаўтваральнымі ва ўсіх варыянтах паэмы.

Самым важным для Коласа з’яўляецца трактоўка паняцця *дом* як **духоўнай** прасторы чалавека, якая вызначае адносіны герояў да сям'і, да народу, яго гісторыі. Апісанне дома-будынкаў досыць распаўсюджана ў пісьменніка. Прыгадаем радкі з “Новай зямлі”:

У дол упёршыся страхою.
 У глыбі двара стаяла хата
 І выглядала зухавата...
 Як бы шляхцянка засцянькова,
 Што ў дзень святы каля касцёла,
 Чуць-чуць падняўшы край падола,
 Так важна ходзіць з парасонам,
 Спадніцай верціць, як агонам,
 З дарожак пыл, пясок зганяе
 І ў вочы хлопцам заглядае².

А вось малюнак недагледжанай хаткі з апавядання “Хатка над балотцам”: *Калі назіраеш здалёк на гэтую хатку, на яе адзінокую постаць і на маленькі хлевушок, што прытуліўся да яе, бы дзіця да маткі, то нейкі мімаволі ўстае вобраз пакрыўджанай жанчыны, што пайшла ўпрочкі з сяла і ў невясёлым роздуме спынілася на дарозе сярод поля. (...) Стромкая страха яе абвісла, паздзірана вятра-*

² Я. Колас, *Збор твораў*. У 20-ці т., Мінск 2009, т. 8, с. 12.

мі, і лезе салома з яе, як валасы з галавы, апанаванай горам, клопатам, бядой-згрызотамі³. Закінутыя будынкi – гэта папрок чалавеку, які заняў сядзібу і ператварыў яе ў ілюзію прытулку. Дакладнае апісанне знешняга выгляду хаткі наводзіць чытача на думку аб яе гаспадарках. Ніхто з жыхароў не меў тут удачы, зазначае Якуб Колас, бо гаспадарамі яны не былі. Хатка для іх – проста будынкi, а не дом у шырокім сэнсе гэтага паняцця.

У апавяданні выразна гучыць тэма *дому* сямейнага, духоўнага як *дому* ілюзорнага, лячэнага, страчанага: *Думае Алена часамі, як будзе жыць далей. Тры мясіны ёсць на свеце, дзе можна яшчэ прыпыніцца: прыгрэбнік, вёсачка і горад. Але прыгрэбнік, як паказала мінулая ноч, рэч небяспечная. У вёсачцы можна начаваць толькі зрэдку. У горадзе ў яе ёсць сваякі. Часамі яна і жыве там. Але ж усё гэта – часовыя прыпынкі, сталага месца няма*⁴.

Канцэпт *дом* непасрэдна звязаны ў творах Я. Коласа з канцэптам *зямля*, якая, у разуменні аўтара, сімвалізуе не толькі матэрыяльны дастатак, яна арганізуе яшчэ і духоўны свет чалавека, раскрывае яго надзейнасць, сумленнасць, здольнасць умела і дбайна працаваць. Варта прыгадаць знакамітыя радкі з “Новай зямлі”:

А дзе ж той выхад? Дзе збавенне
З няволі цяжкай, з паланення?
Адзін ён ёсць: зямля, зямля,
Свой пэўны кут, свая ралля:
То – наймацнейшая аснова
І жыцця першая ўмова.
Зямля не зменіць і не здрадзіць,
Зямля паможа і дарадзіць,
Зямля дасць волі, дасць і сілы,
Зямля паслужыць да магілы,
Зямля дзяцей тваіх не кіне,
Зямля – аснова ўсёй айчыне⁵.

Схаванай іроніяй напоўнены Коласаў лірычны роздум аб зямлі ў апавяданні “Хатка над балотцам”: *Эх, зямля! Колькі думак людскіх нячутнымі крокамі прайшло па табе, звiваючы цябе вяночкамі надзей і ружова-светлых мар аб шчасці, аб куска надзённага хлеба! Колькі нерасчытаных слоў шапацеў табе вецер шолахам збожжа, красак*

³ Я. Колас, *Збор твораў*. У 20-ці т., Мінск 2009, т. 6, с. 177.

⁴ Тамсама, с. 204–205.

⁵ Я. Колас, *Збор твораў*, т. 8, с. 235.

і травы на ўзмежках! (...) Многа напісаў ляжыць на табе, а ты ўсё чакаеш, калі будзе паложан на тваім улонні такі напіс, што зробіць канец калатні з-за дароў тваіх? І хто паложыць яго?...⁶ Безумоўна, грамадска-палітычная сітуацыя 30-х гадоў XX стагоддзя не давала магчымасці пісьменніку адкрыта выказаць свае думкі наконт права селяніна на зямлю і ўласную гаспадарку.

Разбураны дом у Коласа становіцца той канцэптаўтваральнай дэтאלлю, якая вызначае неўладкаванае светаадчуванне герояў, іх маральную некамафортнасць. Хатка над балотцам выяўляе ўсе прыкметы *антыдому*, тут пануюць запусценне і галечка, і ўсе яе жыхары – фактычна бяздомныя людзі.

Дом – бяздомнасць – антыдом. Бяздомнасць можа быць і трагічным вынікам чалавечага існавання і добраахвотным жаданнем выйсці за межы дома ў адкрыты свет дзеля выпрабаванняў духу, пашырэння прасторавых межаў быцця і свядомасці (Адысей, Дон Кіхот, Дон Жуан, Фаўст, Чайльд Гарольд, Рабінзон Круза і інш.). Бяздомнасць у беларускай літаратуры пачатку XX ст. – гэта хутчэй з’ява негатыўная, бо з ёй звязаны сацыяльныя беды, страта веры, роднага кута. Але не варта тут бачыць толькі адзін негатыў, у бяздомнасці ёсць і пазітыўныя моманты. Пісьменнікі з філасофска заглыбленым разуменнем свету трактуюць бяздомнасць як экзістэнцыяльна-метафізічную перспектыву новага жыцця з новымі радасцямі і магчымасцямі чалавека. Бяздомнасць – гэта ўцёкі ў свет, новы вопыт, затворніцтва, гэта актывізацыя ўнутранага жыцця чалавека. Успомнім, які багаты жыццёвы вопыт набыў Сымонка (“Сымон-музыка”), Андрэй Лабановіч (“На ростанях”), вандруючы па свеце.

Дом як фізічная прастора існавання чалавека не з’яўляецца вырашальным фактарам у духоўным самавызначэнні асобы, тут хутчэй варта гаварыць пра больш тонкія трансфізічныя параметры прасторы, якія вызначаюць выбар духоўных перспектыв і ўнутранае самаўдасканаленне. Мастацкая літаратура экзістэнцыяльнай арыентацыі ў бяздомнасці бачыць *экзістэнцыю гістарычнага іншабыцця*, калі сама гісторыя пачалася з моманту грэхападзення, што выяўлена ў прытчы пра блуднага сына. Адсюль жыццё людское варта трактаваць як вымушаную бяздомнасць, як прасторава-часавы прамежак ад нараджэння да смерці з пэўнымі духоўнымі выдаткамі для чалавека на шляху яго вяртання ў Дом нябесны. Даследчык А.А. Караблёў адзначае: *В худо-*

⁶ Я. Колас, *Збор твораў*, т. 6, с. 185.

*жественной литературе эти пространства – физическое, где совершается фабула жизни, и трансфизическое, где свершаются сюжеты судьбы, образуют поучительное объясняющее единство, которое позволяет видеть в частных опытах человеческой жизни проявления всеобщих бытийных закономерностей*⁷.

Канцэпт *дом*, яго семантыка – важны параметр у раскрыці мастацкай карціны свету Коласа-пісьменніка. Анамальным бачыцца аўтару працэс разбурэння *дому-душы* настаўніка Рыгора Андрэевіча Угодніка з апавядання “Курская анамалія”: *У яго [Рыгора Андрэевіча Угодніка – Т.Т.] пакойчыку было пуста, няветла і непрытульна. Дух стаяў спёрты і цяжкі. Было холадна і сыра. Пабелка на сценах размякла ад вільгаці і адвальвалася. На выступах сцен нагусцілася многа пылу. Над печчу, каля столі, цяльмі кудламі звисала павуццё, у якім гойдаўся шкілет мухі*⁸. Побывавая дэталёва сведчыць аб духоўных трывогах героя-інтэлігента на конт новага светаўладкавання. Духоўная анамалія грамадства, якое лічыць прыстойным кантраляваць сферу сямейных адносін асобы, пазбаўляць яе права выбару і адказнасці за яго, паводле думкі Коласа, будзе куды больш сур’ёзнай, чым проста бытавая неўладкаванасць.

Канцэпты *дом* і *сям’я* ў славянскай свядомасці, як вядома, цесна ўзаемазвязаны, што значна падвышае статус *дома*. Менавіта *сям’я* выступае арганізатарам і носьбітам духоўнага жыцця, яна ажыццяўляе сувязь чалавека з навакольным светам. Духоўны свет *дому-сям’і* ў кантэксце неспрыяльных сацыяльных фактараў ХХ стагоддзя характарызуецца адсутнасцю адчування агульнага караня паміж блізкімі людзьмі. Тэндэнцыя, на думку Якуба Коласа, вельмі небяспечная для дзяржавы, бо яна вядзе да разбурэння радавых сувязяў і дэвальвацыі гуманістычных маральных каштоўнасцей. Невыпадкова так скрупулёзна выпісвае Я. Колас быт і ўнутраную атмасферу *дому-сям’і* Міхала з “Новай зямлі”, беспрытульнасць Сымона-музыкі (паэма “Сымон-музыка”) і яго імкненне да Ганны як магчымасць набыць падмурак для пабудовы агульнага духоўнага *дому*. У мастацкім свеце беларускага пісьменніка адбываецца сакралізацыя *дому*, здольнага супрацьстаяць знешняму хаосу.

⁷ А.А. Кораблев, *Дом и бездомность в русской литературе (Пушкин – Гоголь – Булгаков)*, [Электронны рэсурс], рэжым доступу: <http://domgogolya.ru/science/researches/1399/>, Дата доступу: 25.04.2017.

⁸ Я. Колас, *Збор твораў*. У 20 т., Мінск 2008, т. 5, с. 372.

Канцэпт *дом* важна разглядаць не столькі як прасторавы канцэпт, а як канцэпт псіхалагічны ўнутры культуры/па-за культурай. Тэма калектывізацыі (на больш глыбінным узроўні – тэма зямлі як асяродку існавання чалавека) актуалізавала цэлы спектр праблем у грамадстве, выяўляла сэнсавую перспектыву аўтарскага светабачання беларускіх пісьменнікаў. Асэнсаванне праблем калектывізацыі ў беларускай прозе (“Адшчапенец” Якуба Коласа; “Саўка-агіцірнік” М. Лынькова; “Чорная Вірня” Б. Мікуліча; “Лявон Бушмар” Кузьмы Чорнага і інш.) агаліла жорсткія контуры ўнутрана несвабоднай асобы, калі чалавек павінен быў дзейнічаць, не выходзячы з патрэб сваёй душы, а адпаведна з ускладзенай на яго роляй.

Сымон Карызна М. Зарэцкага дзейнічае так, як ён дзейнічае, пад уплывам тых абставін, у якіх герой апынуўся. Лёс Башлыкова з “Палескай хронікі” І. 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 апавесці “Аблава” В. Быкава, вярнуўшыся дадому, знаходзіць у вёсцы запущенне і галечу. Закасцянелая, нерухомая рэчаіснасць з твора Якуба Коласа “Адшчапенец” пазбаўляе чалавека магчымасці самарэалізавацца, і, нягледзячы на вонкавую аптымістычную канцоўку апавесці, Пракоп Дубяга прадчувае трагічную неадпаведнасць свайго лёсу новай рэчаіснасці. Герой Коласа – 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.

Так, трагізмам напоўнены лёсы мележаўскіх сялян з вёскі Курані. Прастора Куранёў/вясковага дому – прастора анталагічная, невыпадкова людзі супраціўляюцца будаўніцтву грэблі; яны самадастатковыя, экзістэнцыяльна паўнаважныя. Многія беды прыйдуць у вёску менавіта пасля пабудовы грэблі з вялікага свету і разбураць гэтую першааснову. Адарванасць Куранёў вадой, балотам ад свету стварае эффект 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 апынулі-

ся 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 па пабудове калектыўнага дому не прымалі пад увагу жыццё радавога чалавека. Ідэя большавікоў пабудаваць грамадства суцэльнай роўнасці і дастатку загадзя была асуджана на правал, бо першапачаткова ігнаравалася экзістэнцыя чалавека.

Канцэпт *дому* асацыятыўна шматвектарны ў беларускай прозе ХХ стагоддзя. Мастацкая карціна свету многіх беларускіх пісьменнікаў другой паловы ХХ стагоддзя (А. Адамовіча, В. Быкава, В. Казько, Ю. Станкевіча, Я. Сіпакова і інш.) мае рысы міфапаэтычнага мыслення, што выяўляецца ў адметнай канцэптуалізацыі прасторы, дзе фундаментальным выступае матыў пабудовы/разбурэння дома.

Менавіта матыў разбурэння *дома* пакладзены ў аснову апавядання Ю. Станкевіча “Ізмуродна-зялёныя мухі”. Лёс- шлях маладога хлопца, героя апавядання, надзвычай трагічны: маскоўская будаўнічая фірма, абрабаванне ў мясцовай электрычцы, у выніку чаго ён застаўся без грошай і дадому не вярнуўся. Гандляваў газетамі ў электрычках, спадзеючыся адпомсціць крыўдзіцелям пры сустрэчы, але часу прайшло многа, і юнак адчуў, што пачаў забываць твары рабаўнікоў. Забойства героем у начной электрычцы трох цыганоў, нахабных і самаўпэўненых, толькі на першы погляд здаецца выпадковым. Іх агрэсіўныя паводзіны абудзілі ў хлопцу схаваны інстынкт помсты за пакалечанае жыццё/дом, за татальную несправядлівасць. Праз багатую палітру фарбаў Ю. Станкевіч разгорнута паказаў сапраўдную трагедыю дому-духу-душы, якая страціла найперш духоўнае апірышча (духоўны дом) і не змагла выжыць: юнак канчаткова гіне на шляху гісторыі.

Героі аповесці В. Казько “Выратуй і памілуй нас, чорны бусел”, баронячы лес, прыроду, бароняць сваё “я”, сваю самасць. Пейзаж поля з варонамі, якія харчаваліся на ўскрайку лесу, становіцца сродкам увасаблення не толькі вынішчанага роднага краю/дому, але і стану псіхікі героя: *І Аўгуст убачыў тых птушак, то былі вароны, вялізныя, чорныя і худыя. Абгрызеныя, з’едзеныя ветрам вароны. Яны стаялі ў траве ў зарасніках і пад дубамі, панура горбачыся, уцягваючы ў тулава шыі, нібы старыя ў дождж пад дубам, не мружачы вачэй, пазіралі на яго і не адляталі. І ён зразумеў, што гэта не каменная крошка ляціць з неба. То вецер выдзімае яго раллю, ляціць зерне з поля, жыта, жыццё. Груганнё чакае гэтага жыта, калі вецер паднясе*

*яго. Жыта, каб жыць, патрэбна і варонам. Манна нябесная сыталася ім зверху. Высушанае радыёактыўнымі вятрамі поле, сінюшнае неба разраджалася жытным дажджом*⁹.

Позірк героя В. Казько выхоплівае дэталі гвалту, разбурэння, руйнавання на засеяным полі і стварае метафарычны малюнак “памірання” зямлі, роднага дому. Унутранае самаадчуванне Аўгуста Серады на полі – гэта і адкрыццё самога сябе, і новае бачанне свету, і этап духоўнага развіцця героя, і эмацыянальны акорд да будучых учынкаў старшыні калгаса.

Прыродны космас чалавека, паводле аўтарскай канцэпцыі В. Казько, захаваў у ім здольнасць супрацьстаяць сацыяльна варожаму. Сацыяльны ўніверсум, як вынікае з аповесці, разбураны, ён варожы чалавеку, але персанажы Казько ад яго не адчужаны, міфапаэтычныя сімвалы і матывы абуджаюць у герояў адчуванне агульных “каранёў”, пачуццё далучанасці да сусветнай духоўнай культуры.

Лес у аповесці В. Казько – апасродкаванае звязно паміж сусветам (макراكосмам) і чалавекам (мікراكосмам). Чаму людзі паўсталі супраць заказніка? Баяліся быць адлучанымі ад лесу/дому, часткай якога бачылі сябе. Тэма адзінства чалавека і прыроды, якая трывала ўвайшла ў літаратуру ХХ ст., арганічна ўпісана ў касмагонію свету беларускага аўтара.

Дом як быцыйны пачатак і вечная каштоўнасць не зафіксаваны свядомасцю героя сантэхніка Іллі з аповесці “Бесапатам” Ю. Станкевіча. Галоўны персанаж твора – сучасны Фаўст, які вандруе па касмічных прасторах сусвету дзеля ўласных авантур з падкрэслена фамільярнымі адносінамі да жыцця, смерці, да хрысціянскіх каштоўнасцей. У выніку чаго Ілля трапляе ў пастку да д’ябла, адкуль звароту ўжо няма.

Універсальнай метафарай-сімвалам эпохі разбурэння дому/душы, а значыць і самаразбурэння чалавека сталі быкаўская аповесць “Ваўчыная яма” і апавяданне “Труп”. Песімізм В. Быкава ў поглядах на чалавека канца мінулага стагоддзя ўзмацніўся і напоўнены непрыхаваным трагізмам. Добраахвотнае адчужэнне, вакуумная адзінота, неадэкватнае ўспрыняцце свету, рэчаіснасці, пакалечаная псіхіка ствараюць тую востраканфліктную сітуацыю з надзвычай высокай ступенню абагульнення, якая сведчыць аб унікальным мастацкім бачанні працэсаў дэмацэрыялізацыі як знешняга свету, так і чалавека.

⁹ В. Казько, *Выратуй і памілуй нас, чорны бусел. Аповесці, апавяданні, эсэ*, Мінск 1993, с. 72.

У “Ваўчынай яме” В. Быкаў піша: *Зноў пачалі трапляцца дзіўнаватыя жабы, мусіць жабы-мутанты ці што? Некалькі разоў ён лавіў іх з дзвюма парамі даўгіх задніх лапаў... Іншым разам яму трапляліся невялікія жабкі з дзіўна скасабочанай галавой – не ў канцы тулава, а быццам як збоку¹⁰; І раптам наперадзе перад ім (салдатам. – Т.Т.) раскрыўся вялізны пусты прагал, над якім шырока свяцілася неба; шмат сонечнага святла ляжала таксама ў доле. Салдат падышоў бліжэй – на вялізным у некалькі гектараў прасцягу стаялі ссохлыя рыжыя хвой з таксама ўсохлым рыжым суччам, з якога абсыталася долу ігліца. Усё выглядала здаля, нібы даўняе вялізнае пагарэлішча¹¹.*

В. Быкаў канстатуе парушаную прыродную натуральную хаду рэчаў, калі няма барацьбы, няма мэт і прадмета барацьбы (варожыя сілы ў “Ваўчынай яме” не персаніфіцыраваны), ды і героі, салдат і бомж, зусім не барацьбіты. Вось толькі на ўсё яны рэагуюць хваравіта, варожа ўспрымаюць рэчаіснасць, якую самі ж зрабілі ворагам. Пісьменнік падрабязна фіксуе толькі стан барацьбы дэфармаванай свядомасці адзіночых душ, зведзеных да статусу істоты.

У апавяданні “Труп” узаемаадлюстроўваюцца два вобразы: труп забітага сябра, які ўвесь час праследуе забойцу, і сам забойца, працэс самаразбурэння якога настолькі інтэнсіўны, што герой пастаянна знаходзіцца ў стрэсавай сітуацыі, якая ператварае яго ў жывы труп. Працэс самаразбурэння асобы апярэджае юрыдычны акт пакарання, задума твора яго і не патрабуе. Паміранне душы, на думку пісьменніка, – працэс больш страшны, чым фізічная смерць. Пасля забойства сябра *...тае начы ён спаў, можа, лепш за ўсе ранейшыя часы, калі яму дапякала нянавільсць. Цяпер нянавільсць знікла, і ён з палёгкай адчуў, што вызваліўся ад шматгадовага гнёту. Дзякаваць Богу. Сны яму тае начы сьніліся светлыя і лёгкія – луг, кветкі, сонца...*¹². Надзвычай будзённа разгортваецца дзеянне ў апавяданні: тут няма душэўных пакут, згрызот, сумненняў героя. Падкрэсленая роўная танальнасць аўтарскай апавядальнай інтанацыі абясцэньвае каштоўнасць прыроднай існасці чалавечага жыцця.

У прозе пісьменніка канца ХХ стагоддзя ўзмацніўся прытчавы кампанент, які не абмежаваны канкрэтнымі рэаліямі месца і часу, лакальнымі маральнымі вывадамі і ацэнкамі, што надае творам абагу-

¹⁰ В. Быкаў, *Ваўчыная яма*, “Полымя” 1999, № 1, с. 38.

¹¹ Тамсама, с. 49.

¹² В. Быкаў, *Поўны збор твораў*. У 14 т., Мінск 2005, т. 1, с. 463.

лены спрасаваны сэнс. Так, апавяданне “Труп” можна назваць прытчай пра сумленне. Спакойная апавядальная інтанацыя (на яе нельга не звярнуць увагі) падкрэслівае трагізм жыцця забойцы, не абцяжаранага пакутамі сумлення за цяжкі грэх. В. Быкаў не заглыбляеца ў прычыны гэтай з’явы: *Што стала прычынай таго брутальнага пацупця, цяжка сказаць. Пэўна, на тое не адказаў бы і сам забойца*¹³, – піша аўтар. Храналагічна пададзеныя падзеі пасля забойства фіксуюць не матывацыю катастрафічнага непаразумення людзей, іх узаеманадаверу, варожасці. В. Быкаў лаканічна падае ланцужок учынкаў забойцы, скіраваных на тое, каб схваць злачынства. Абсурднасць міні-сітуацый з трупам (труп перамяшчаецца праз мяжу, дастаўляецца ў гатэль, вяртаецца разам з забойцам дадому), у якія трапляе былы “сябар” забітага, відавочная, яна прызвана разамкнуць сюжэт і ў сацыяльны, і, што яшчэ больш важна, у духоўны кантэкст.

В. Быкаў у апавяданні “Труп” нетрадыцыйна для сябе ранейшага паспяхова выкарыстоўвае знешнія фантазійныя прыёмы. Такі стыль выцягнуты з маштабы катастрафічнага разбурэння дому-душы забойцы. Пастаянныя стрэсавыя сітуацыі з трупам, у якія трапляе герой, канчаткова разбураюць яго парушаную псіхіку; ён ужо пераступіў парог пераходу жывой матэрыі ў нежывую. Назва твора “Труп” – метафарычны знак, маштабны сімвалічны вобраз маральных дэфармацый, здольных абесчалавечваць асобу.

В. Быкаў успрымаў сацыяльныя эксперыменты як сур’ёзную антрапалагічную катастрофу ў гісторыі грамадства; менавіта гэта выклікала звышкрытычнае стаўленне да рэчаіснасці і пільную ўвагу да складанасцей чалавека, якія сёння імкліва паглыбляюцца. Засяроджанасць на космасе ўнутранага свету асобы, “я”-душы адкрывала В. Быкаву новыя шляхі і спосабы пазнання свету, дзе сітуацыя глыбіннай рэфлексіі чалавека прынцыпова мяняла механізмы яе мастацкага ўваблення ў творы.

Такім чынам, у нацыянальнай карціне свету беларусаў канцэпт *дом* мае два фундаментальныя аспекты: матэрыяльны (збудаванні, гаспадарка, зямля) і духоўны (спалучэнне маральна-этычных фактараў), якія цесна ўзаемазвязаны. Беларуская літаратура ХХ ст. надавала гэтай праблеме пільную ўвагу. Разбураныя сямейныя гнёзды, татальны кантроль дзяржавы над духоўным домам чалавека пагражаюць стаць рэальнай выявай катастрофы ўсёй краіны, калі тая паз-

¹³ Тамсама, с. 462.

баўляе чалавека яго індывідуальнай адказнасці за свой дом і зямлю. Паўнапраўным гаспадаром у сваім доме, сямейным, дзяржаўным, духоўным, можна стаць, толькі будучы гаспадаром айчыны, зямлі і іх духоўнай спадчыны.

ЛІТАРАТУРА

- Быкаў В., *Вайчыная яма*, “Полымя” 1999, № 1.
- Быкаў В., *Поўны збор твораў*. У 14 т., Мінск 2005, т. 1.
- Казько В., *Выратуй і памілуй нас, чорны бусел. Аповесці, апавяданні, эсэ*, Мінск 1993.
- Колас Я., *Збор твораў*. У 20 т., Мінск 2008, т. 5.
- Колас Я., *Збор твораў*. У 20 т., Мінск 2009, т. 6.
- Колас Я., *Збор твораў*. У 20 т., Мінск 2009, т. 8.
- Кораблев А.А., *Дом и бездомность в русской литературе (Пушкин – Гоголь – Булгаков)*, [Электронны рэсурс], Рэжым доступу: <http://domgogolya.ru/science/researches/1399/>, Дата доступу: 25.04.2017.
- Степанов Ю.С., *Константы. Словарь русской культуры*, Москва 2001.

STRESZCZENIE

POJĘCIE “DOM” JAKO PODSTAWA NARODOWEGO OBRAZU ŚWIATA BIAŁORUSINÓW

W prozie białoruskiej XX wieku dominuje koncepcja domu. Dom w utworach Jakuba Kołasa, Michasia Zareckiego, Iwana Mielerza, Wasila Bykawa, Wiktara Kazko, Jurijsa Stankiewicza jest miejscem gdzie rodzą się zasady moralne człowieka, fundamentem i podstawą tego co człowieka tworzy i nie tworzy. Połączenie w literaturze pięknej w pojęciu dom źródeł fizycznych i transfizycznych pokazuje uniwersalne i egzystencjalne prawa ludzkiego istnienia.

Słowa kluczowe: proza białoruska, dom, pojęcie, symbol, tradycja, charakter narodowy.

SUMMARY

THE CONCEPT OF HOME AS A BASIS OF THE NATIONAL IMAGE OF THE BELARUSIAN WORLD

The concept of home dominates in Belarusian prose of the 20th century. Home in the works by Y. Kolas, M. Zaretsky, I. Melezh, V. Bykov, V. Kaz'ko, Y. Stankevich is a place where the spiritual principles of a man are formed, but it is

also a solid foundation for self-expression. The unity of physical and trans-physical sources in the concept of home in literature enables to reveal universal existential principles of human existence.

Key words: Belarusian prose, home, concept, symbol, tradition, national character.

Ванда Бароўка

Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт

імя П. М. Машэрава

Топас дому ў беларускай паэзіі пачатку XX стагоддзя

Тэрмін “топас” у літаратуразнаўстве не мае пакуль адзінага азначэння. Паводле Ю.М. Лотмана, топас – *прасторавы кантынум тэксту, у якім адлюстроўваецца свет аб’екта*¹. Яго азначэнне надзвычай аб’ёмнае. Пад топасам з часоў антычнасці звычайна разумеюць так званыя агульныя *месцы*, шырокаўжывальныя прыёмы ў літаратуры ўвогуле і ў канкрэтнага аўтара ў прыватнасці. У дадзенай рабоце пад топасам маецца на ўвазе распаўсюджаны вобраз-матыў, праз які выяўляюцца каштоўнасці ўяўленні пэўнай літаратуры і канкрэтнага аўтара.

Топас дому – адзін з фундаментальных топасаў у мастацтве слова. Ён тыпалагічна ўстойлівы, валодае пэўнымі прадметна-вобразнымі, кампазіцыйнымі, стылёвымі сродкамі ўвасаблення ў канкрэтнай літаратуры і ў творчасці канкрэтнага аўтара. У пэўныя перыяды развіцця нацыянальных літаратур пры адрозненні індывідуальных трактовак топаса дому звычайна наглядаюцца і тыпалагічныя агульнасці, абумоўленыя гістарычным часам, нацыянальнай спецыфікай пэўнай рэчаіснасці. Топас дому належаў да дамінантных у беларускай літаратуры пачатку XX стагоддзя. Ён дэтэрмінаваўся пазамастацкімі фактарамі (сацыякультурнымі абставінамі, грамадскімі настроямі таго часу, біяграфічнымі акалічнасцямі), а таксама фактарамі мастацкімі (фарміраваннем нацыянальнай мастацкай традыцыі). Індывідуальнасць кож-

¹ Ю. Лотман, *Структура художественного текста*, Ленинград 1970, с. 183.

нага з беларускіх паэтаў пачатку ХХ стагоддзя яскрава выявілася ва ўвасабленні топасу дому.

Топас дому структурна арганізуе мастацкую прастору лірыкі Янкі Купалы, у многіх вершах гэта семантычны цэнтр твора. Янка Купала – паэт-эксперыментатар, глыбокі выразнік нацыянальнай ментальнасці, адзін з ідэолагаў адраджэнскага руху. Топас дому ў яго паэзіі ўнікальны найперш сваёй полісемантычнасцю. Прадметна-вобразнае ўвасабленне топаса дому ў творах Янкі Купалы найчасцей рэалізавалася праз вобразы хаты, панскага хорама, замка, палаца, замчышча. Самы частотны з іх – вобраз хаты. Хата – жылло селяніна. Знешні і ўнутраны выгляд хаты ў паэзіі Янкі Купалы – паказчык маёмаснага стану і грамадскага статусу чалавека. У ранні перыяд творчасці пісьменнікам акцэнтаваўся несамавіты выгляд сялянскай хаты. Тым самым падкрэсліваўся нізкі сацыяльны статус яе насельнікаў: яна “крывая” (“Спрасоння”), бедная і мала прыстасаваная для жыцця (в. “З песень беларускага мужыка”). Сялянскае жылло – антыном панскага хорама, высокага белага палаца (“Спраба актавы”), вобразная форма акцэнтавання сацыяльнага кантрасту, што панавала ў грамадстве. У вершы “Я не для вас..” домам успрымаецца лірычным героем родная старонка, Беларусь. Антыноміяй двух дамоў – палаца і хаты – прасякнуты верш “Палац”, дзе палац – дом чужынца на беларускай зямлі. Варта зазначыць, што проціпастаўленне хаты і палаца ў паэзіі Янкі Купалы пад уздзеяннем адраджэнскіх ідэй страчвае актуальнасць, бо на першы план выходзіць не вырашэнне сацыяльных антаганізмаў, а ідэя нацыянальнага адзінства ў імя Бацькаўшчыны.

Антыдомам выступае ў ранняй лірыцы класіка беларускай літаратуры карчма (“Пры выпіўцы”), у якой чалавек знаходзіць часовы прытулак, што тоіць у сабе ілюзію трывалай апоры, але не можа насамрэч быць такой апорай. Не без лёгкай іроніі на пачатку творчага шляху Янка Купала згадваў пра вечны дом чалавека – магілу. Пры гэтым ён заўважаў, што нават там няма сацыяльнай роўнасці, паколькі беднай вёсцы, беднасці селяніна адпавядаюць і бедныя могілкі (“Перад бурай”, “Над магіламі”).

Хата Янкам Купалам магла пазіцыянавацца ў ранняй лірыцы ўвасабленнем традыцыі, месцам сувязі пакаленняў (“Гэты крык, што жыве Беларусь”). Матыў страчанага дому таксама сустракаўся ўжо ў ранняй лірыцы паэта. Лірычны герой верша “З дарогі” – чалавек, які праз шмат гадоў вяртаецца ў родныя мясціны, бачыць родную хату і даведваецца, што там цяпер жывуць чужыя людзі. Пакрысе вобраз страчанага дому становіцца дастаткова частым, а сам дом найперш

сімвалізуе родны край, Бацькаўшчыну. Беларушчына ў аднайменным вершы 1908 года – запусцелы дом, пра аднаўленне якога забылі нашчадкі ранейшых насельнікаў. У вершы “Замчышча” – руіны старога будынка – увасабленне некалі слаўнага і велічнага, а зараз страчанага дому, да якога цяжка вярнуцца, бо яго руіны *спавіты няпамяці мглою*². Аднак руіны замчышча чакаюць часу свайго ўваскрэшэння, спадзяюцца на хуткае аднаўленне замка. Для раскрыцця топасу дома Я. Купала выкарыстоўвае тут семантычную апазіцыю *жывое – мёртвае*. Сама трактоўка яе індывідуальная, бо да такойсама семантычнай апазіцыі звяртаўся ў нешматлікіх вершах Змітрок Бядуля, але ў яго вершах прысутнічала проціпастаўленне дому і кургана. Твор “Запушчаны палац” – працяг размовы пра страчаны вялікі і слаўны дом, пра страчаную нацыянальную славу. Вобраз *запушчанага палаца* карэляваў з вобразам *забранага краю*. Вобраз забранага краю (“Забраны край”) ствараецца паэтам шляхам перадачы настрояў людзей, што не з’яўляюцца гаспадарамі ў родным доме. Матыў ранняй лірыкі пра страчаны дом атрымае далейшае развіццё ў лірыцы 1910-х гадоў.

Дом селяніна, у мастацкім асэнсаванні Я. Купалы, – гэта галоўным чынам замкнёная прастора, што мае свае вартасці і недахопы. Дом – выяўленне і месца натуральнага ладу жыцця, захавальнік сямейных каштоўнасцей і традыцый, аднак ва ўспрыманні лірычнага героя Купалы хата нярэдка прадстае ўвасабленнем вузкасці жыццёвых межаў для сацыяльна актыўнага чалавека, асацыюецца з грамадствам, становіцца метафарычным абазначэннем прыніжанасці чалавечай індывідуальнасці ў сацыяльна несправядлівым грамадстве (“Як я полем іду...”). Лірычны герой гэтага верша адчувае сябе паўнавартасным чалавекам на ўлонні прыроды, але ў закрытай прасторы сялянскага жытла яму няўтульна: *Як я ў хатку ўвайду, мяне штосьці гняце; // Бледны сум падыходзіць, прыносіць нуду; // Ў запляснелым кутку цень касцісты цвіце, – // Мяне штосьці гняце, як я ў хатку ўвайду*³. Хата, у трактоўцы лірычнага героя Янкі Купалы, – пачатак чалавечага шляху і ўвесь яго перыяд, а магіла – завяршэнне жыццёвага шляху, як сведчыць змест верша “Як мы з хаткі выходзім”.

Янка Купала закладваў нацыянальныя традыцыі ўвасаблення топасу дому з апорай на напрацоўкі літаратурных папярэднікаў. Рэха багушэвічаўскай трактоўкі дому беларуса і самапачування яго

² Янка Купала, *Поўны збор твораў*. У 9 т., Мінск 1996, т. 2, с. 45.

³ Тамсама, с. 88.

насельнікаў занатавана ў Купалавым вершы “Хатка”. На пачатку лірычны герой скардзіцца на сваю беднасць: *Пахінулася // Ў зямлю ўехала // Ты, вясковая // Хата бедная!.. // На страсе тваёй // Мох паношыцца, // Цьмой-лучынкамі // Вокны жалыцца*⁴. Аднак для лірычнага героя паэта нягеглая вясковая хатка – увасабленне не толькі матэрыяльнай беднасці, але і жыццёстойкасці яе насельнікаў: *Бедна, хатка, ты, // Але вечная, // І палацы ўсе // Перастойш ты*⁵.

Адна з іпастасей Купалавага лірычнага героя – бяздомны чалавек у вялікім свеце, асоба, што не мае дому і шукае свой дом. Яна ўладна заявіла пра сябе ў творах са зборніка “Шляхам жыцця” (1913). У вершы “Дзе ты?” лірычнага героя хвалююць вострыя пытанні, дзе яго хата, сяліба, дзе знаходзіцца родны куток. Хата мае для чалавека духоўную каштоўнасць, дае яму жыццёвыя арыенціры тады, калі ён прагне знайсці сваё трывалае месца ў вялікім свеце. Дом – месца, дзе чалавек можа быць самім сабой, захоўваць свае дабрачыннасці, дом – сямейнае гняздо, якое легітымлізуе знаходжанне чалавека на зямлі. Хата ў вершах паэта нярэдка акцэнтуюе самакаштоўнасць чалавека як асобы. Паводле Янкі Купалы, чалавек – стваральнік уласнага свету, ён устанаўлівае там патрэбны яму парадак. Гэты свет арганізаваны, угрунтаваны на сямейнай і этнічнай памяці. Хата – дом беларуса, фундамент яго існавання, у якім закладзена дадатнае і адмоўнае, прыгожае і пачварнае адначасова. Рамантычна настроенаму Купалаваму герою часта было цесна ў звычайнай хатняй абмежаванай прасторы, таму ён абвясчаў сваім сапраўдным домам вялікі свет, космас. Яскравае пацвярджэнне таму – верш “Мой дом”: *Мой дом – прыволле звёзднай далі, // Арламі мераны абшар, // Дзе бітвы точаць ветраў хвалі // З сям’ёй глухіх калматых хмар*⁶. Для паэзіі Янкі Купалы ўласціва семантычная апазіцыя *дом і свет прыгожы*. Асацыятыўна-сэнсавы ланцуг *дом – поле – прырода – шырокі свет* – самы распаўсюджаны ў лірыцы Янкі Купалы, як і *дом – Бацькаўшчына – забраны край*. Я. Купала неадназначна трактаваў *дом*: дом – месца пражывання чалавека, дом – сфера сацыяльных зносін, дзе чалавек прыніжаны; дом чалавека – космас; дом – духоўнае і матэрыяльнае апірышча чалавека, яго Радзіма, Бацькаўшчына, дом і – сімвал абмежаванасці, кансерватыўнасці. Купалаўскі топас дому вызначаецца дынамізмам, суадносіцца з матывам шляху-руху. З пачатку 1910-х гадоў у творах Янкі Купалы

⁴ Тамсама, с. 188.

⁵ Тамсама, с. 189.

⁶ Тамсама, с. 112.

сталі ўзмацняцца матывы неабходнасці пабудовы новага дому і набыцця беларусамі ўласнага дому.

Топас дому ў паэзіі Максіма Багдановіча раскрываецца пераважна праз вобразы прыроды. Для яго лірычнага героя прырода – месца арганічнага існавання чалавека. Вузкая прастора, абмежаваная сценамі, у якой чалавек апынуўся з-за збегу абставін, – гэта месца вымушанага існавання ў выніку парушэння жыццёвай гармоніі (вершы “Летапісец”, “Перапісчык”, “Слуцкія ткачыкі”), гэта хутчэй антыдом, чым сапраўдны дом. Магчыма, на багдановічаўскую трактоўку топаса дому аказвалі ўплыў моманты яго біяграфіі: бацькоўская сям’я часта мяняла месца пражывання, дом як непасрэднае сямейнае атачэнне ў выніку бацькавых жаніцбаў таксама мяняўся. Багдановічаўская трактоўка топаса дому анталагічная ў сваёй аснове.

Топас дому ў паэзіі Якуба Коласа меў такія варыянты выяўлення, як непасрэдны дом, антыдом, экзістэнцыйны дом. Магіла рэпрэзентуецца вечным домам чалавека ў раннім вершы “Могілка”. Лірычны герой падкрэслівае запусцелы выгляд месца вечнага спачыну вяскоўцаў: *Могілка ў полі адны адзінюткі. // Праслы гнілыя на дол паляглі. // Крыж пахіліўся гаротна-журботна. // Многа іх, многа ляжыць у зямлі*⁷. Месца вечнага дому селяніна, як і яго зямное быццё, прадстае матэрыяльна неўладкаваным. Зямным домам большасці суайчыннікаў рэаліста Якуба Коласа былі бедныя сялянскія хаты. Апісанне хаты ў вершы “Вёска” натуралістычна-этнаграфічнае, у якім адсутнічае нават намёк на любаванне малюнкам беднай вёскі: *Трэскі ўсаджаны ў акенцы, // Замест шкла – радняны мех* (35). Лірычны герой верша “Перад дарогай” хату называе *балотам*, таму прагне знайсці лепшую долю за яе межамі. У вершы “Мужычае жыццё” хата – увасабленне зямной юдолі: *Чорна ў хаце, непрыбрана, // Парасяты пад палком, // Павуцінаю заткана // Столь і кут над абразом* (60). Якуб Колас не толькі падкрэсліваў беднасць селяніна, але і яго адказнасць за дом, яго безгаспадарчасць, за *набок скрыўленья хаты* (104). Так, у вершы “Наша доля” гаварылася: *Нашы хаты, вёскі, сёлы // Сівым мозам абраслі* (65), а ў вершы “Мужык” лірычны герой прызнаваўся ў сваім гаспадарчым бясілли: *Я – мужычы сын, // Ні двара, ні кала, // Поле – жоўты пясок, // Хата ў зямлю ўвайшла* (65). Выгляд вясковай хаты ў паэзіі Якуба Коласа – істотны паказчык маёмаснага ўзроўню

⁷ Якуб Колас, *Збор твораў*. У 14 т., Мінск 1972, т. 1, с. 27. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

гаспадара і яго становішча. Напрыклад, у вершы “Удовіна хата” выгляд хаты – яскравае пацвярджэнне бядотнага становішча гаспадыні, што страціла надзею на паляпшэнне свайго жыцця: *Пагніло бяровенне ў сценах, // Вырас мох на стрэсе. // Сыра ў хаце, пуста ў сенях. // Глуха, як у лесе* (109). *У бярозе ты радзіўся...* (126). У паэзіі Якуба Коласа дом мог трактавацца і як ахоўнае месца для чалавека. Лірычны герой верша “Пад спеў ветру”, лёсам разлучаны з домам, сумуе па мілай лясной хатцы: *Помню, помню сваю хатачку, // Маю родную, далёкую; // Як успомню, жаль агортае // Маю душу адзінокую* (110). Дом – сямейнае гняздо ў вершы “Наша гуменца”: *Добра мне тут, мне тут міла. // Родна ўсё і блізка. // Тут хлябок мой, мая хата // І мая калыска* (316).

Вобраз бяздомнага як сімвалічнае выяўленне рэалій гістарычнага часу часта сустракаўся не толькі ў Янкі Купалы, але і ў Якуба Коласа. Лірычны герой верша “З песень адзінокага” наракае: *Я – адзін, жыву без дому // Я не знаю сваёй хаткі, // Я не помню роднай маткі* (194). Я. Колас пры звароце да топаса дому найчасцей выкарыстоўваў семантычную апазіцыю *дом – антыдом*. Антыдомам для лірычнага героя Якуба Коласа выступаюць турма, турэмная камера, астрог. Так, у вершы “Турэмная камера” лірычны герой адзначае: *Цесна камера, як клетка* (264). Астрог – пекла для свабодалюбівага героя верша “У астрозе”, які шкадуе сваю *хатачку старую* (87). У астрозе (“Ноч у астрозе”) *Нудна, бы ў магіле, // Глуха, бы ў труне* (91). Атмасфера астрога палохае чалавека: *Страшнай зяўрай змея // Калідор глядзіць* (91). Родны дом становіцца ўвасабленнем райскага кутка, калі чалавек з-за збегу неспрыяльных абставін вымушаны з ім надоўга разлучыцца. Лірычныя героі Якуба Коласа, галоўным чынам вязень і салдат, прагнуць вярнуцца ў родны дом, бо менавіта дом духоўна сілкуе іх для пераадолення няшчасцяў. Топас дому ў Якуба Коласа адметны трактоўкай дому як непасрэднага месца пражывання чалавека, як трывалай асновы быцця і быту чалавека. Рамантычная антыномія *дом – вялікі свет* – рэдкая ў гэтага паэта, яна эстэтычна адрэфлексавана і яскрава рэпрэзентавана толькі ў паэме “Сымон-музыка”, дзе дом – вузкая, але адпачаткова неабходная прастора для сапраўднага таленту.

Архетыпная аснова топаса дому ў зборніку Алеся Гаруна “Матчын дар” (1918) – міфалагема Эдэму як ідылічнай прасторы. Вобраз дома існаваў у прасторы памяці лірычнага героя паэта. Ідылічна-настальгічны складнік быў вельмі моцным у мастацкім увасабленні дому ў творах гэтага аўтара. Дом – недасягальная мара, фундамент, аснова жыцця чалавека, метанімія роднага краю, Радзімы-Бацькаўшчыны

(“Людзям”, “Чаму з маленства, з ураджэнства...”, “Начныя думкі”). Бадай, самы характэрны вобраз дому дадзены Алесем Гаруном у вершы “Начныя думкі”: *Ты квяцісты, залацісты, // І прыгожы, і аздобны, // Ты лясісты, каласісты, // – Можа, рай табе падобны. – // Колькі ж моцы маеш скрытай, // Колькі сілы неспажытай*⁸. Антыдом у А. Гаруна – астрог і чужына. Сэнсава дамінантная антыномія свайго і чужога ў вершы “З песняў няволі”, дзе чужына – “цесная клетка”, а радзіма – увасабленне волі і шчасця. Для лірычнага героя паэта дом выконвае ахоўную функцыю (“Завіруха”), аднак у пошуках дому чалавек можа прыняць за дом антыдом: стомлены лірычны герой верша памылкова за дом прымае снежнае покрыва.

Дом у творчасці беларускіх паэтэс Цёткі і Канстанцыі Буйло – месца натуральнага зямнога існавання чалавека. Топас дому ў вершах Цёткі рэалізаваўся праз паказ вясковай хаты як захавальніцы сямейнага ўкладу (“Лета”), палетка, пра які трэба пастаянна клапаціцца (“Наш палетак”). Для Канстанцыі Буйло дом – гэта і месца, дзе чалавек нарадзіўся і жыве, і больш семантычна шырокі дом – родны край. У яе вершы “Раніца” арганічна знітаваны матыў дому, абуджэння чалавека і пачатку руху да шчасця, *у ясны свет*⁹. Рух чалавечага жыцця, паводле паэтэсы, ідзе па спрадвек вызначанай лініі: пачынаецца ў бацькоўскім доме, а заканчваецца непазбежна ў вечным доме. Так, у вершы маладой паэтэсы “На магілках” могілкі прадстаюць непазбежным месцам вечнага спачыну чалавека. Зямны ж дом чалавека ў К. Буйло – духоўнае апірышча ў жыцці.

Топас дому – адзін са стрыжнёвых элементаў нацыянальнай карціны свету ў беларускай паэзіі пачатку ХХ стагоддзя. Павышаная цікавасць пісьменнікаў да яго абумоўлівалася галоўным чынам адраджэнскім рухам, пошукамі грамадствам пачатку ХХ стагоддзя Беларускага Дому і шляхоў да яго. Топас дому ў беларускай паэзіі пачатку ХХ стагоддзя праяўляўся і на канкрэтным прадметна-вобразным узроўні, і прысутнічаў імпліцытна. На прадметна-вобразным узроўні топас дому пераважна быў прадстаўлены сялянскай хатай, на семантычным узроўні – метанімічна суадносіўся з Радзімай. Топас дому галоўным чынам раскрываўся праз бінарныя семантычныя апазіцыі *дом – антыдом, свой – чужы, жывое – мёртвае*. Дом у творчасці беларускіх паэтаў характарызаваўся як асноватворная маральная і матэ-

⁸ Алесь Гарун, *Матчын дар. Факсімільнае выданне*, Мінск 1989, с. 11.

⁹ К. Буйло, *Курганная кветка. Факсімільнае выданне*, Мінск 1988, с. 42.

рыяльная каштоўнасць. Шматварыянтнасць увасаблення топасу паэтамі пачатку XX стагоддзя – пераканаўчае сведчанне яе развіцця.

ЛІТАРАТУРА

- Буйло К., *Курганная кветка. Факсімільнае выданне*, Мінск 1988.
 Гарун Алесь, *Матчын дар. Факсімільнае выданне*, Мінск 1989.
 Колас Якуб, *Збор твораў*. У 14 т., Мінск 1972, т. 1.
 Купала Янка, *Поўны збор твораў*. У 9 т., Мінск 1996, т. 2.
 Лотман Ю., *Структура художественного текста*, Ленинград 1970.

STRESZCZENIE

TOPOS DOMU W BIAŁORUSKIEJ POEZJI POCZĄTKU XX WIEKU

Topos domu jest jednym z kluczowych elementów obrazu rzeczywistości artystycznej w białoruskiej poezji na początku XX wieku. Zwiększone zainteresowanie toposem domu zostało zdeterminowane przede wszystkim przemianami społecznymi. Na poziomie przedmiotowo-graficznym topos domu reprezentowany jest głównie przez chłopskie domy, na poziomie semantycznym – przez metonimicznie oznaczenie ojczyzny. Topos domu pojawił się jako opozycja: dom–antydom, swój–obcy, żyjący–martwy. W poezji białoruskiej dom stanowi wartość moralną i materialną.

Słowa kluczowe: topos domu, poezja białoruska, semantyka obrazu artystycznego, styl, reprezentacja estetyczna.

SUMMARY

TOPOS OF HOME IN BELARUSIAN POETRY OF THE EARLY 20TH CENTURY

Topos of home is one of the main elements of the artistic picture of the national reality in the Belarusian poetry of the early 20th century. Increased interest in topos of home results from the revival of Belarusian history and culture. On the subject-shaped level topos of home is represented by a peasant house, on the semantic level – metonymically correlated with homeland. Topos of home is represented by the opposition home–anti home, a fellow countryman–a stranger, the living–the dead. In Belarusian poetry home represents moral and material values.

Key words: topos of home, Belarusian poetry, the semantics of the artistic image, style, aesthetic representation.

Вольга Нікіфарава

*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Янкі Купалы*

Лейтматыў дому ў рамане Янкі Брыля “Птушкі і гнёзды”

Пільная ўвага сучасных даследчыкаў да праблем топікі ўяўляецца далёка не выпадковай. У хуткаплыннасці жыцця, у супярэчлівым, крызісным стане нашага свету натуральна ўзнікае жаданне абалперціся на ўстойлівыя, традыцыйныя ўніверсаліі, замацаваныя ў калектыўнай памяці і шматразова ўвасобленыя ў мастацтве. У зменлівым наваколлі яны вызначаюцца аксіялагічнай стабільнасцю, прывабліваюць сваёй неабвержнасцю і разам з тым перспектывай раскрыцця ўсё новых граняў сэнсу.

Топасу дому сярод такіх універсальных належыць, бадай, цэнтральнае месца. Жытло з гаспадаркай – гэта мікрасвет, створаны людзьмі як з меркаванняў практычнай неабходнасці, так і дзеля разумнага асваення прыроды, вызначэння свайго месца ў ёй. Такім чынам, дом з’яўляецца і надзвычай важнай заваёвай цывілізацыі, і фокусам разнастайных культурных сэнсаў. Перш за ўсё прасторавых: арыентацыя па чатырох баках свету і па вертыкалі, размежаванне сваёй, унутранай прасторы з навакольнай. Да іх далучаюцца таксама часавыя ўяўленні, бо ў хаце пад апекай продкаў жывуць пакаленні сям’і. У самой ідэі дома стабільнасць, трываласць збліжаюцца з мабільнасцю, бо, паводле слухнага меркавання А. К. Байбурына, *дом можа быць «разгорнуты» ў Сусвет і «згорнуты» ў чалавека*¹. Гэта тое сваё, што па-сапраўдна-

¹ Цыт. паводле: Т. Валодзіна, *Хата* // С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч, *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2006, с. 527–528.

му разумееш толькі ў параўнанні з чужым, тое блізкае, што найлепш бачыцца здалёк.

Без перабольшвання можна сцвярджаць, што дадзеная культурная канстанта моцна ўплывае як на развіццё нацыянальнай свядомасці (асацыятыўная сувязь з уяўленнямі аб Радзіме і суайчынніках), так і на самавызначэнне канкрэтнай асобы. Уяўленні пра родную хату жывуць ў памяці, канцэнтруючы вакол сябе разнастайныя эмоцыі і асацыяцыі. Таму заканамернай уяўляецца выснова аб высокай запатрабаванасці топасу дому ў рамане як “эпапеі прыватнага жыцця”, а тым больш – у лірычнай мадыфікацыі гэтага жанру, дзе гісторыя станаўлення асобы героя падаецца менавіта як працэс яго самаўсведамлення, няспынай рэфлексіі з нагоды ўспамінаў і новага досведу.

Праверыць слушнасць гэтага меркавання дазваляе такі яскравы прыклад лірычнага рамана, як “Птушкі і гнёзды” Янкі Брыля. Твор мае складаны лёс, этапамі якога з’яўляюцца: 1) дзіцячыя ўспаміны, а таксама выпрабаванні, праз якія давялося прайсці аўтару ў пачатку Другой сусветнай вайны, у нямецкім палоне і ў беларускім партызанскім руху – усё, што стане крыніцай жыццёвага матэрыялу для будучага твора; 2) дзве аповесці, напісаныя ў 1942–44 гадах пад свежым уражаннем перажытага, але ў свой час не апублікаваныя; 3) першая рэдакцыя рамана з падзагалоўкам “кніга адной маладосці”, надрукаваная ў часопісе “Полымя” (1963 г.); 4) другая, істотна адрозная рэдакцыя, пабудаваная з дзвюх аповесцей з эпілогам, што ўбачыла свет асобным выданнем у 1964 годзе; і, нарэшце, 5) вынік дапрацоўкі 1992–93 гадоў, якая не змяніла канцэпцыі твора, але ўнесла шэраг удакладненняў (асноўны тэкст).

Як бачым, найбольш інтэнсіўна Я. Брыль працаваў над тэкстам у 1942–44 і ў 1962–64 гадах. Прычым на працягу кожнага з гэтых воляю лёсу сіметрычна датаваных перыядаў значэнне топасу дому ў творы бачылася аўтару па-рознаму. Гэта могуць пацвердзіць нават павярхоўныя назіранні над паратэкстам.

Назвы аповесцей 40-х гадоў – “Сонца праз хмары” і “Жывое і гніль” – першая ў метафарычным, другая ў больш простым сэнсе фармулююць агульную праблему, якая прыцягвала да сябе ўвагу маладога пісьменніка: як узнікае і распаўсюджваецца гніль фашызму? як змагацца з ёю, каб вярнуць людзей пад сонца сапраўдных ідэалаў чалавечнасці? Гэтыя пытанні ставіць перад героем аповесцей Паўлам Уласам само жыццё: сярод іншых польскіх ваеннапалонных ён апынуўся ў Германіі на мяжы 30–40-х гадоў і меў магчымасць назіраць за тым, як звычайныя, шэраговыя людзі ў прыватным побыце пад прыгнётам жорст-

кай, прымітыўнай прапаганды альбо падпарадкоўваюцца ёй і ператвараюцца ў нелюдзяў, альбо спрабуюць захаваць сваю духоўную незалежнасць, людскасць. Успаміны пра маці, сям’ю, родную хату і вёску служаць герою духоўным апірышчам у выпрабаваннях, але ж думкі яго сканцэнтраваны перш за ўсё вакол агульначалавечых, гуманістычных каштоўнасцей, цесна звязаных з ідэямі талстоўства. Відавочна, гэта не адпавядала савецкім ідэалагічным устаноўкам, што і прадвызначыла лёс абодвух твораў.

Такім чынам, топас дому ў аповесцях 40-х гадоў адыгрываў дадатковую ролю і актывізаваўся пераважна ва ўспамінах Паўла. Затое ў “кнізе адной маладосці” ягоны статус узрос шматразова, што заканамерна адбілася на выбары назвы для новага твора. Пра тое, што Я. Брыль пачаў працаваць менавіта над новым творам, хоць і меў намер выкарыстаць для яго матэрыялы неапублікаваных аповесцей, сведчыць, напрыклад, такое прызнанне, зафіксаванае ў 1961 годзе: *Будзеш бытацца, лезці пад рукі, зудзец у памяці: “Трэба, трэба пусціць мяне да людзей!..” А потым пойдзеш са мной у нябыт? Можна, не – не трэба так, можна, раскажаць усё-такі пра тое, што я ведаю толькі адзін?..*

З гэтымі думкамі трэба ўзяцца за Дзе твой народ. (...)²

Заўважым: пісьменнік клапаціўся аб тым, каб “пусціць да людзей” не даўно гатовыя творы, якія нібыта заляжаліся ў яго архіве, а тое, што было ім перажыта калісьці, асэнсавана і развіта ў пазнейшым досведзе (*што я ведаю толькі адзін*) і што патрабуе цяпер якасна новага ідэйна-мастацкага ўвасаблення. Сутнасць яго выразна адлюстравала назва “Дзе твой народ”³. З яе добра відаць, што ў пачатку 60-х гадоў стрыжнявой праблемай твора аўтар лічыў ужо праблему нацыянальнай самаідэнтыфікацыі беларуса, які ў вірах гісторыі XX стагоддзя аказаўся *на перакрываванні лёсаў многіх народаў* (М. Стральцоў). Яна не адмяняе, а ўдала дапаўняе і завастрае антыфашысцкую накіраванасць ранніх аповесцей, а таксама тую гуманістычную маральна-філасофскую праблематыку, якую Я. Брыль заўсёды трымаў у полі зроку.

Задума такога маштабу патрабавала адпаведнага жанру, і ў запісах 1962 года пісьменнік ужо называе яго адкрыта: *Пісаць раман пра самога сябе – не! Пісаць яго пра народ, пра наш час, дзе меў і маю сваё*

² Я. Брыль, *Збор твораў*. У 5 т., Мінск 1981, т. 5, с. 428.

³ У канчатковым тэкспе захавалася як назва апошняга перад эпілогам раздзелу рамана: *Дзе твой народ?*

месца і я⁴. Я. Брыль не толькі перасцерагаў сябе ад вялай, праявічай аўтабіяграфічнасці⁵; сваю творчую “вышзадачу” ён акрэсліваў наступным чынам: *Мне толькі трэба так пісаць свой раман, каб ён быў зразумелы, патрэбны і тут, і ўсюды, каб ён заняў сваё месца ў нашым свеце, у нашым часе, каб ён пайшоў па Зямлі і з дому майго, і адгэтуль – з нашага часу, з нашага жыцця*⁶.

Можна заключыць, што галоўную мэту мастак бачыў цяпер у тым, каб дасягнуць ва ўнутраным свеце рамана і нават у яго знешнім літаратурным лёсе гарманічнага яднання асабістага, усенароднага і агульналюдскага. У мастацкай рэалізацыі такой задумы проста немагчыма было абысціся без вобразу дому як жыллёвай прасторы, любімай і надзейнай, а таксама як метафары даверу і роднасці, суверэнітэту асобы і разам з тым лучнасці чалавека з людзьмі і светам. Хацелася, каб гэты вобраз прыцягнуў да сябе ўвагу ўжо ў назве твора, і неўзабаве такая назва была знойдзена: “Птушкі і гнёзды”.

Падгледжаная ў прыродзе здольнасць пералётных птушак вяртацца пасля зімовага выраю да мінулагадніх гнёздаў альбо будаваць новы дом на старым месцы спрадвеку вабіла людзей сваёй загадкаваасцю. Міфалагічнае мысленне прыпісвала крылатым стварэнням сувязь з касмічнымі працэсамі і нават з іншасветам. У птушыных паводзінах бачылася нейкае падабенства да чалавечых. Увайшло ў звычай суадносіць іх, супрацьпастаўляючы (узгадайма евангельскае: ... *а Сыну Чалавечаму няма дзе галаву прыхінуць*), але значна часцей – набліжаючы адно да адного, як у знакамітай прадмове Ф. Скарыны (людзі нібы птушкі да родных мясцінаў *великую ласку имають*). Такім чынам вобраз птушкі, якая імкнецца да гнязда, стаў “агульным месцам” – інакш кажучы, набыў значэнне топасу ў культурнай памяці многіх народаў, у тым ліку і беларускага. Я. Брыль высока ацаніў яго “усеагульнасць” і разам з тым знітавана сць з нацыянальнай міфа-паэтычнай і літаратурнай традыцыяй, а таксама сэнсавую ёмістасць і вырашыў максімальна скарыстаць усё гэта ў рамане, падкрэсліць з яго дапамогай патрыятычную тэндэнцыю, якая стала ідэйным стрыжнем новай задумы. Вобраз гнязда як сімвал дому, матэрыяльнага і духоўнага прытулку для чалавека і яго сям’і, а ў шырэйшым плане – родных мясцін, Радзімы тут вельмі прыдаўся.

⁴ Тамсама, с. 429.

⁵ Тамсама, с. 430.

⁶ Тамсама, с. 434.

Матыў, азначаны ў агульным загаловку, быў акцэнтаваны пісьменнікам таксама ў назвах дзвюх аповесцей, з якіх складаецца твор. “Сцюдзёны вырай” – метафара прымусовага знаходжання Алесь Руневіча ў фашысцкай Германіі; цікаўны аматар падарожжаў, не пра такі вылет з роднага гнязда ў вялікі свет ён марыў... “Гнёзды за дымам” – гэта вобраз Беларусі, убачанай з адлегласці роднай зямлі, на якую прыйшла вайна.

Вобразы птушкі, гнязда, палёту размеркаваны па ўсім тэксце рамана нібы – паводле вядомага параўнання – вастрыі, на якіх нацягнута каштоўная тканіна твора. Яны могуць выступаць непасрэдна – напрыклад, у сціслым апісанні, якім адкрываецца эпілог “Ноч напрудвесні”: *Сутуняецца.*

Дзікія гусі зной паляцелі нізка над лесам. Нібы ўцякаючы ці даганяючы, – так яны гегаяць на ляту і спяшаюцца.

Будзе вясна⁷.

Альбо ва ўспамінах лірычнага героя: як маленькі Алесь праз замёрзлае шкло сочыць за сніцамі і гілём: *Мама, птушкам не холадна?* (51).

У іншых выпадках актуалізуюцца розныя грані пераноснага сэнсу гэтых канцэптаў. Часцей за ўсё – прыпадабненне птушцы чалавека, шчыра адданага Радзіме, якое, дарэчы, сустракаецца і ў фальклоры:

– *Што, Зміцер, хораша цяпер у нас?*

– *Братко ты мой, птушкай ляцеў бы!..* (304).

А вось як узаемадзейнічае з простымі значэннямі словаў “домік”, “хата” метафара гнязда ў сцэне расправы над малодшым сынам цёткі Вярбіцкай:

Цёплы з **гнязда** і дрыготкі са страху, Іван зірнуў на маму, нібы пытаючыся: што рабіць?.. І тут жа дробненька пабег, мільгаючы голымі нагамі і светлавалосай патыліцай.

Пакуль маці паспела ахнуць, немец... (“Арыйскі «**фогель**» з якога-небудзь ідылічнага **доміка**...”) Немец, які быў першы, прызвычаена чыста, коротка стракануў ад грудзей з аўтамата... (330).

І далей:

...Дзве **хаты** Вярбіцкіх – навеішая, на хутары, і старая – да зімы стаялі пустыя. Потым іх разабралі на дровы ў гарнізон.

Гаспадыня хавалася па іншых **гнёздах**, яшчэ не разбураных (331).

⁷ Я. Брыль, *Птушкі і гнёзды. Золак, убачаны здалёк*, Мінск 2001, с. 327. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Заўважым, што слова “птушка” – па-нямецку, але ў кірылічнай транслітэрацыі: “фогель” – нясе тут (як і яшчэ раней – у раздзеле “Роднае гора”) выразна іранічны сэнс. Маецца на ўвазе захопнік, чужынец, які “прыляцеў” туды, куды яго не запрашалі і дзе не будуць мірыцца з яго парадкамі.

Разгалінаваная сістэма асацыяцый яшчэ больш умацоўвае лейтматыў, у якім нават ледзь заўважныя дэталі набываюць глыбокую змястоўнасць. Некаторыя з іх – літаральна на першых старонках апавесці “Сцюдзёны вырай” – намоцна звязваюцца з вобразам лірычнага героя. Вось старшы унтэр Шранк, *нечалавек па прафесіі* (19), здзекуецца з палонных, прымушае іх падаць ніцма і паўзці. Пры гэтым толькі Алесь, гледзячы ў зямлю, насуперак усяму ўсміхаецца сваім думкам, якія ляцяць далёка, падтрымлівае на душы *свой, чалавечы, вясёлы настрой* (18). У калоне штрафнікоў ён –

запывала, і моцны голас яго звiніць задорна, як на свабодзе.

І самай раскошнай кветкай з натоўпу ляціць проста ў хлопцава сэрца роднае беларускае слова:

– Арол, Руневiч! Маладзец, Алесь!.. (20).

Эпізод адразу высвятляе ў характары героя рамана самадастатковасць, духоўную моц, пачуццё асабістай ды нацыянальнай годнасці. У гэтым сэнсе ён сапраўды **арол**, бо нават у няволі застаецца духоўна **свабодным** (адзін з устойлівых сімвалічных сэнсаў вобразу птушкі). Так што наўрад ці выпадкова першай савецкай песняй, якая ўразіла хлопца пасля яго вяртання са сцюдзёнага выраю, быў **Арлёнак**. Але разам з тым Алесь заўсёды хавае за пазухай мяккі блакнот, а ў душы – заповітную мару аб літаратурнай дзейнасці. Ён пераклаў праз польскую мову на родную неапапітанскую песню “Paloma”, каб выказаць такім чынам і сваю трывогу, і рашучасць салдата:

Ах, не пазбыцца вечна жывой тугі,
Вечна чужыя спелюцца берагі!..
Нас не прыгорне к сэрцу сцюдзёны свет –
Хай жа лютые бура і ўдаль ірве!..
Хлопцы, настаў наш час,
Мора ўжо кліча нас... (37)

Paloma – **Галубка** – указвае на другі бок асобы Руневiча, гуманіста, схільнага да рэфлексіі і творчасці.

Разам з сімвалічным (гнездо) ў рамана Я. Брыля плённа працуе і непасрэднае “локусна-рэчавае” ўвасабленне топасу дому. Аднак яго інтэрпрэтацыя істотна залежыць ад таго, у якім з двух выяўленчых

планаў твора – сучаснасці, вайны альбо даваеннага мінулага – яна разгортваецца.

Назіранні варта пачаць з плану мінулага, тым больш, што і адкрываюць яго Алесевы першыя ўспаміны (раздзел “Падарожжа ў найлепшае”), а яны ў чалавека звычайна звязаны якраз з уяўленнямі прасям’ю і родную хату. Досвед лірычнага героя рамана, здаецца, не складае выключэння:

Шчодра напоены святлом, далёкі і блізкі, нібыта ў радасным сне, вялікі чарнаморскі горад.

Над безліччу рэк чуваць гудкі і чаханне паравозаў.

І – галоўнае – тата вярнуўся!.. (41).

Алесь і Толя сустрэлі яго на вакзале і ідуць разам дахаты, чакаючы прывезеных прысмакаў. *Гэта – адзін з найранейшых, здаецца, успамінаў. Вельмі просты і вельмі выразны. Да ап’янення пахам каўбасы, духмянай і салодкай свежасцю раскрыенага кавуна...* (41).

Аднак цікава, што ні тут, ні далей мы не знаходзім апісання дому Руневічаў у паўднёвым горадзе. Памяць Алесьа захавала галоўным чынам праявы любасці паміж бацькамі і дзецьмі, узаемнага ласкавага клопату. Усе яны сащчэпленыя з такімі побытавымі падрабязнасцямі, як, напрыклад, *заўсёды загадкавы дзед Чамадан і шырокая, адкрыта дабрадушная цётка Карзіна* (41) у татавых руках. Альбо (...) *як мама – дома яшчэ, у кухні – палашча бутэльку. (...) Каб наліць туды малака з сабою хлопцам, на мора* (42).

Дзіцячая фантазія, развітая ўяўленнем мастака, ажыўляе дробязі хатняга начыння, збліжае малое з вялікім: (...) *у памяці – на фоне сонечнага мора з двухкаляровымі лодкамі – засталася перш за ўсё тое папямлістае боўтанне хваль за празрыстай сцяною бутэлькі...* (42).

Аднак ні знешняга выгляду дома, ні інтэр’ера, хоць бы той самай мамай кухні, няма. Можа быць, таму што герой яшчэ зусім малы? Аднак нешта падобнае бачым і пазней, калі сям’я вярнулася на “гістарычную радзіму” і на ўласную зямлю ў “буржуйскую Польшчу”, а дакладней – у заходнебеларускую вёску Пасынкі. *Алесью толькі што пайшоў пяты год, калі яго перасадзілі з гарадскога на вясковы грунт. З таго часу і пачынаюцца яго амаль суцэльныя і больш выразныя ўспаміны, з асноўным у іх – новым, нязведаным хараством прыроды, загадкавым, чароўным хараством, якое паланіла нібы толькі раскрытую душу* (44).

І сапраўды, вясковая сядзіба Руневічаў, ізноў ніводнага разу не апісаная, бачыцца і жыве ў цеснай сувязі з прыроднымі аб’ектамі:

сад вакол хаты, дзе ў малінніку так весела ганяць трусоў; карыта каля студні, *старое, аж зялёнае ўсярэдзіне ад бросні* (48), куды запусцілі акуня. *Гумно з зялёнай ад моху, вялізнай страхою шырока разявіла чорную зяпу (...). Тут толькі ластайкі пішчаць ды лётаюць, а ўверсе страшна, дзівосна звісае касматае і сівое ад пылу павуцінне...* (46).

Вобраз хаты скупа накрэслены пункцірам дэталяў. Там *на шафцы ў кухні шпіль і смуродзіць газай прымус* (пакуль мама хварэе) (50), *цьмяна гарыць пад столлю лямпа* (52), а *“высока на покуце”* – “бог”, *заўсёды злосны. Прыціснуў адною рукою кніжку, другую наставіў шчопцямі на Алеся і панура глядзіць, не змаргне...* “Бог”, *як і тата, называецца Мікалай, а прозвішча яго – Цудатворац* (56).

Ізноў кожная дэталёва вядзе за сабой успаміны героя пра галоўнае – пра стасункі з роднымі і суседзямі, што вось сабраліся вакол стала пад лямпай і расказваюць; альбо пра маральныя ўрокі, атрыманыя малым: як хворую маму *трэба шкадаваць* (50), як рвецца з апошніх высілкаў бацька, каб адцягнуць смерць, бо дзеці ж малыя. Але малітва не дапамагла, і вось вокны Руневічавай хаты *сумныя, заплаканыя* (55). Ад восеньскай слаты, вядома.

Відаць, справа не ва ўзросце героя, а ў тым, што родная хата для яго – не камфортнае жыллё і, тым больш, не маёмасць, а перадусім кантакты з блізкімі і роднымі людзьмі, прыгажосцю прыроды, багаццем народнай культуры – усё тое, з чаго пачынаецца любасць чалавека да жыцця. Таму ўвага Алеся засяроджана не на знешнім (выгляд, арганізацыя жыллёвай прасторы), а на ўнутраным, перажытым, што стала дарагімі ды істотна важнымі для яго ўспамінамі. Я. Брыль далёкі ад таго, каб маляваць тут нейкую спрошчана-ідылічную карціну. У родным кутку Алеся давялося зведаць ранняе сіроцтва і нялёгкую сялянскую працу, сутыкнуцца з сацыяльнымі канфліктамі і пакутаваць ад псіхалагічнай драмы супярэчлівых стасункаў з маці і пані Вандай. Аднак гэтыя хваляванні, бяспрэчна, сталі каталізатарам яго духоўнай эвалюцыі.

Можна прапанаваць і яшчэ адно меркаванне. Знешні выгляд бацькоўскай хаты не апісаны менавіта таму, што яна родная. Вобраз яе заўсёды з лірычным героем як неабходны складнік яго індывідуальнага ўспрымання свету. Апісанне спатрэбілася бы камусьці старонняму, а не самому Алеся ў плыні яго ўспамінаў і рэфлексій.

Іншая справа – *домік з зялёным ганкам* (109) у павятовым горадзе, *за сорок кіламетраў ад дому!* (110), дзе браты Руневічы пачалі самастойна жыць удвух, калі Алесь услед за Толем паступіў у гімназію.

Быў у іх свой пакойчык і стол пад электрычнай лямпачкай, на якім яны то пісалі, кожны сваё, то свабодна і колькі хто хоча чыталі!.. Потым быў – пасля вёскі – горад. З тратуарам, што здрава, то дошкай, то цэментам шаркаў пад новымі чаравікамі; з вясёлымі прысадамі абапал бруку, грымотнага пад вазамі кірмашнікаў і нагамі разгалёканай песняй пяхоты; з кінатэатрам, куды цягнула магнітам; з цэрквамі ды касцёламі, што час ад часу ажывалі над кронамі і дахамі спрадвечным перазвонам; з мноствам па-рознаму пахучых магазінаў: здобай, каламаззю, ваніллю, селядцом; з раскошным святлом у вялікіх, часта затаямнічаных гардзінамі, чароўна напоўненых музыкай вокнах дамоў, шматпавярховых, як здавалася Алесю; з вакалам, адкуль, нагадваючы мілы свет маленства, па-сяброўску, па-змоўніцку клікалі ў таямнічую даль гудкі паравозаў...

Не было толькі мора для поўнага падабенства з тым амаль ужо легендарна далёкім горадам, што часта хваляваў яго ілюзіяй былога, страчанага шчасця... (124).

Хлопец упершыню пакінуў родную хату і апынуўся ў непрывычным для яго асяроддзі. Лавіна новых уражанняў і выкліканых імі перажыванняў займае палову кніжнай старонкі. Ізноў яны выявіліся ў прадумана адабраных ды асэнсаваных (згодна з лірычным чляннем рэчаіснасці) дэталях. Аднак дамінуюць тут, як бачым, вонкавыя вобразы, бо дух і лад жыцця гараджан засталіся для Алеся закрытымі, “затаямнічанымі” ваконнымі гардзінамі. Гэты свет вабіць яго, але *як жа добра было сустрэцца нават з іхнім возам – тут, у горадзе* (110), калі маці прыехала адведаць сыноў. А неўзабаве хлопцам ізноў давалося перабірацца ў вёску.

Сапраўдны “вырай” пачаўся для Алеся з адыходам у войска. Хоць думалася спачатку: *Мне што – адслужыць ды дахаты вярнуцца, не больш!..* (38). І нават перастрэлка трыццатага жніўня ў акопах пад Гданьскам усё яшчэ здавалася забавай. *У свой бліндаж Руневіч з сябрамі па кулямётнаму разліку дасталі ў пакінутых жыхарамі дамах стары, без толку балбатлівы будзільнік; над уваходам, маючы на ўвазе не толькі сваіх, чорнаю фарбай намазалі: “Староннім уваход сурова забаронены”; злавілі, прывялі і навязалі, для поўнай дамавітасці, прыстага несаліднага шчанюка* (39).

Блазенская гульня побач з чужымі пакінутымі дамамі, пародыя, прафанацыя мірнай хатняй утульнасці і надзейнасці напярэдадні страшэннай вайны, а, можа быць, адчайная спроба ўчарашніх хлопчыкаў знайсці хоць такі ратунак ад пакуль неўсвядомленага жаху?

Такім чынам, умоўнае размежаванне двух выяўленчых планаў рамана дасягаецца ў тым ліку і пры дапамозе топасу дому, яго розных трактовак. Родная вёска, хата, сям’я, маці, любасць да іх – та-

кое натуральнае разуменне дому пераважае ў даваенных успамінах героя. Не тое ў сучаснасці. Алесь трапіў у “сцюдзёны свет”: не проста ў незнаёмую, а ў чужую яму прастору, дзе замест сапраўднага дома – розныя “падмены”. Бліндаж сярод іх – яшчэ не горшы ва-рыянт. Рэкруцкая казарма, акопы, першая на пакутніцкім шляху Ру-невіча турма нават не спыняюць на сабе ўвагу, настолькі ўсё гэта далёка ад яго ўяўленняў аб нармальных, натуральных умовах чалавечага жыцця. Затое пра лагер ваеннапалонных гаворыцца досыць падрабязна:

Іх прыгналі сюды летась у верасні, яшчэ ў цэльты – брызентавыя палаткі на вялікім пустыры, які быў толькі што абцягнуты новенькім калючым дротам, падрыхтаваным загодзя і ўдоставіць. Іх рукамі пабудаваны гэтыя цагляныя блокі, на двецце пяцьдзесят чалавек кожны, пракладзены і ўкатаны шлакам вуліцы, пасаджаны дрэўцы. Усё – па загодзя прадуманым плане і, відаць, надоўга. Гэта яны (...) пакуль не зроблены былі блокі, удоставіць паспыталі, як спіцца пад лопат брызенту, у берлагу з перацёртай саломы, калі прачынаешся часта пад снегам, грэшся сам ад сябе ды ад мізэрнага, абы ты жыў, казённага пайка (20).

Калі бліндаж з будзільнікам ды шчанюком здаецца легкадумным жартам, то ў дадзеным апісанні *шматтысячнага чалавечага мурашніку* (20) відавочна іронія. Тут усё як у сапраўдным жыллёвым масіве і галоўнае – для тых, хто трапіў за калючы дрот, гэта адзіны сродак выжыць. Але ўсё гэта пабудавана пад прымусам для паднявольнай працы і муштры (*каму не на карысць, а каму дык і проста не на жыццё* – (17)) у паднявольнай разлуцы з блізкімі. Таму месца на на-рах у блоку шталага не можа стаць для чалавека до ма м, а дрэўцы абапал “вуліц” выглядаюць ледзь не здзекліва.

Яшчэ больш горкая іронія бачыцца ў гісторыі аб тым, як пасля дамоўленасці паміж СССР і Германіяй аб абмене польскімі палонны-мі было нарэшце аб’яўлена: «*Беларусы – да маткі!*» (24). *Сорак сем хлопцаў* – (...) з розных, лясных, палявых ды балотных мясцін *Заходняй Беларусі* – сабраны былі ў вялікім маёнтку. У старой цаглянай адыне ім адгарадзілі кут, збілі нары, заслалі іх саломай, паставі-лі жалезную печку і, як усюды на камандах, закратавалі акно, а на дзверы навесілі завалу і замок (24–25).

Такім чынам, вобразы **шталага**, **штрафкампані** (лагера ў лаге-ры) ды **штубаў**-адрынаў на **арбайтскамандах** складаюцца ў свядо-масці героя і ў канцэпцыі аўтара ў абагульнены вобраз няволі і чу-жыны (нездарма дамінуюць нямецкія назвы). Ролю лірычнага кантра-

пункта ў гэтым шэрагу выконвае апісанне пакоя гестапа, у якім дапытваюць уцекача Руневіча (апovesць “Сцюдзёны вырай”). Карціна выглядае амаль сюррэалістычна:

... Сцены пакоя з нізу да верху 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.

Пад дзікімі вачыма фіюрэра і свастыкай на яго рукаве, унізе, за пісьмовым сталом, сядзіць спакойны мяккагалосы мужчына ў светлым цывільным касцюме.

У пакой час ад часу бясшумна заходзяць іншыя, у светлых касцюмах і жоўтых туфлях, якія ступаюць надзвычай мякка. Галасы гучаць ціха і роўна. Твары нагадваюць дактыласкапічныя адбіткі, толькі рухомыя (145–146).

У другой апovesці – “Гнёзды за дымам” – своеасаблівай паралеллю гэтаму эпизоду ўяўляецца сцена ў савецкім паўпрэдстве. Алесь імкнуўся туды з думкаю пра свабоду, сваю і таварышаў, на сустрэчу з вялікім домам Савецкай краіны, у які ўвайшла ўз’яднаная нарэшце Беларусь. Спадзяваннем героя адпавядае атмасфера спакойнай утульнасці:

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 (256).

Ледзь не ідылічная карціна глядзіцца поўнай супрацьлегласцю фашысцкаму кабінету, пакуль Алесь не насцярожвае “абавязковы” тут партрэт: *Зірнуўшы на яго, Алесь пазнаў. І адчуў сябе, як і пад Леніным, радасна і... няёмка. Больш – няёмка. Нават – пасля – да холаду сцішнавата...* (258).

З дапамогаю паралелізму аўтар падводзіць чытача да высновы: заганныя правадыры – з абодвух бакоў, – іх фальшывыя, антыгуманныя ідэалогіі падштурхоўваюць свет да краю бездані. Таму дом, у які Руневіч з глыбокай надзеяй увайшоў 21 чэрвеня 1941 года, толькі здаецца трывалай апорай міру і бяспекі.

І нарэшце такія варыянты несапраўднага, “прывіднага” жылля, як інтэрнат для звольненых палонных альбо асобны пакойчык, арэндаваны ў Грубэра. Падобныя танныя выгоды і “нібыта свабода” задаваль-

няюць толькі самыя прымітыўныя натуры, чыё знешняе захапленне культурай і парадкам “Вяліканямеччыны” не можа схваць сапраўдных эгаістычных разлікаў: *Дзе мне добра, там і маё.*

На Алеся такія аргументы не дзейнічаюць, але ж ён хоча зразу мець яшчэ адно новае для яго асяроддзе і прыглядаецца да немцаў у іх сямейных гнёздах. Пабачыўшы ў Германіі некалькі правінцыйных мястэчкаў, герой вызначыў іх тыповыя рысы:

Ад рыначнай плошчы, як промні ад зоркі, разыходзяцца пяць ці шэсць вуліц. Абাপал бруку стаяць тынкаваныя, вясёлай афарбоўкі, або цагляныя домікі пад чырвонаю чараліцай, з суседскай цікаўнасцю пазіраючы адзін на аднаго з-пад халадочку кляновых ды каштанавых векавечных прысадаў. Перад дамамі – агародчыкі з кветкамі, а на дварах, на крытых ямах – горбы гною і перад самым кухонным акном – прыбіральня. (“І тут бываюць ідыліі – пры адкрытых дзвярах...”) Каля адрын – поўна ўсялякай тэхнікі для двара і для поля, а на дахах – чароды галубоў, не так для прыгажосці, як на мяса (73).

Зноў лёгкая іронія, зрэшты, бяскрыўдная. І чаму ж не пахваліць тое, што сапраўды добра?

Кухня, як і ўсюды, дзе ўжо Алесь бываў, была ў іх (Камратаў – *В.Н.*) ахайнай, з белай кафельнай сценкай над плітой, з паліцай, на якой стаялі стандартныя белыя слоікі, аздобленыя блакітнымі гатычнымі літарамі смачных словаў: соль, перац, цукар, гарох... Пры яркай электрычнай лямпачцы відаць былі два надпісы, таксама готыкай і таксама вядомыя, – адзін над плітою: *Sich regen bringt Segen*, а другі пад Хрыстом у цярновым вянку: *Das tat ich für dich* (77).

Лад жыцця ў доме Камратаў для Руневіча не новы. Хіба што камфорту больш, а так – нават яечню немцы ядуць тую самую, што і ў Пасынках, саджаюць палоннага за стол, распытваюць пра яго радзіму, сям’ю. Людзі ўсюды людзі. Ад непадробнай шчырасці *зрабілася нават у кухні відней* (78), але неўзабаве *зноў пацямнела* (79), калі гаспадыня з той жа шчырасцю ў *млява блакітных вялікіх вачах* (79) спыталася: *Чаму вы не паддаліся адразу, без бою? Вас бы ўжо даўно, можа, пусцілі б дахаты. Фюрэр – гут, фюрэр не хоча вайны. А ўсе на нас. (...)* (79).

Утульная гаспадарліваць і сентыментальныя аздобы ў дамах Камратаў і Драгаймаў не ўвялі Руневіча ў зман. Ён хутка зразумеў, што ахайная чысціня і знешняе набожнасць забруджаны тут мяшчанскай бездухоўнасцю. Затое на *самотным, растрэсеным хутары*

ў даліне, на беразе вялікага і, як здавалася, шэра-халоднага возе-ра (120) Алесь зусім не звярнуў увагі на рэчавыя дэталі, настолькі яго зацікавіла гаспадыня. Нямецкая маці са шчырай спагадай падзялі-лася з уцекачамі апошнім акрайцам хлеба (*першы для іх у Нямецчыне чорны вясковы хлеб, (...), спечаны дома, не ў пякарні* (121)) і народнай мудрасцю: *Увесь свет – адзін дом.*

Гэтая нямецкая прыказка вельмі адпавядае ладу мыслення Руне-віча-гуманіста, яго мары аб агульначалавечым братэрстве, але зусім не наводзіць яго на нейкія касмапалітычныя высновы. Адзінай мэтай героя застаецца – “дахаты”. У такім імкненні ён не адзінокі, бо, як па-народнаму проста тлумачыць Змітрук Саладуха, *птушка і тая з выраю ляціць, а гэта ж чалавек!..* (303). Шлях дамоў яшчэ да ўцёкаў пачынаецца ў думках, успамінах. Бутрым, гледзячы на фо-таздымак, тужыць па жонцы і сыну: *Дахаты, браце, толькі даха-ты...* (84). І душа Алесь ляціць “у найлепшае”. Пасля першых уцёкаў ён працягвае марыць, у думках звяртаючыся да маці: *Я прыйду, да-рагая, я усё ж такі камі-небудзь прыйду!.. (...)* Ты адпачнеш, будзеш сядзець пад хатай, дзе сонца асвеціць рабіну, яе хвалююча-аранжавыя маладыя гронкі, дзе на градах, яшчэ ўсё табою апалатых, будзе пах-нуць кроп, а старая карова, вярнуўшыся з пашы, толькі цябе будзе клікаць з даёнкай (154).

І дарма што ён, злоўлены ўцякач, знаходзіцца зараз у адзіночнай камеры нямецкай турмы, ледзь не рады такому адпачынку. *Усяго тры бадзяжныя тыдні, з такім адчуваннем, што ты – пад небам толь-кі, што ты на ўсёй зямлі – адразу. Тры тыдні безабароннага перад стыгіяй блукання – і ты вось аж так засумаваў па тым, да чаго пры-выкалі, з чым парадніліся многія пакаленні, цябе ахапіла ўжо такая прага дамавітасці, што зацішным прытулкам здаецца нават і гэтая адзіночка!* (148).

Табурэт, стол, нары пад коўдрай, місачка бульбянога супу, дах над галавою – можна і ў турэмнай камеры адчуць сябе амаль як дома. Роўна настолькі, каб сабрацца з сіламі, абдумаць новы праект вяртан-ня да маці. У разлуцы хлопец пачаў разумець, *што гэта даўно ўжо не тая дужая, добрая і суровая мама, што ўжо не яна яму, а ён патрэб-ны ёй як абарона і пацеха* (337), і яшчэ больш настойліва імкнецца да роднага гнязда.

Аднак у эпілогу мы бачым, што, вярнуўшыся, Руневіч перанёсся з другога, далёкага свету пакут і надзеі ў разгубленыя Пасынкі, ніз-ка прыбітыя крушэннем усяго, што так нядаўна стала для іх свайм, у родную хату, горка асірацелую без Толі, што пайшоў на ўсход (331),

і перад найвышэйшымі пытаннямі жыцця ён адчуў сябе голым пад золкай, сцюдзёнай слатой (332).

Здзяйсненне прыгожай гарманічнай мары па-ранейшаму наперадзе. Трэба пачынаць ад пачатку, па-новаму пераадольваць *адарванасць ад той Радзімы, што дзесьці – зноў так далёка! – змагалася, ведала, верыла!..* (331).

Жыллё падзяляе лёс сваіх жыхароў. Пад акупацыяй пасынкаўскія хаты давалі прытулак акружэнцам, збіралі пад сваімі стрэхамі тых, хто лічыў за *ганьбу вось так сядзець ды чакаць* (331), а некаторыя, спустошаныя фашыстамі, загінулі. Ратункам для ацалелых сялян стаў сямейны партызанскі лагер. Там у хваляванні за сыноў *ноччу напразвесні* не спяць маці Алеся і Косці Вярбіцкага. *Пра што гавораць яны? Або – яшчэ цяжэй – пра што маўчаць? Ці ўжо лежачы на мулкіх, не на старэчых косці, пасцелях з яловых лапак, прысланых дзяругай, ці седзячы перад гарача-зыркім і легкадумна гаваркім агнём у чалесніках печы...* (336).

Цёмная пушчанская зямлянка (336) з уласцівым ёй суровым побытам – гэта яшчэ адна вымушаная падмена дому, але атмасферу любові і ўзаемнага клопату жыхары ў яе перанеслі без стратаў. Маладая маці песціць дзіця, старыя маці падрыхтавалі чыстыя кашулі для сыноў, што выпраўляюцца ў разведку, – жыццё працягваецца. Такое адчуванне падтрымлівае таксама матыў імклівага руху: адступае зіма, ляцяць дзікія гусі, выязджаюць разведчыкі, партызанская брыгада пачынае маштабную аперацыю, Руневіч падганяе каня. Асабліва выразны ў фінале, гэты матыў, як і матыў дому, праходзіць праз увесь раман, пачынаючы ад лірычнага “прадспеву”, дзе ўсталёўваецца сувязь паміж мастацкім часам твора (у першую чаргу – партызанскага эпілогу) з пазатэкставай сучаснасцю – эпохай касмічных палётаў: (...) *Тады яе, нашай любай і страшнай Зямлі, яшчэ ніхто не бачыў зводдаль, у блакітным ззянні.*

Самотная, яна паволі, вусцішна круцілася ў чорнай бездані, загадкава паслухмяна і вельмі дакладна паварочвала да святла то адзін, то другі бок жывога глобуса, мокрага ад крыві і шурпатага ад руін (14).

Вобраз дому не прадстаўлены тут у сваёй непасрэднай канкрэтыцы, але яго метафарычная інтэрпрэтацыя дасягае сапраўды сусветнага маштабу. *Зямля, жывы глобус*, – гэта дом чалавецтва, сыны якога *сёння ўжо мараць, услед за першымі, пра міжзорны палёт* (14). Але ўсё пачынаецца з выбару кожнай асобай свайго *шляху да святла, яшчэ аднаго месца ў страі яго абаронцаў* (15). Надзейнымі арыенціра-

мі на тым шляху з’яўляюцца такія каштоўнасці, як сям’я, дом, народ, Радзіма.

Такім чынам, дом для лірычнага героя “Птушак і гнёздаў” – гэта не толькі жыллё, аднак ён па-сапраўднаму зразумеў гэта, пакінуўшы родную хату. З вобразам дома асацыятыўна звязаліся ўяўленні Алеся Руневіча аб “найлепшым” (любасць і вернасць у стасунках з людзьмі і прыродай, сям’я, сяброўства, родныя мясціны, Беларусь). Сімвал гнязда абагульняе гэтыя сэнсы і акцэнтуюе імкненне героя абавязкова вярнуцца дахаты (як птушка з выраю), знайсці Радзіму, пераадолеўшы перадурзаныя меркаванні, адкінуўшы падмены і спакусы, убачаныя ў чужых краях, у свеце, узарваным вайной. Гэтыя пошукі сталі найважнейшым фактарам эвалюцыі асобы Алеся Руневіча і вызначылі сюжэтно-кампазіцыйную аснову рамана, а топас дому ўтварыў у ім адзін з галоўных лейтматываў, які разгортваецца ў сілавым полі паміж сэнсавымі палюсамі чужыны і Радзімы, няволі і свабоды.

ЛІТАРАТУРА

Брыль Я., *Збор твораў*. У 5 т., Мінск 1981, т. 5.

Брыль Я., *Птушкі і гнёзды*. Золак, *убачаны здалёк*, Мінск 2001.

Валодзіна Т., *Хата* // С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч, *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2006.

STRESZCZENIE

LEJTMOTYW DOMU W POWIEŚCI JANKI BRYLA „PTAKI I GNIAZDA”

W artykule omówiono semantyczną złożoność i fundamentalne strukturalne znaczenie lejtmotywu domu w lirycznej powieści Janki Bryla „Ptaki i gniazda”. Poszukiwanie domu i ojczyzny jest najważniejszym czynnikiem ewolucji głównego bohatera Andreja Runiewicza. Definiuje ono również strukturę powieści. Topos domu jest głównym lejtmotywnym, który pojawia się na przeciwnych biegunach semantycznych, takich jak obca ziemia – ojczyzna, niewola – wolność.

Słowa kluczowe: lejtmotyw, powieść liryczna, miejsce zamieszkania, dom, wszechświat, czas i przestrzeń, ojczyzna i obca ziemia, wolność i niewola.

S U M M A R Y

THE LEITMOTIF OF HOME IN YANKA BRYL'S NOVEL "BIRDS AND NESTS"

The article discusses semantic complexity and fundamental structural importance of the leitmotif of home in Yanka Bryl's lyrical novel "Birds and nests". The searching of home and homeland is the most important factor in the evolution of Andrey Runevich, the main character of the novel. It also defines the content and the structure of the novel. Topos of home becomes one of the most principal leitmotifs which appears between sense poles of foreign land and homeland, captivity and freedom.

Key words: leitmotif, lyrical novel, dwelling, house, Universe, time and space, homeland and foreign land, freedom and captivity.

Ирина Федорчук

Университет Щетинский

Фонтанный дом в жизни и творчестве Анны Ахматовой

Хорошо известна фраза, сказанная Ахматовой П. Н. Лукницкому: *Уйдя от Гумилевых, я потеряла дом*¹. Однако оценить этот дом как утрату не только крыши над головой, но и своего личного пространства, поэт смогла лишь с перспективы лет. Говоря о последнем доме, поэт имела в виду тот, в который ее привел после свадьбы Н. Гумилев². Благодаря именам двух живших в нем поэтов, сохранилась память об этом доме на улице Малой в Царском Селе. Его перед свадьбой сына приобрела мать поэта – А.И. Гумилева. С осени 1911 до весны 1916 года он и был первым и, по сути, единственным уютным и обжитым семейным домом, который был у Ахматовой. Здесь ей отвели отдельную комнату, которую она называла *синей*, потому что стены украшали синие шелковые обивки – уединенное личное пространство творчества, где она могла ощутить *роскошь уединения*.

В воспоминаниях об этом доме и комнате ощутимо тогдашнее желание Ахматовой создать свой мир, одухотворить пространство, обосо-

¹ Цит. по: В. Лукницкая, *Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*, [online], <http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/ЛУКНИЦКАЯ/gumilew.txt>, [доступ: 27.04.2017]. Много лет спустя, в ответ на упреки Лукницкого, что Ахматова живет так бедно, она ответит: *Каждый человек живет так, как он может!*

² Перед венчанием Гумилев сказал невесте, что она свободна от каких-либо перед ним обязательств, положил на ее счет две тысячи рублей и дал ей личный вид на жительство. Именно этой свободы, которая была ей дана в первом браке, не хватало потом Ахматовой в отношениях с ее партнерами.

бить его. Однако ни дом, ни комната не выполнили в сознании поэта функцию защиты, не создали ощущения домашнего очага, семейного мира. Для Гумилева этот дом связывался с памятью, культурным наследием (книги, портреты, старинные предметы) и открытиями (привезенные из путешествий экзотические вещи), а Ахматова чувствовала себя в гостях.

При этом и Ахматова, и Гумилев рвутся из дома в столицу, где есть маленькая, но принадлежащая только им комната, не очень удобная, но здесь можно иногда остаться ночевать, здесь собираются их молодые единомышленники. Повидавший мир Гумилев, утверждал, что *Петербург – лучшее место земного шара*. Ахматовой город воспринимался *особенно свежо и остро после тихого и благоуханного Царского Села*³. Образ пушкинского *светлого града* навевал величественные картины северной столицы. Ахматова отмечала, что *красоту* Петербурга вновь открыли художники-мироискусники, что молодых ее сподвижников вдохновляло именно живописное изображение города⁴. В раннем творчестве переживания лирического «я» и «ты» у поэта неразрывно связаны с Петербургом, обусловлены его аурой, события вписаны в пространство пышного, гранитного города.

С весны 1916 года Ахматова и Гумилев живут рядом, но отдельно, а вскоре и сам дом был его хозяйкой продан. С родными пенатами ассоциируется у нее впоследствии не семейный дом Гумилевых, а все Царское Село. Именно туда она стремится вернуться, а, видя дом, взирает на него отчужденно, жалеет только об оставленных в нем и потерянных письмах.

Дальнейшая жизнь автора «Поэмы без героя» связана с «Петровым градом». Ахматова чувствует себя по духу петербуржанкой⁵, а о столице говорит *тот город, мной любимый с детства...* Уйдя из дома Гумилевых, *ничего с собой не взяв*, по словам Ахматовой, она осталась первый раз в жизни *бездомной*, с ощущением, что *кончилась юность*.

Однако вскоре привычный мир рушится, жизнь круто меняется. *Ставшим крылатым словом-стихом* Ахматова выразила это ощущение рубежа: *Приближался не календарный / Настоящий Двадцатый Век*. В роковом 1914 году началась Первая мировая война, *это европейское братоубийство и почти удавшееся самоубийство цивилиза-*

³ А. Ахматова, *Город*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных, Москва 1986, с. 248.

⁴ Там же.

⁵ В ряде автобиографий Ахматова даже пишет, что родилась в Петербурге, хотя это и не соответствовало истине.

ции *Старого света*, давшие толчок историческому видению Ахматовой, в котором пульсировала ее личная судьба⁶. На второй день войны Ахматова начинает писать стихи, вошедшие в цикл «Июль 1914».

Эсхатологические мотивы, пронизывающие «Белую стаю», связываются Ахматовой также с пространством дома и города. Внутреннее пространство дома оказывается разрушенным, что приводит к появлению семантики смерти. [...] Пространство становится дисгармоничным, открытым «всем ветрам истории», и в таком пространстве нет места уютному обжитому дому. Там царит неподвижная тишина, запустение, мрак: *Сразу стало тихо в доме...⁷*.

Вехи своей духовной биографии как части общей биографии ее поколения поэт вписывала в исторический контекст. Гумилев уходит добровольцем на фронт и уже через год получает Орден Святого Георгия за храбрость. Чем дальше отдалялись в памяти события их совместной жизни, тем большее значение приобретал для нее образ Гумилева и ее место в его творчестве.

Когда человек умирает, изменяются его портреты, – писала Ахматова. Изменился и портрет Гумилева. В проекции ахматовских ретроспекций превращенный в воспоминание Гумилев (*ты превращен в мое воспоминанье*) стал больше, лучше и даже прекраснее себя живого – единственный из любивших ее мужчин, он с блеском выдержал экзамен на Героя, а все остальные с треском провалились⁸.

Пятым актом из Летнего сада веет, – так лаконично написала поэт о кануне революции. С января 1917 года до осени 1918 Ахматова жила у Срезневских при клинике, в которой служил врачом муж подруги. Увидя однажды, как В. Срезневская сидит, чуть не плача, перед горой мерзлой картошки, кроме которой готовить на обед было нечего, Ахматова поняла, что усложняет своим присутствием и без того тяжелую жизнь семьи подруги.

В городе становилось все безлюднее, а жизнь все горше. В начале 20-х годов в литературе появляется образ умирающего, холодного

⁶ К. Страда, В. Страда, *Анна Ахматова и ее XX век*, [в:] *La Pietroburgo di Anna Achmatova*, Bologna 1996, p. 17–18.

⁷ А. Локша, С. Козловская, *Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой эпохи войны и революции (1914–1921)*, [в:] *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник*, Вып. 9, Симферополь 2011, с. 61–62.

⁸ А. Марченко, *Ахматова: жизнь*, Москва 2009, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about-marchenko-zhizn/epilog-drugaya-zhizn.htm>, [доступ: 12.06.2017].

города, казавшегося многим почти чужим – бывшей столицы. Выражая мнение многих, З. Гиппиус с убийственной точностью суждений писала об этом времени:

Я следила, как умирал старый дворец, на краткое время воскресший для новой жизни, – я видела, как умирал город [...]. Да, целый город, Петербург, созданный Петром и воспетый Пушкиным, милый, строгий и страшный город – он умирал⁹.

Поэтому единственным решением для Гиппиус и многих иных было решение оставить Петроград и Россию. Ахматова даже не рассматривает такую возможность, в ее лирике звучит мотив необходимости разделить судьбу города, страны, сохраняя им верность, и тем самым, сохраняя верность самому себе. У Ахматовой в известном и многими отвергнутом тогда стихотворении *Все расхищено, предано, продано...*, наряду с эсхатологическими мотивами первых строф в последней – звучат ноты надежды, веры, что все было не зря, не напрасно, что надежда есть. Поэт останется в городе на Неве до лета 1941 года.

Ахматова любила давать домам и квартирам в Петрограде, в которых ей приходилось жить, поэтические названия: «Пагодой» – именovala дом на Пушкарской, «Гучкой» – квартиру, названную в честь переулка на Васильевском острове, «Фонтанным домом» был Шереметевский дворец, «Шумерийской кофейней» они с В. Шилейко прозвали комнату во флигеле Фонтанного дома.

Утрата дома не оборачивается попытками его обретения, Ахматова ищет себе пристанище, понимая, что оно будет временным и вынужденным. В городе на Неве она живет во дворцах, но в служебных помещениях, флигелях, входит в дом не с парадного входа по ковровой лестнице, с перилами-балюстрадами, а через черный, потому что парадные подъезды после революции в подавляющем большинстве начинают закрывать¹⁰. Именно лестница служила одним из мерил характеристики квартиры: крутые, неотопливаемые, темные, сырые, черные лестницы, с входом в подвальные помещения, становились чем-то обычным.

⁹ З. Гиппиус, *Петербургские дневники 1914–1919 гг.*, [В:] *Собрание сочинений*, т. 9, Москва 2005, с. 338.

¹⁰ Сама поэт писала об этом так: *Мои жилища. Дворцы и нищая жизнь в них. I. Фонтанный Дом. II. Мраморный. III. Сергиевская, 7; Мои дворцы (Шереметевский). Сергиевская, 7. Мраморный*. См.: А. Ахматова, *Записные книжки (1958–1966)*, Москва, Torino 1996, с. 137.

Название «Фонтанный дом» нередко приписывают Ахматовой, однако, оно вполне исторично: так называли часть усадьбы Шереметьевых, когда в 40–50-х годах XVIII века был воздвигнут каменный дворец. При этом набережная Фонтанки¹¹ и Фонтанный дом стали для поэта особо значимыми, превратившись в мифологизированный локус ее творчества, о чем бы ни шла речь: о «фасадности», «декоративности», «театральности» центра Петербурга или об особой ауре старинного дворца с его богатой историей, чужой жизнью, тенями прошлого. Дом многочисленными нитями оказался связан с ее творчеством и судьбой. Н. Пунин, еще в 1923 году, до того как, Ахматова поселилась в его квартире, слышал от нее пожелание жить в районе Фонтанки, где «так много Петербурга», но, возможно, Фонтанный дом с садом был похож и на Царское Село: и дворец, и деревья, и овал внутреннего двора. Тогда еще автор «Поэмы без героя» не могла предположить, что дом станет для нее *целой симфонией ужасов*¹².

Первый адрес Ахматовой во флигеле Шереметевского дворца связан с квартирой Шилейко. Он поселился на Фонтанке 34 в Северном флигеле, когда стал преподавателем и гувернером старших внуков графа С.Д. Шереметева. Тогда в этом северном флигеле, кроме служебных жилых помещений размещались Танцевальный зал, Бильярдная, Столовая, Буфетная. В это же время Шилейко работает внештатно ассистентом в Эрмитаже, хотя университетского курса он так и не закончил. С Ахматовой они были знакомы с начала 10-х годов, оба были связаны с «Цехом поэтов», любили бывать в «Бродячей собаке», обменивались стихотворными посланиями и поженились в 1918 году¹³. Как недавно выяснилось, Ахматова жила у Шилейко в квартире номер пять с 1919 – до весны 1921 года¹⁴. Дворец еще хранил следы бывшего первозданного великолепия, старинный сад для городского был огромен, напоминая о тех временах, когда это место считалось загородным.

¹¹ На Фонтанке Ахматова жила в доме № 2 и в доме № 18.

¹² А. Ахматова, *Дальше о городе*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных..., с. 250. По другой версии самой Ахматовой она прожила здесь с осени 1918 года до осени 1920 года, то есть всего один год.

¹³ Брак Шилейко и Ахматовой, вопреки ее воспоминаниям, все же был оформлен супругом в декабре 1918 года в нотариате Литейной части Петроградской стороны. Официально брак продлился пять лет, до 1922 года (расторгнут решением народного суда Хамовнического района города Москвы от 8 июня 1926 года, по-видимому, по инициативе Шилейко, который 18 июня этого же года обвенчался с В. К. Андреевой).

¹⁴ Квартиры подвергались перепланировкам, поэтому сегодня невозможно установить, где именно находилась квартира номер 5, нигде не осталось никаких планов перестроек.

Общим пространством, соединявшим дворец и флигель в саду, был парадный двор со стороны Фонтанки, украшенный аркой с изображением герба графов Шереметевых с их ставшим благодаря Ахматовой знаменитым девизом «Бог хранит все»¹⁵. А. Жолковский отмечал, что поэту было небезразлично, где жить:

она ценила богатую возможность помечать свои стихи Фонтанным Домом и любила его эмблему – герб со львами, короной и надписью *DEUS CONSERVAT OMNIA*, украшавший его фасад, а ныне вошедший в символарий ахматовского культа¹⁶.

В том, как Ахматова называла дворец, акцент был на слове «дом», писала его поэт даже с прописной буквы, в рукописях нередко отмечая место создания стихотворения, иногда ставила лишь две буквы – «Ф. Д.». Впрочем, под рядом стихов в рукописях стоит и сокращение «Шер. Дом».

Тридцать пять лет я прожила в одном из самых замечательных петербургских дворцов (Фонтанный Дом Шереметевых) [...] и радовалась совершенству пропорций этого здания 18-го века¹⁷.

Ахматова любила старинные петербургские дома, «с историей», как она их называла. Действительно, поселившись в этом «сиятельном» доме, поэт впитала в себя всю его мифологию, легко соединяя иррациональное с реальным, мистическое с историческим, начиная от истории несчастий умершей здесь «молодой хозяйки дворца» Полины Жемчужовой; история об императоре Павла I, навещавшем Фонтанный дом; предания о юном призраке камер-юнкера, убитого в Белом зале дворца по приказу графа П. Зубова; позировавшего здесь О. Кипренскому А.Пушкина; до умершего, якобы, в их с Шилейко комнате поэта П. Вяземского. Пространство Фонтанного дома было хранилищем мифов и пристанищем теней своих бывших обитателей – пяти поколений Шереметевых, живущих во дворце.

¹⁵ Ахматова сделала его эпитафией к балету «Триптих» на основе «Поэмы без героя». В авторском примечании она писала: *Девиз в гербе на воротах дома, в котором я жила, когда начала писать поэму.*

¹⁶ А. К. Жолковский, *Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя*, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/zholkovskij-ahmatova-pyatdesyat-let-spustya.htm>, [доступ: 02.05.2017].

¹⁷ А. Ахматова, *Автобиографическая проза*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных..., с 255.

Он стоит несколько в стороне от набережной, отделенный от нее тяжелым, изящным кружевом чугунной решетки и обширным *cour d'honneur* – парадным двором. «Клинопись фонарей в Фонтанке», – записала когда-то Ахматова в одной из черновых тетрадей, вспомнив, по-видимому, в этот миг о предмете занятий своего второго мужа [...]»¹⁸.

Как ни странно, но постоянная смена Ахматовой места жительства, что было вообще и до революции характерно для петербургской интеллигенции, привела к сомнениям в том, где именно была их с Шилейко квартира в Фонтанном доме. Как уже упоминалось, сначала Шилейко была предоставлена комната в северной части дворца, однако, когда дворец перешел в ведение Археологического института и стал музеем, Шилейко с женой переселили. Директор литературно-мемориального музея Ахматовой Н. Попова и его сотрудник Т. Позднякова в своей новой книге, которую готовили десять лет, обнаружили адрес, который не упоминался в ахматоведении:

Сопоставив воспоминания, мы полагаем, что через всякие лабиринты, переходы, лестницы, коридоры, они [Ахматова и Шилейко] шли со стороны Фонтанки в бывший конюшенный флигель. Скорее всего, на второй этаж¹⁹.

Конюшенный флигель находился напротив Северного, и, с большой долей вероятности, можно определить, где находилась интересующая нас квартира, отсчитав пятое с края окно от Северных ворот. В голодную и холодную зиму 1919 году востоковеда Шилейко утвердили в должности профессора Петроградского археологического института, как он и обещал Ахматовой. Здесь он стал читать лекции по истории Шумера и Аккада, историю вавилонской литературы, а на практических занятиях со студентами разбирал клинописные тексты.

Ахматова с интересом относилась к рассказам Владимира Казимировича о Древнем Востоке. Она была благодарной слушательницей, понимающей музыку древней речи. Шилейко рассказывал ей о царях и богах, читал таблетки на языке оригинала, а потом переводил на русский [...]»²⁰.

¹⁸ И. Муравьева, *Ахматова и Фонтанный дом*, «Звезда» 1996, № 3, с. 201–202.

¹⁹ Н. Попова, Т. Позднякова, *Золотая клинопись фонарей в Фонтанке: Анна Ахматова и Владимир Шилейко*, Санкт-Петербург 2017, [online], http://okolo.me/2017/04/ahmatova_shilejko, [доступ: 03.04.2017].

²⁰ З. Томашевская, *Петербург Ахматовой: семейные хроники, Зоя Борисовна Томашевская рассказывает*, Санкт-Петербург 2001, [online], <https://refdb.ru/look/2092812.html>, [доступ: 12.06. 2017].

В их большой продолговатой комнате стоял круглый стол. За этим-то столом при свете керосиновой лампы, накинув на плечи оставшуюся от пребывания в армии солдатскую шинель, Шилейко, засевшись запоздно, разбирал глиняные таблички, переводил клинопись, диктовал, а Ахматова записывала. На первых порах безбытность сблизила их творчески и человечески. Для обоих было характерно единство аскетического отшельнического тона, для стихов Шилейко изначально заданного, а у Ахматовой постепенно возобладавшего²¹.

Именно под воздействием знакомства с шумеро-аккадским эпосом о Гильгамеше у поэта возник замысел драмы, которой она дала заглавие «Энума элиш» по аналогии с космогонической поэмой о сотворении мира, являвшейся частью новогоднего праздничного ритуала. В данном ритуале начало года соответствовало созданию мира, а конец символизировал его финал²². Уже сам календарный ритуал был связан с циклической трактовкой времени: прошлое – это некая мистическая реальность, оно способно «возвращаться» в снах, воспоминаниях. Память и забвение – два полюса отношения к прошлому. У Ахматовой в драме присутствуют обе тенденции: невозможность и ненужность возврата (*я ничего не увижу и только сотру этим то, что так ясно вижу сейчас*) и настойчивое постоянное напоминание ушедшего о себе. Драма создавалась как бы спонтанно.

Местом «совершения ритуала» в «Энуме элиш» избран Фонтанный дом. Ахматова вспоминала, что начала писать драму именно здесь и здесь же осуществила символический акт аутодафе после возвращения в Ленинград и разрыва с В. Гаршиным, который был, по свидетельству Э. Герштейн, одним из прототипов героя «ташкентской» редакции²³. Более того, Гаршин был и адресатом «Поэмы без героя»: в первоначальном варианте «Решка» была посвящена «В.Г. Гаршину»,

²¹ Вяч. Вс. Иванов, *Одетый одеждой крыльев*, [в:] В. Шилейко, *Через время. Стихи, переводы, мистерии*, Москва 1994, с. 12–13.

²² При этом Ахматова интерпретировала смысл заглавия драмы по-своему. Если в переводе с аккадского оно должно звучать «*Когда наверху*»/«*Когда вверху*», т.е. имеется в виду, что неназванным вверху в древневавилонском мифе было небо, то, автор поясняет его перевод как «*Там наверху*», наделяя тем самым текст дополнительным значением.

²³ Автор драмы заявляла, что сожгла свое творение *по художественным соображениям* 11 июня 1944 года, то есть в свой день рождения (по старому стилю). Однако М. Кралин в свое время опроверг авторскую датировку, выяснив, что в июне 1944 года Ахматова не только не жила в Фонтанном доме (она остановилась у Рыбаковых), но и 11 июня была в городе Пушкине, где выступала на радиомитинге.

а *Эпиллог* – «Городу и Другу», то есть Ленинграду и Гаршину, оставшимся во время войны для Ахматовой *за тремя фронтами*. После разрыва летом 1944 года автор поэмы тщательно изгоняла из текста все прямые посвящения ему²⁴.

Однако, несмотря на это, Гаршин остался в текстах Ахматовой посвящениями и скрытыми аллюзиями. Т. Цивьян отмечала характерную особенность поэта, которая заключалась в том, что маскируются слишком прямые указания на адресата и одновременно создается возможность переадресовки, обобщений²⁵. Это относится и к формированию лирических циклов, в которые автор включает стихотворения разных лет с разными адресатами. Тем самым Ахматова в зрелом и позднем творчестве избегала параллелей между жизненным текстом и поэтическим.

Как известно, работа над драмой шла подобно созданию «Поэмы без героя». Будучи «попутчицей» поэмы, драма должна была сопровождать и Ахматову на всем протяжении последнего этапа ее творческой биографии²⁶. «Сожженная драма» – это как раз та форма текста, который автор и оставила читателям и исследователям. При этом свой главный труд Ахматова считала завершенным, а «Энума Эниш» дошла до нас в виде несистематизированных фрагментов черновых и белых автографов, напоминающих рассыпанные таблички с клинописью.

Драма «Энума Элиш» представляет собой яркое явление эстетики незавершенности, во многом определяющей не только формальное, но смысловое своеобразие позднего творчества Ахматовой. Так называемая «сожженная драма» являет собой сложный жанровый феномен не просто незавершенного, фрагментарного, но принципиально «дефектного», «испорченного» текста [...]. Таким образом, можно заключить, что драма не просто «вздумала» вернуться к автору много раньше 1964 г., она просто никуда от него не уходила, заняв свое особое место в творческой биографии Ахматовой²⁷.

²⁴ Э. Гернштейн, *Мемуары*, Москва 1998, [online], <http://detectivebooks.ru/book/18599904/?page=73>, [доступ: 02.05.2017].

²⁵ Т. Цивьян, *Об одном Ахматовском пейзаже*, [в:] *Культурная антропология. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*, Вып. 3, Москва 2005, с. 328.

²⁶ М. В. Серова, «Сожженная драма» Анны Ахматовой, или история одного безумия, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/serova-sozhzhennaya-drama-ahmatovo.j.htm>, [доступ: 02.05.2017].

²⁷ М. В. Серова, *Петербургский эпизод в «ташкентской драме» Анны Ахматовой*, [online], <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24156/1/iurg-2003-28-10.pdf>, [доступ: 10.06.2017].

У текстологов возникают сложные проблемы с публикацией этого уникального текста: им приходится печатать черновые записи, к тому же состоящие из разрозненных фрагментов. Однако в этом есть и свой глубокий смысл: смысл печатания черновика не в том, что он дает законченный текст, а в том, что он дает читателю представление о творческом процессе²⁸, в данном случае, как создавалась драма.

Следующий период жизни поэта в Фонтанном доме начинается с 1925 года. Он связан с Н. Пуниным, который мучительно и долго любил Ахматову, удивительно, как она считала, понимал стихи. Холостяцкая квартира женатого Пунина была на Инженерной 4, Ахматова там бывала. В августе 1922 года Пунин как один из руководителей отдела ИЗО Наркомпроса и заведующий одного из отделов Русского музея получил квартиру на третьем этаже в садовом южном флигеле Фонтанного дома, который находился в то время в ведении музея. Пройдя через знаменитые чугунно-кружевные шереметьевские ворота и вестибюль дворца, жители попадали во внутренний двор. Здесь еще росли старые графские липы, *будто из ахматовских или пушкинских стихов*. Квартира была большая – около ста метров, построенная по анфиладному принципу, при этом каждая из четырех комнат с окнами в дворцовый сад имела также дверь в коридор²⁹.

Поворотным в отношениях Ахматовой и Пунина стал июль 1922 года. Судя по коротеньким запискам, посланным ею, инициатива изменения их отношений принадлежала автору «Поэмы без героя»³⁰. Об этом же свидетельствуют и ответные письма Пунина, в которых характерно уже тогда отмечаемая им «бездомность» и «нищенство» Ахматовой: *Зачем это тебе надо звать и зачем меня позвала? Куда с тобою, ну, куда с тобою, бездомная нищенка?*³¹. Вначале неприкаянность и бездомность Ахматовой даже трогали его, однако разрушить собственный дом Пунин не хотел. Поэт дарит ему небольшую самодельную тетрадь со стихами «*И говорят нельзя теснее слиться...*», «*Дьявол не выдал. Мне все удалось...*», «*Небывалая осень построила купол высокий...*»,

²⁸ Д. С. Лихачев, *Текстология: Краткий очерк*, Москва, Ленинград 1964, с. 89.

²⁹ Согласно легенде, эту квартиру в начале века устроили к свадьбе дочери С. Д. Шереметева Марии Сергеевны с графом А. Гудовичем.

³⁰ См.: Н. Пунин, *Мир светел любовью, Письма. Дневники*, Москва 2000, [online], <https://refdb.ru/look/2052350-pall.html>, [доступ: 10.05.2017].

³¹ Там же. До переезда в Фонтанный дом в квартиру Пунина Ахматова, действительно, была, как почти всю ее жизнь, бездомной: находила приют у О. Судейкиной на Фонтанке, 2; в квартире Шилейко в Мраморном дворце; в квартире на Сергиевской, 7.

вписанными ее рукой. По крайней мере, последнее из них было адресовано Пунину. Уже после войны он записал в дневнике: *Из всех ее стихов самое сильное: "Я пью за разоренный дом..."*. В нем есть *касанье к страданию*³². Написанное в 1934 году, стихотворение связано с темой «потерянного», «разоренного» дома, оно имитирует форму тоста, по сути это *безжалостная ирония здравицы наоборот*³³.

19 октября 1922 года в «мягкий петербургский, ахматовский» вечер поэт пришла первый раз к Пунину в гости, но и после этого Ахматова не спешила насовсем поселиться в Фонтанном доме, жила как бы на два, оставив вещи в квартире в Мраморном дворце³⁴. Кроме того, в квартире на Фонтанке продолжала проживать семья Пунина: жена и дочь³⁵. Поэт не могла не понимать, что в таких обстоятельствах она будет жить *на краешке чужого гнезда*.

Все это накладывало на пребывание Ахматовой в Фонтанном доме особый отпечаток непрочности, временности, тем более что и брак ее с Пуниным так и не был зарегистрирован. Уютного, надежного дома не получилось³⁶.

В квартире были четыре комнаты: большой зал-ротонда, который называли «розовой комнатой», столовая, детская и кабинет хозяйна, длинный коридор вдоль комнат с антресолями, просторная кухня и прихожая. Ахматова поселилась в кабинете Пунина: отдельной комнаты для нее не было. Пунин не раз говорил ей: *Это твоя комната*, однако, лишь диван и маленький столик из красного дерева перед ним были здесь ее уголком. Еще в 1923 году, когда Ахматова не жила в Фонтанном доме, Пунин писал в дневнике, что хочет сохранить в доме Галю [жену] и беречь ее самолюбие³⁷. Н.Я. Мандельштам сурово и по-своему субъективно оценила ситуацию, в которой оказались обитатели квартиры, но в ее словах была и горькая правда в восприятии чужой жизни:

³² Н. Пунин, *Мир светел любовью...*, [online].

³³ По выражению И. Гурвич. См.: *Художественные открытия в лирике А. Ахматовой*, «Вопросы литературы» 1995, № 3, с. 168.

³⁴ Речь идет о квартире Шилейко в устроенном после революции общежитии для ученых в Мраморном дворце. В это время он сам уже жил в Москве. Это та самая квартира, о которой вспоминала Ахматова: *И в Мраморном крайнее пусто окно*.

³⁵ В 1924 году в одной из комнат поселилась еще и домработница Пуниных А. Смирнова с сыном.

³⁶ И. Муравьева, *Анна Ахматова и Фонтанный дом...*, с. 102.

³⁷ Н. Пунин, *Мир светел любовью...*, [online].

Худо, что они очутились вместе «под крышей Фонтанного Дома». Идиллия была придумана Пуниным, чтобы Ахматовой не пришлось хозяйничать, а ему не надрывать, добывая деньги на два дома³⁸.

Выросшая до революции, поэт, как многие женщины ее круга, в бытовом плане была беспомощна, житейски неприспособленна, практически не отличалась, все это усугубляло эмоционально-некомфортные условия в доме. Ахматова не могла чувствовать себя хозяйкой, она оставалась на положении гостьи.

Обстановку в семье и ситуацию в квартире характеризует и то положение, в котором оказался сын Ахматовой: в 1929 году он приехал в Ленинград из Бежецка, чтобы учиться в десятом классе, а потом поступить в вуз. Место Л. Гумилеву нашлось только в коридоре на деревянном сундуке в не отапливаемом коридоре. Сын от первого брака совершенно не интересовал Пунина, отношения их не сложились³⁹. В конце 1936 года, когда Ахматова лишилась постоянной персональной пенсии, которую получала семь лет *за заслуги перед русской литературой*, ситуация в доме стала еще сложнее⁴⁰. В разговоре с Чуковской Ахматова признавалась:

Меня так тяготила вся обстановка. Я теперь поняла. Идеалом жены для Николая Николаевича всегда была Анна Евгеньевна. Она служит, получает четыреста рублей жалованья, отличная хозяйка. И меня он упорно укладывал в это прокрустово ложе, а я и не хозяйка, и без жалованья⁴¹.

³⁸ Н. Мандельштам, *Воспоминания. Вторая книга*, предисловие и примечания А. Морозова, подготовка текста С. Василенко, Москва 1999, [online], <http://e-libra.ru/read/315223-vtoraya-kniga.htm>, [доступ: 12.02.2017].

³⁹ Следствием неблагоприятной ситуации в доме стало переселение сына Ахматовой на Фонтанку, 149, в квартиру его приятеля – студента А. Бекмана. Именно там, а не в Фонтанном доме Л. Гумилев и был арестован. Строки *Уводили тебя на рассвете* в «Реквиеме» обобщенно воссоздают ситуацию тех страшных лет. Всего Л. Гумилеву выпало пережить четыре ареста, в тюрьмах и лагерях он провел около 14 лет. Впоследствии был полностью реабилитирован.

⁴⁰ При этом Ахматова не была полностью материально зависима от Пуниных (прежде всего, от А. Аренс-Пуниной), так как зарабатывала переводами и статьями: в справке за 1940 год значится, к примеру, что ей были выплачены 5810 рублей. По-видимому, сама поэт обращается перед войной к ленинградскому Горсовету о предоставлении ей комнаты, так как она проживала в квартире бывшего мужа. Это подтверждают и слова Ахматовой, сказанные летом 1940 года Чуковской: *Значит, обещанная мне новая квартира – миф, и вторая комната в этой – тоже миф*. См.: Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, Санкт-Петербург, Харьков 1996, т. 1, с. 124.

⁴¹ Там же, с. 64.

Беспросветность и уныние в доме отметил его частый гость Лукницкий. Сама Ахматова считала период с 1925 до 1936 года временем трудным в житейском плане и не слишком плодотворным для творчества – периодом *скуки, пустоты, смертного одиночества*⁴², но с 1936, по ее собственным словам, у нее почерк изменился, голос начал звучать по-другому⁴³.

Летом 1937 года Пунин уже говорит о себе и Ахматовой отдельно, вписывая в ее жизненный текст теперешнее внешне скромное место, которое для будущего выбрано верно:

[...] я уже соглашаюсь, что твое место не на земле: ломаная кушетка, на которой ты спишь, лишь доказательство и ничего больше. Ты хорошо выбрала свое место, я уже не спорю⁴⁴.

В начале 1937 года Ахматова знакомится с Гаршиным, а осенью следующего года после разрыва с Пуниным, переселяется в небольшую комнату, бывшую детскую, где живет до отъезда в эвакуацию осенью 1941 года. Покинуть Фонтанный дом Ахматова не захотела, объясняя это тем, что она тут привыкла, к тому же собственно и переезжать ей было некуда. Комната ее поражала впервые пришедших какой-то неухоженностью, сломанными ножками стула или тахты и в то же время редкими старинными вещами из какой-то другой жизни, *черепками прошлого*, поэтому так противоречивы отзывы о предвоенном жилище Ахматовой. Ее комната, действительно, была озарена *волшебным светом* для тех, кто умел его видеть. Окна всех жилых комнат петербургских домов выходили во двор, не составляли исключение и квартиры, располагавшиеся в дворовых флигелях. Самым знаковым оказался в жилище поэта символизирующий связь времен клен за окном: *Где, свидетель всего на свете, / На закате и на рассвете / Смотрит в комнату старый клен*⁴⁵.

Сороковой год можно рассматривать как переломный, это время внутренней подготовки к созданию «Поэмы без героя», позднее Ахматова оценивала его как «время итогов». Внешними толчками к началу работы стало пространство и время: время кануна, пространство

⁴² А. Ахматова, *Записные книжки...*, с. 311.

⁴³ А. Ахматова, *Автобиографическая проза*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных..., с. 251.

⁴⁴ Н. Пунин, *Мир светел любовью...*, [online].

⁴⁵ А. Ахматова, *Поэма без Героя*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. М. Кралин..., с. 342.

тений Фонтанного дома. В последнюю перед войной новогоднюю ночь 1941 года Анна Андреевна осталась одна, Гаршин, по-видимому, обещал прийти, но не смог оставить жену: *И с тобой, ко мне не пришедшим, / Сорок первый встречаю год*. Ночь одиночества и воспоминаний, когда время тянулось медленно, часы все никак не били двенадцать, подтолкнула к грустному занятию – разбору, перечитыванию старых бумаг. Они хранились в так называемом *сундуке флорентийской невесты XVIII века*, который и сегодня можно увидеть в музее Ахматовой в Фонтанном доме. Сундук остался после отъезда О. Судейкиной, на дне хранились различные бумаги, в том числе и любовные письма и стихи В. Князева.

Ахматова позднее указывала на сам фактор просмотра старого архива для обращения к поэме как на случайное, чисто внешнее обстоятельство. Таковым оно и было: лишь импульс в создании ключевого произведения поэта, но как чисто личное событие – это было погружение в прошлое, в молодость, когда автор не оставалась одна в такую судьбоносную ночь. Ахматова писала об *ощущении Канунов, Сочельников*, именуемые *осью, на которой вращается вся вещь, как волшебная карусель*⁴⁶. Поэтому первая часть поэмы событийно связана с периодом кризисным, пограничным, насыщенным знаковыми символическими реалиями. Это и воскрешение прошлого и прощание с ним. Перед нами – универсальный мифо-ритуальный комплекс мира на переходе от старого к новому году⁴⁷. Первая глава получила подзаголовок «петербургская повесть»: автор подчеркивала связь поэмы с петербургским мифом, петербургской гофманианой. Возвращение мысленно в прошлое – это преодоление слоя видимого и проникновение в сферу невидимого, воскрешение давно ушедшего, которое в драме «Энума элиш» принимает форму припоминания героиней текста *навсегда потерянной рукописи*, а в первой части поэмы – прощания со временем. Это спуск в *подвал памяти*, так как память, в данном случае, уподобляется сундуку.

Собственная ее – память у нее всегда *подвал, погреб* – нечто запертое – *замурованная дверь* и т.д. В лучшем случае – шкатулка. Начав рыться

⁴⁶ А. Ахматова, *Прозе о Поэме*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных..., с. 230. Ахматова подчеркивала, что толчком к зарождению поэмы послужила и музыкальная стихия. Стоит упомянуть и о ключевом тексте, из которого развилась поэма – это стихотворение *Новогодняя баллада*.

⁴⁷ В. Топоров, *Об ахматовской нумерологии и менологии*, [в:] *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*, Москва 1989, с. 17.

в шкатулке, она вынимает оттуда *вещи*, которые ранят, и бередают, и животворят память⁴⁸.

Ахматова превратила печальную житейскую ситуацию одиночества в праздничный вечер в поэтический образ: к героине приходят все ее гости тринадцатого года – тоже предвоенного, но они – тени прошлого.

Так под кровлей Фонтанного Дома,
Где вечерняя бродит истома
С фонарем и связкой ключей, –
Я аукалась с дальним эхом,
Неуместным смущая смехом
Непробудную сонь вещей⁴⁹.

Разумеется, гостей нельзя принять в скромной квартире 40-х годов, которая и не вместила бы их всех, поэтому *новогодние сорванцы* собираются в *Белом великолепном зале* Фонтанного дома. Сама Ахматова сделала примечание, поясняя как раз то, что нетрудно было узнать: *Белый зеркальный зал (работы Кваренги) в Фонтанном Доме, через площадку от квартиры автора*⁵⁰. Кроме старых бумаг в сундуке с двойным или даже тройным дном, импульсом к созданию поэмы стало и пространство дворца, и старый сад:

[...] в дело вмещался сам Фонтанный Дом: древние, еще шведские дубы. Белый (зеркальный) зал – через площадку, где пела сама Параша для Павла I, уничтоженный в... году грот, какие-то призрачные ворота и золотая клинопись фонарей в Фонтанке – и Шумерская кофейня (комната В. К. Шилейко во флигеле)⁵¹.

⁴⁸ Л. Чуковская, *Герой «Поэмы без Героя»*, [online], <http://znamlit.ru/publication.php?id=2441>, [доступ: 02.05. 2017]. Курсив – автора цитаты – Л. Ч.

⁴⁹ Там же, с. 341–342.

⁵⁰ А. Ахматова, *Поэма без Героя...*, с. 345. «Белым залом» автор поэмы называет помещение, которое именовали «Галереей» или «Галерейным залом». Этот зал, действительно, был задуман Дж. Кваренги как концертный и театральный, но смерть Жемчужовой-Шереметьевой прервала работы во флигеле дворца. В одном из набросков к поэме 1941 года Ахматова пробовала развить эту тему: «Не достроена галерея – Эта свадебная затея». Лишь в 40-х годах XIX столетия оформление зала окончил другой архитектор – И. Корсини. В Галереи, что отразилось в тексте поэмы, два яруса зеркальных окон: «среди таинственных зеркал, за которыми когда-то прятался и подслушивал Павел Первый», а теперь «Только зеркало зеркалу снится». В этих зеркалах и мерещатся тени тринадцатого года, все двоится и троится.

⁵¹ А. Ахматова, *Еще о поэме*, [online], http://www.all-art.org/literature/axmatova/axmatova_o%20poeme.htm, [доступ: 12.02.2017].

Пространство площадки легко расширяется и также легко сужается: в Интермедии *Через площадку* Белый зал, где только что пронеслась толпа в маскарадных костюмах, снова превращается в «комнату автора».

Вскоре после начала войны в августе 1941 года Ахматова оставила свою комнату в Фонтанном доме, попросив своих друзей Томашевских, которые жили в писательском доме, где было почти настоящее бомбоубежище, забрать ее к себе. 26 сентября поэт получила удостоверение о бронировании жилплощади в Фонтанном доме в связи с эвакуацией из Ленинграда. Свои рукописи и ценные для нее вещи и реликвии она оставила на попечение Гаршина⁵². Через два дня Ахматову на самолете доставили в Москву⁵³. После ноябрьских праздников эшелоном с писательскими семьями она добралась, наконец, до Ташкента.

Бомбардировки осажденного Ленинграда продолжались: 6 ноября 1941 года бомба упала так близко от Фонтанного дома, что вылетели стекла, после этого квартира Пуниных стала непригодна для жилья. Блокада Ленинграда была снята лишь 27 января 1944 года. В середине мая поэт, наконец, дождалась вызова в родной город, и ташкентские друзья проводили ее домой: *восемьсот волшебных дней под синей чашею* южного неба подошли к концу.

В Москве всех приятно поразило то, что Ахматова выглядела оживленной, молодой и счастливой. За свои патриотические стихи она вскоре награждена медалью «За оборону Ленинграда». В первый день лета автор «Поэмы без героя» приехала поездом в мягком вагоне в родной город, полная надежд и планов. Она собиралась навсегда распрощаться с Фонтанным домом и поехать сразу с вокзала в новую квартиру Гаршина на Кировском проспекте. В Ленинград Ахматова добралась с одним небольшим чемоданчиком, как и уезжала из него, знакомые отмечали, что у нее всегда с собой было совсем немного вещей. Однако все ее планы рушились уже на вокзале: квартира еще не была получена, Гаршин, переживший блокаду, неузнаваемо изменился, показался Ахматовой *психически надломленным*, речи о совместной жизни уже не шло, она снова оказалась бездомной и, к тому же

⁵² Гаршин спас архив Ахматовой и наиболее дорогие ее сердцу вещи, проводил на фронт сыновей, пережил в блокаду смерть жены, перенес тяжелую форму дистрофии. После разрыва по просьбе поэта им были возвращены ее письма, бумаги и вещи.

⁵³ До конца жизни Ахматова считала, что ее вывезли из Ленинграда по распоряжению А. Фадеева, однако дело чести ее спасения принадлежит поэту О. Берггольцу, хотя сам вызов был подписан Фадеевым. При этом Бергголец решительно отказалась эвакуироваться.

оскорбленной и униженной, так как все знакомые знали, что ехала *к мужу*. Свое впечатление от встречи с пережившим кошмар блокады Ленинградом поэт выразила, как обычно, лаконично: *Страшный призрак, притворяющийся моим городом, так поразил меня, что я описала эту мою с ним встречу в прозе*⁵⁴. В *Эпilogue* поэмы бездомность становится общей бедой: *А веселое слово – «дома» / Никому теперь не знакомо*. Стихотворения «День шел за днем...» и «Стеклянный звонок...» оба с датой «1944» были связаны с темой предательства, разрыва с Гаршиным и вынужденного возвращения в Фонтанный дом⁵⁵.

С 27 июля 1944 года начинается последний период жизни поэта, связанный с бывшим домом. Первыми сюда возвратились Пунины.

Когда управдом Пересветова сняла печати, мы прошли по комнатам, как по заброшенному пепелищу, где всё было священо и опустошено: окна без стекол, остатки мебели, электричество и водопровод бездействуют. Предстояло начать новый период жизни⁵⁶.

Даже поздней осенью для комнаты Пуниных не удалось достать стекол, чтоб вставить вместо разбитых: стекол не было во всем городе. Ахматовой очень не хотелось возвращаться в Фонтанный дом, однако, в первых числах сентября 1944 года она вернулась в прежнюю квартиру в прежний старый дом. В ее комнате на средства писательской организации сделали косметический ремонт. Вскоре ей удалось получить еще одну комнату, в которой до переезда жила домработница Пуниных, а потом на законных основаниях семья ее сына – Смирновых. Так у поэта появилось две комнаты в прежней квартире, одна из которых предназначалась для сына-фронтовика. Поздней осенью 1945 года после семилетней разлуки (арест, тюрьма, лагерь, путь на фронт добровольцем, демобилизация) они, наконец, встретились.

⁵⁴ А. Ахматова, *Коротко о себе*, [в:] *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных..., с. 214–215.

⁵⁵ К этой же «гаршинской» теме Ахматова думала присоединить обращенные к нему стихотворения *Опять подошли незабвенные даты...* и *Я бы лучше по самые плечи...*, объединив их, в цикл *Дума*. Однако цикл был рассыпан самим автором, и стихотворения оказались разобщенными.

⁵⁶ И. Пунина, *Сорок шестой год*, [в:] *Воспоминания об Анне Ахматовой*, Москва 1991, с. 465.

Ахматова в это время более чем с кем-либо иным ощущала духовную близость со своей новой знакомой – С. Островской⁵⁷, которая записала в дневнике слова поэта: *Я совсем одна. Город пустой для меня. В городе же никого нет...*⁵⁸. Когда Островская, пережившая в Ленинграде блокаду, первый раз шла в гости к Ахматовой, ее поразило сходство двора Фонтанного дома с виденным прежде: *Вид мне показался почти Царскосельским*, однако, сама обстановка комнаты поэта поразила убожеством:

В длинной и узковатой комнате почти не было мебели. Стояли полусломанные стулья, старое кресло, в которое она усадила меня, маленькая железная кровать, покрытая чем-то темно-желтым, маленький столик, шкаф с отломанной створкой⁵⁹.

Между тем это были месяцы официального признания Ахматовой, избрания ее в разные правления, комиссии, в конце года в журнале «Ленинград», кроме десяти стихотворений последних четырех лет, появляется и отрывок из «Поэмы без героя», посвященный Шереметьевскому дворцу, пережившему и войну («Так под кровлей Фонтанного дома...»). Островская отмечает, что на многочисленных выступлениях Ахматову *встречают такой овационной бурей*, что ее слава воспринималась как *одуряющая и странная, странная...*, а сама Ахматова *трагична в своей славе и одиночестве*⁶⁰.

В момент личного знакомства с нею Островская представляет собой, так сказать, идеальный тип реципиента ахматовского мифа, который и воспроизведен в каноническом виде в ее первой пространной характеристике Ахматовой в 1944 году. Однако по мере сближения и общения с Ахматовой на первый план у Островской выходят деконструирующие этот миф замечания⁶¹.

⁵⁷ В 1994 году в сборнике «Госбезопасность и литература на опыте России и Германии (СССР и ГДР)» была опубликована статья О. Калугина «Дело КГБ на Анну Ахматову», из которой вытекало, что Островская о *трудах и днях* автора «Поэмы без Героя» систематически составляла донесения в органы безопасности.

⁵⁸ С. Островская, *Дневник*, [online], <http://fanread.ru/book/11957483/?page=113>, [доступ: 03.07.2017].

⁵⁹ Там же.

⁶⁰ Там же.

⁶¹ М. Мейлах, *Ахматова: дневник сексота*, [online], <http://archives.colta.ru/docs/4155>, [доступ: 12.06.2017].

Сам дневник Островской требует внимательного изучения, а вопрос о ее роли в судьбе Ахматовой – уточнения. К сожалению, в силу дистанции, которая их разделяла, новая знакомая не делилась с Ахматовой своими опасениями. Поэт относилась к бурным проявлениям славы и благоволению к ней властей настороженно, однако, она утрачивает бдительность и осторожность, встретившись в год победы с И. Берлином. После окончания войны, в сентябре 1945 года Берлин был направлен из США, где работал в пресс-службе Британского посольства, в Россию. В детстве он жил в Петрограде, поэтому прекрасно говорил по-русски.

Узнав о визите, Ахматова приглашает на встречу Островскую, возможно, уже догадываясь о роли, которую та играла. В шереметевском саду Берлин представил Орлову сына английского премьер-министра Р. Черчилля. Сам Берлин, видимо, был представлен Ахматовой лишь специалистом по истории русской литературы. Он не сообщил, что был сотрудником английского посольства, что насторожило бы поэта, ведь она *была человеком очень трезвым и обдуманным*, и возможно, все окончилось бы одним незначительным дневным визитом. Таким образом, Ахматова ничего не знала о своем госте, но находилась в окружении очень опасных для нее людей. Однако Берлин сумел произвести на нее такое большое впечатление, что она пригласила его прийти уже без Орлова в этот же вечер в десять часов⁶². М. Кралин точно определил причину ее интереса к гостю в том, что тот успел занять ее душу, *именно как говорун, чарователь он сумел заморозить Ахматову*:

[...] он был уже человеком, блестяще владеющим искусством беседы, «спикером», говоруном, обладателем особого таланта, или даже своего рода профессии, нынче как будто сходящей на нет⁶³.

⁶² К сожалению, Ахматова отнеслась к встречам с Берлином слишком интимно, долго ждала от него известий, поэтому сообщение, полученное десять лет спустя, когда он по телефону сказал ей об его женитьбе, было встречено ею ледяным молчанием, воспринято как измена. Встретиться с Берлином, когда он в 1956 году приехал в Москву, поэт отказалась, хотя тоже находилась в это время в столице. Берлина очень раздражали попытки понять подлинную подоплеку событий тех лет, поэтому он и оставил свою версию произошедшего в воспоминаниях *Meetings With Russian Writers in 1945 and 1956*, W: *Isaiah Berlin Personal Impressions*, The Hogarth Press, London, 1980. На русском языке впервые опубликовано в «Slavica Hierosolymitana», Jerusalem 1981, с. 593–641 в переводе с английского Д. Сегал, Е. Толстая-Сегал.

⁶³ М. Кралин, *Победившее смерть слово*, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kralin-pobedivshee-slovo/ser-isa-jya-berlin-i-gost-iz-buduschego.htm>, [доступ: 04.05.2017]. Автор книги выдвигает гипотезу (которую озвучивают сегодня и иные исследователи), что встреча в Ленинграде в Книжной лавке писателей Берлина с го-

После ухода гостей Ахматова позвонила ученице Шилейко А. Оранжевой, которая по отношению к ней выполняла ту же неблагоприятную миссию, что и Островская. Все это свидетельствует о том, что поэт невольно включилась в игру, которая была подготовлена за ее плечами иными. Возможно, она хотела, чтобы были свидетели этой встречи в первый день. Так или иначе, но пять встреч привели к драматичным последствиям в жизни Ахматовой и трагическим в судьбе ее сына. Оба они полагали, что и Постановление, и арест Л. Гумилева, которого упорно допрашивали по поводу визитов Берлина, были следствием неоднократного появления иностранного гостя в Фонтанном доме⁶⁴. Характерно, что Берлин заметил, что в выстраивании Ахматовой ее жизненного текста огромную роль занимает ее собственная роль и излишне трагический самообраз, который он сравнивает с образом Кассандры⁶⁵. Однако, прежде всего, этот транслируемый поэтом образ был односторонним, Ахматова была настолько богатой и разнообразной личностью, что ее невозможно и не нужно пытаться вместить в «прокрустово ложе». Ее писательская и жизненная стратегия вполне соответствовала *метафорической сущности поэзии, всегда выдающей одно за другое*⁶⁶.

Если встречи с Берлином и не были единственной и главной причиной несчастий в судьбе Ахматовой и ее сына, то определенные службы, безусловно, рассматривали их как повод для следствия. При этом вычеркнуть эти встречи из творческой биографии поэта невозможно в силу того, что они способствовали созданию ее поздней интимной

товившим к изданию книгу стихов Ахматовой известным литературоведом В. Орловым, была не случайной, что Берлин сознательно «подставил» Ахматову, что она была вынуждена принять английского дипломата по прямому указанию Орлова. Поэт, таким образом, оказалась жертвой в большой дипломатической игре двух разведок. Л. Гумилев тоже считал, что Ахматову вынудили принять английского дипломата, что в этом был замешан Ленинградский союз писателей. Версия, разработанная в Музее Анны Ахматовой с учетом всех доступных к 2009 году источников, предлагает не случайность встречи и со стороны Берлина: *Возможно, было так: [...] Утром 15 ноября Берлин под видом прогулки по Невскому проспекту направился в Книжную лавку писателей*. См подробнее: В. Черных, *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой*, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about/chernyh-letopis-zhizni/1945.htm>, [доступ: 02.05.2017]. Именно данная версия об участии спецслужб двух сторон выглядит сегодня наиболее правдоподобной.

⁶⁴ Однако, скорее всего, Постановление о ленинградских журналах 1946 года было лишь прологом страшного «Ленинградского дела» 1949 года.

⁶⁵ И. Берлин, *Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах*, [online], http://lib.ru/FILOSOF/BERLIN_I/russkie_pisateli.txt, [доступ: 04.05.2017].

⁶⁶ А. Жолковский, *Анна Ахматова...*, [online].

лирики (циклы «Cinque», «Шиповник цветет» о призрачной встрече в «полночном доме»), появлению образа «Гостя из будущего» и третьему посвящению в «Поэме без героя». К. Чуковский записал слова Ахматовой о превратностях ее судьбы, свидетельствующие о ее житейской мудрости: *Я была в великой славе, испытала величайшее бесславие – и убедилась, что, в сущности, это одно и то же*⁶⁷.

В 1952 году семья Пуниных под давлением администрации Арктического института, расположившегося в Шереметевском дворце, должна была переселиться из ведомственного дома путем обмена квартиры на улицу Красной Конницы.

Но все-таки Фонтанный Дом и сад, загражденный последние годы от нас железной сеткой, и все, что случилось в этом доме, где А. А. написала *Поэму без героя*, мы покидали с болью⁶⁸.

Ахматова в это время была в больнице, затем в санатории, потом гостила на даче у Шервинских. Так она и жила последние годы между Ленинградом и Москвой. К этому времени петербургские дворцы стали безликими, семейная, житейская история ушла в прошлое. Произведения Ахматовой вселяли в них вторую жизнь, воскрешали прошлое. Прощаясь с Фонтанным домом в стихотворении «Особенных претензий не имею...», поэт называет его *сиятельным*, но не одарившим лирическое «я» материальными благами⁶⁹, она покидает дворец *во всем величии святой бедности*. Иные богатства и приобретения были всегда для Ахматовой более ценными: ощущение внутренней свободы, своей правоты, заслуженной «славы», памяти о ней и ее стихах. Дворец – это лишь «Дом Поэта», хоть и священный, этим он и знаменит.

Образ Фонтанного дома в мемуарах неизменно двойится: Шереметевский дворец, «сиятельный дом», «Дом Поэта» и просто ленинградский адрес: Фонтанка, дом 34, кв. 44, скромное жилище в миру Анны Андреевны Ахматовой⁷⁰.

⁶⁷ Цит. по: К. Чуковский, *Дневник. 1929–1969*, т. 2, [online], <http://www.rulit.me/books/dnevnik-1929-1969-t-2-calibre-0-8-53-read-242414-107.html>, [доступ: 22.06.2017].

⁶⁸ И. Пунина, *Сорок шестой год...*, с. 471–472.

⁶⁹ А. Ахматова, «*Особенных претензий не имею...*», [в:] *Сочинения...*, т. 1, сост. В. Черных..., с. 333.

⁷⁰ С. Беляков, *Лев Гумилев*, «Новый мир» 2012, № 4, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/b8.html, [доступ: 04.07.2017].

Текстовое воплощение пространственного мировосприятия в ее творчестве выражается в особенностях его представления: это пространство историческое, насыщенное реалиями конкретного петербургско-ленинградского пейзажа, и субъективное, личностное, реальное, будничное и одновременно метафизически-страшное, связанное с внешними или внутренними событиями, пространство, насыщенное тематическими и семантическими полями, эксплицирующих локус «дом».

Финальным аккордом в «отношениях» Ахматовой с дворцом стало создание в 1989 году музея поэта в квартире Пуниных в Фонтанном доме. Впоследствии к мемориальной части прибавили литературную, которая располагается в зале, архитектурно решенном как ротонда. Этот зал назвали «Белым» в честь упомянутого в «Поэме без героя». Новая экспозиция, предполагает наряду с мемориальным пространство метафорическое:

Сад Шереметевского дворца, который словно врывается в окна комнат и «отражается» в стенах-зеркалах ротонды, органически включается в структуру и мемориальной, и литературной экспозиций музея. Эффект восприятия экспозиции поддержан ее звуковой и световой «режиссурой»⁷¹.

В этом году удалось осуществить и проект украшения входной зоны музея с Литейного проспекта. Арку, ведущую в Шереметевский сад и музей украсили одной из самых узнаваемых фотографий поэта, сделанной М.С. Наппельбаумом в 1921 году. Рядом с барельефом появились строки из поэмы: *Тень моя на стенах твоих...*

ЛИТЕРАТУРА

- Ахматова А., *Записные книжки (1958–1966)*, Москва, Torino 1996.
- Ахматова А., *Еще о поэме*, [online], http://www.all-art.org/literature/axmatova/axmatova_o%20poeme.htm, [доступ: 12.02.2017].
- Ахматова А., *Сочинения*, т. 1, сост. В. Черных, Москва 1986.
- Ахматова А., *Сочинения*, т. 2, сост. В. Черных, Москва 1986.
- Беляков С., *Лев Гумилев*, «Новый мир» 2012, № 4, [online], http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2012/4/b8.html, [доступ: 04.07.2017].

⁷¹ Г. Заднепровский, *Литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме*, «Литература» 2005, № 23, [online], <http://lit.lseptember.ru/article.php?ID=200502314>, [доступ: 06.06.2017].

- Берлин И., *Встречи с русскими писателями в 1945 и 1956 годах*, [online], http://lib.ru/FILOSOF/BERLIN_I/russkie_pisateli.txt, [доступ: 04.05.2017].
- Гернштейн Э., *Мемуары*, Москва 1998, [online], <http://detectivebooks.ru/book/18599904/?page=73>, [доступ: 02.05.2017].
- Гишпиус З., *Петербургские дневники 1914–1919 гг.*, [в:] *Собрание сочинений*, т. 9, Москва 2005.
- Жолковский А. К., *Анна Ахматова – пятьдесят лет спустя*, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/vospominaniya/zholkovskij-ahmatova-pyatdesy-at-let-spustya.htm>, [доступ: 02.05.2017].
- Заднепровский Г., *Литературно-мемориальный музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме*, «Литература» 2005, № 23 [online], <http://lit.lseptem.bez.ru/article.php?ID=200502314>, [доступ: 06.06.2017].
- Иванов Вяч. Вс., *Одетый одеждой крыльев*, [в:] Шилейко В., *Через время. Стихи, переводы, мистерии*, Москва 1994.
- Кралин М., *Победившее смерть слово*, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/kralin-pobedivshee-slovo/ser-isajya-berlin-i-gost-iz-budushego.htm>, [доступ: 04.05.2017].
- Лихачев Д. С., *Текстология: Краткий очерк*, Москва–Ленинград 1964.
- Локша А., Козловская С., *Структура художественного пространства в творчестве Анны Ахматовой эпохи войны и революции (1914–1921)*, [в:] *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник*, Вып. 9, Симферополь 2011.
- Лукницкая В., *Николай Гумилев. Жизнь поэта по материалам домашнего архива семьи Лукницких*, [online], <http://lib.ru/CULTURE/LITSTUDY/LUKNICKAYA/gumilew.txt>, [доступ: 27.04.2017].
- Мандельштам Н., *Воспоминания. Вторая книга*, Предисловие и примечания А. Марченко А., *Ахматова: жизнь*, Москва 2009, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/about-marchenko-zhizn/epilog-drugaya-zhizn.htm>, [доступ: 12.06.2017].
- Мейлах М., *Ахматова: дневник сексота*, [online], <http://archives.colta.ru/docs/4155>, [доступ: 12.06.2017].
- Морозова, подготовка текста С. Василенко, Москва 1999, [online], <http://e-libra.ru/read/315223-vtoraya-kniga.htm>, [доступ: 12.02.2017].
- Муравьева И., *Ахматова и Фонтанный дом*, «Звезда» 1996, № 3.
- Островская С., *Дневник*, [online], <http://fanread.ru/book/11957483/?page=113>, [доступ: 03.07.2017].
- Попова Н., Позднякова Т., *Золотая клинопись фонарей в Фонтанке: Анна Ахматова и Владимир Шилейко*, Санкт-Петербург 2017, [online], http://okolo.me/2017/04/ahmatova_shilejko, [доступ: 03.04.2017].

- Пунин Н., *Мир светел любовью, Письма. Дневники*, Москва 2000, [online], <https://refdb.ru/look/2052350-pall.html> [доступ: 10.05.2017].
- Пунина И., *Сорок шестой год*, [в:] *Воспоминания об Анне Ахматовой*, Москва 1991.
- Серова М. В., *Петербургский эпизод в «ташкентской драме» Анны Ахматовой*, [online], <http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/24156/1/iurg-2003-28-10.pdf>, [доступ: 10.06.2017].
- Серова М. В., «Сожженная драма» Анны Ахматовой, или история одного безумия, [online], <http://ahmatova.niv.ru/ahmatova/kritika/serova-sozhzheniya-drama-ahmatovoj.htm>, [доступ: 02.05.2017].
- Страда К., Страда В., *Анна Ахматова и ее XX век*, [в:] *La Pietroburgo di Anna Achmatova*, Bologna 1996.
- Томашевская З., *Петербург Ахматовой: семейные хроники, Зоя Борисовна Томашевская рассказывает*, Санкт-Петербург 2001, [online], <https://refdb.ru/look/2092812.html>, (доступ: 12.06. 2017).
- Топоров В., *Об ахматовской нумерологии и менологии*, [в:] *Анна Ахматова и русская культура начала XX века. Тезисы конференции*, Москва 1989.
- Художественные открытия в лирике А. Ахматовой*, «Вопросы литературы» 1995, № 3.
- Цивьян Т., *Об одном Ахматовском пейзаже*, [в:] *Культурная антропология. К 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова*, Вып. 3, Москва 2005.
- Чуковская Л., *Герой «Поэмы без Героя»*, [online], <http://znamlit.ru/publication.php?id=2441>, [доступ: 02.05.2017].
- Чуковская Л., *Записки об Анне Ахматовой*, Санкт-Петербург, Харьков 1996, т. 1.
- Чуковский К., *Дневник. 1929–1969*, т. 2, [online], <http://www.rulit.me/books/dnevnik-1929-1969-t-2-calibre-0-8-53-read-242414-107.html>, [доступ: 22.06.2017].

STRESZCZENIE

DOM NA FONTANCE W ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI ANNY ACHMATOWEJ

Artykuł jest poświęcony Pałacowi Szeremietiewa na Fontance w St. Petersburgu, znanemu jako „Dom na Fontance”, gdzie poetka mieszkała przez prawie 35 lat. Tutaj Achmatowa zaczęła pisać „Poemat bez bohatera”, dramatyczne wyznanie Elizeusza. Wiele wierszy poetki i jej proza związanych jest z tym domem. Dom na Fontance stał się ważnym miejscem jej pracy twórczej.

Słowa kluczowe: A. Achmatowa, Dom na Fontance, „Poemat bez bohatera”, „Enuma elisz”.

S U M M A R Y

FOUNTAIN HOUSE IN ANNA AKHMATOVA'S LIFE AND OEUVRE

The article is devoted to the Sheremetev Palace at 34 Fontanka River Embankment in Saint Petersburg, nicknamed Fountain House, in which the poetess lived for almost 35 years. Here Akhmatova began writing her “Poem without a Hero”, the drama of Enum Elish. Many of her poems and her prose are connected with this house. Fountain House became the most important location in her creative activity.

Key words: A. Akhmatova, Fountain House, “Poem without a Hero”, “Enuma Elish”.

Ірына Шматкова

*Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт
Мінск*

Дом як Радзіма ў лірыцы беларускіх паэтэс другой паловы ХХ стагоддзя

Дом як Радзіма – гэта агульны і тыповы прасторавы вобраз (топас) як у беларускай літаратуры ўвогуле, так і ў беларускай жаночай лірыцы другой паловы ХХ стагоддзя ў прыватнасці. Творчасць беларускіх паэтэс грунтуецца на нацыянальных фальклорных і літаратурных традыцыях, дзе дом – сакральнае месца, якое ўвасабляе адзінства сям’і і роду, малой радзімы і ўсяго Сусвету. Разам з тым, праз усведамленне топасу дому паэтэсы выявілі свой светапогляд, асабістую шкалу жыццёвых каштоўнасцяў. Лірычныя гераіні твораў беларускіх паэтэс праходзяць праз складаны шлях асэнсавання паняцця дому ва ўсіх яго шматлікіх сэнсах. Асаблівую цікавасць выклікае інтэрпрэтацыя топасу дому ў творчасці выбітных прадстаўніц жаночай плеяды другой паловы ХХ стагоддзя Яўгеніі Янішчыц, Ніны Мацяш і Раісы Баравіковай як ураджэнкі асобнага рэгіёна Беларусі – Палесся.

Дом у ментальнай свядомасці беларусаў – гэта сваё, роднае, радзімае, тое, што супрацьстаіць чужому. Для жаночай творчасці ўсё, што звязана з родам – вызначальнае. Беларускі літаратуразнаўца Генадзь Праневіч адзначае:

Раджайны жанокі пачатак, прыроднае прадвызначэнне жанчыны як маці-парадзіхі, прадаўжальніцы роду, удзельніцы і галоўнай культавай постаці сакральнага акта тварэння Родам чалавека і народу маюць самае непасрэднае дачыненне да ўзнікнення і функцыянавання ў народнай самасвядомасці і духоўнай культуры нацыі паняцця “радзіма”, якое належыць да скразнога асноватворнага топасу ў літаратуры любога народа¹.

¹ *Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету: зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-практ. канф.*, Мазыр 2007, с. 28.

Калі паглыбіцца ў этымалогію гэтага слова, то ўбачым, што яно складаецца з дзвюх частак: *Род* (тварэц, бог Святла і ўсяго Сусвету ва ўсходніх славян) + *ма* (у санскр. *Маці*), *парадзіха* – тая, што нараджае, дае жыццё, з’яўляецца працягам Рода-творцы. У далейшым гэта паняцце трывала замацоўваецца за месцам, дзе адбываецца акт *Боскага тварэння, з’яўленне чалавека на свет*².

Радзіма – гэта ў першую чаргу той куток, дзе чалавек нарадзіўся. Для Я. Янішчыц – гэта вёска Рудка Пінскага раёна Брэсцкай вобласці (якая пазней злілася з вёскай Велясніцы). Паэтэса неаднаразова прызнаецца ў любові да роднай вёскі: *Люблю ліпнёвы грыбасей, / І ціш палёў, і водар мяты / За тое, / што няма радней / Тае мясціны, дзе ўзышла ты*³. Яна ідэалізуе вобразы *мілья роднага краю* (Я. Колас)⁴, шчодро выкарыстоўваючы разнастайныя паэтычныя тropy: *Там лістапады выпалі, / Там выплылі плыты / І зоры воду выпілі / З азёраў залатых*⁵; на роднай зямлі ўсё, нават сонца “найвышэйшай пробы”: *Жыву сярод глухіх балот. / Пад сонцам найвышэйшай пробы (...)* *Тут самы лёгкі ў свеце сон. / Для кожнай хаты – па бярозцы. / І камарыны звон чуцён / Аж у другой, суседняй, вёсцы*⁶; *Хапае на Палессі / І сонца, і вады. / І што ні двор – то песня, / Што вёска – то сады*⁷; *Тут белья бусліхі / І мудрыя лясы*⁸; *Тут чараты, і гаць, / І гай – навідавоку*⁹ і інш. Паказальным з’яўляецца актыўнае выкарыстанне паэтэсай указальных займеннікаў *там, тут*, якія канкрэтызуюць месцазнаходжанне родных сэрцу мясцін у сусветнай прасторы. Дом як Радзіма ў лірыцы Я. Янішчыц мае полісемантычнае ўсведамленне і як роднай зямлі, і як радзімай хаты: *Дай ласкавую руку... / Старана мая азёрная, / Хата светлая, прасторная. / Двор у белым вішняку*¹⁰. Як бачна, паняцце Радзімы раскрываецца ў паэтэсы, у першую чаргу, праз пейзажныя вобразы палей, лясоў, гаёў, садоў, азёр, балот, дажджу, буслоў і інш., якія валодаюць не толькі зрокавымі абрысамі, але і маюць свой пах і гук, рамантызуюць найбольш тыповыя, што ста-

² *Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету*, с. 28.

³ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...: вершы, паэмы*, Мінск 2008, с. 32.

⁴ Якуб Колас, *Збор твораў. У 20 т., т. 1, Вершы, 1980–1910*, Мінск 2007, с. 224.

⁵ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...*, с. 27.

⁶ Тамсама, с. 38.

⁷ Тамсама, с. 23.

⁸ Тамсама, с. 23.

⁹ Тамсама, с. 47.

¹⁰ Тамсама, с. 162.

ла этнасiвалам роднага краю. Малая Радзіма Я. Янішчыц рэпрэзентуецца разнастайнымі ў прасторавых адносінах номенамі: *тата, двор, вёска, мясціна, старана, край*. Адметным становіцца тое, што ў паэтэсы да гэтага пераліку далучаецца канкрэтная назва рэгіёна – Палессе.

Вытокі паэзіі Н. Мацяш таксама знаходзяцца ў яе роднай вёсцы Нівы Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці. Але хутка паблізу вёскі вырас горад Белаазёрск. Вершам “Белаазёрск” Н. Мацяш пачынае свой першы лірычны зборнік “Агонь” (1970). Верш напісаны ў 1963 годзе зусім яшчэ маладой паэтэсай і перадае пачуццё гонару за сваю малую Радзіму, якая, як і ў Я. Янішчыц, атрымлівае рэгіянальную назву – роднае Палессе¹¹. Яна ганарыцца за яго “росквіт”, за новабудоўлі, яе радуе *Адбітак зыркi ўсіх агнёў Палесся!..* Родны горад для Н. Мацяш – гэта ўсё: жыццё, мара, *сон залаты*, надзея на светлае будучае і нават *яшчэ не складзеная песня*¹², а калі песня ўжо існуе, то пра самых прыгожых *дзяўчын Палесся*¹³. Пазней паэтэса пераасэнсуе змены, якія адбыліся з роднымі мясцінамі, ёй адкрыецца праўда пра асушэнне палескіх балот, і ў яе вершах пра малую радзіму загучаць і сумныя матывы, з’явіцца вобраз страчанага дому:

Даўно я дома не была
І вось разгубленай бусліхай
Шукаю роднага сяла,
Слядоў свайго маленства ціхага.
Бываюць хвілі: ні маўчаць
І не крычаць не маеш сілы...
Калі ўсё сэрца – у вачах,
А за спіною чуеш крылы¹⁴.

У вершы “Візітоўка” Н. Мацяш услаўляе ўсё, што выклікае яе гонар за Белаазёрск, ёй *ёсць чым ганарыцца, / Ёсць чым жыць, / І што апець, / І што яшчэ стварыць!*¹⁵. Паэзія Н. Мацяш на патрыятычную тэму – замілаванне прыгожымі вобразамі роднага краю, цесна спалучаная з пачуццём гонару за сваю Радзіму. Адметнасцю выяўлення вобразу малой Радзімы ў паэзіі Н. Мацяш стала асэнсаванне яе месца ў свеце,

¹¹ І. Шматкова, *Наталіца роднасці святлом...: Агульнае і адметнае ў творчасці Е. Лось, Н. Мацяш, Г. Каржанеўскай*, Мінск 2011, с. 26.

¹² Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязоў: вершы і паэмы (1962–1992)*, Мінск 1993, с. 21.

¹³ Тамсама, с. 29.

¹⁴ Н. Мацяш, *Агонь*, Мінск 1970, с. 7.

¹⁵ Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязоў*, с. 20.

суаднясенне лакальнага топасу дом-вёска(горад)-Палессе з больш шырокай прасторай дом-Беларусь-Еўропа-Сусвет: *Вясёлыя гаі твае бярозавыя / Нітуюцца з барамі ды з дубровамі, / Каб з травамі, імхамі, чаратамі / Няўзнак на ўвесь зеленасвет Еўропы важыць*¹⁶. Нацыянальны пейзаж Бацькаўшчыны – самабытны і ўнікальны. Гэты свет месціцца ў сэрцы паэтэсы, ён любы і бясконца дарагі.

Радзіма Р. Баравіковай – вёска Пешкі Бярозаўскага раёна Брэсцкай вобласці. Яна паўстае ў творах Р. Баравіковай праз успаміны, якія агортваюць аўтара пры наведванні родных мясцін:

З лета стог, абкладзены кляёнкай,
На штыкетах – жоўтыя глякі...
Недзе мама бразгае даёнкай,
недзе тата носіць смалякі...
Там заўжды здаецца ўсё нязменным, –
дворыкі, прыязнасць і давер,
а за хмару дзень ляціць праменны
і сухое лісце – за каўнер¹⁷

*Прыеду я ў той куток зялёны, / аддам паклон сунічнай старане, / дзе на сядзібах маладыя клёны / шумяць аб нечым дарагім і мне*¹⁸, *Якой адлегласцю аддалены, / якой імжакаю затканы / мае палескія праталіны, / мае сунічныя паляны?..*¹⁹. Як бачна, выбітным вобразам-сімвалам родных мясцін паэтэсы сталі суніцы. Увогуле, у вобразнай сістэме паэтызацыі радзімы Р. Баравіковай менш ідэалізацыі, чым, скажам, у Я. Янішчыц. Тут усё проста, фатаграфічна дакладна і каштоўна толькі праз настальгічныя пачуцці лірычнай гераіні. Адметная сама назва верша, прысвечанага радзіме, – “Там...”: ужыванне няпэўнага займенніка са шматкроп’ем адразу настройвае на роздумны лад. Паэтэса нават выказвае шкадаванне, што не так шмат вершаў яна прысвяціла сваёй “малой радзіме”: *Я пра гэта мала так пісала – / ўся любоў засталася ў душы*²⁰. Р. Баравікова пазней пераехала ў сталіцу, ужо яе яна называе “горад мой”, ёй прысвячае свае вершы (“Світанне ў парку імя Янкі Купалы”, “Серабранка” і інш.), але ведае, што *адразу па абліччы / заўжды пазнаю земляка*²¹. Родная вёска, ха-

¹⁶ Тамсама, с. 18.

¹⁷ Р. Баравікова, *Сад на капялюшыку каханай: лірыка*, Мінск 1997, с. 198.

¹⁸ Тамсама, с. 201.

¹⁹ Р. Баравікова, *Дрэва для райскай птушкі: лірыка*, Мінск 2007, с. 78.

²⁰ Р. Баравікова, *Сад на капялюшыку каханай*, с. 198.

²¹ Р. Баравікова, *Дрэва для райскай птушкі*, с. 78.

та, дзе нарадзілася паэтэса, сталі для яе сімвалам маленства, “малога свету”, духоўнага мікракосмасу, а пазней – сімвалам страты:

Мне сёння прыснілася хата...
 У ёй мы калісьці жылі (...)
 Малою на ўзмежачак росны
 спяшалася слаць палатно.
 За вокнамі стукалі колы,
 зарой палаў далягляд,
 і плакала я, бо ніколі
 туды не вярнуся назад²².

Родныя мясціны для Я. Янішчыц, Н. Мацяш, Р. Баравіковай – гэта не проста іх вёскі, а ўсё Палессе; паняцце радзімы ў іх творчасці ўтрымлівае выразную рэгіянальную прыкмету, якая выяўляецца як у апяванні палескага краю з усімі яго багаццямі, клопатам пра яе будучыню, так і ў непасрэдным уплыве палескага моўнага каларыту на мелодыку, музычны лад вершаў паэтэс (*Старана мая былінная, / Песня матчына. Радно. (...) Старана мая харошая, / Варажэі, сваці...* (Я. Янішчыц)²³; *Усе твае песні аддам Беларусі! / Я толькі дабаўлю да іх твае словы, / Што сёння лунаюць над краем вясновым...* (Н. Мацяш)²⁴).

Топас дому як Радзімы ў беларускай жаночай паэзіі побач са значэннем *малая радзіма, хата* мае не менш важнае семантычнае поле – дом-Радзіма-сям’я. Сям’я пачынаецца з маці. Любоў да роднай маці і любоў да Радзімы-маці з’яўляюцца суадноснымі і ідэнтычнымі пачуццямі. Дзякуючы маці даруецца магчымасць адчуць сябе ў гэтым свеце, усвядоміць сувязь з роднай зямлёй. Я. Янішчыц напісала цэлы шэраг вершаў, прысвечаных маці (“Мама”, “Ля ложка хворай маці”, “Маці падрэзала косы” і інш.). Вобраз маці, як і вобраз Радзімы, светлы: *Світаць мне будзе з-пад рукі / Пагляд матулі шчыры*²⁵, і святы: *Ты, мама, да канца / Пакорліва-святая...*²⁶. Калі маці Я. Янішчыц захварэла – у дачкі баліць усё: *Так мне рукі твае не балелі ніколі (...), Так ніколі тваё не шчымила мне сэрца (...), Так ніколі твая не балела мне доля (...), Так ніколі, як сёння, / Тваё / Не балела мне слова*²⁷. Анафа-

²² Р. Баравікова, *Дрэва для райскай птушкі*, с. 15.

²³ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...*, с. 162.

²⁴ Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, Мінск: Маст. літ., 1993, с. 29.

²⁵ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...*, с. 141.

²⁶ Тамсама, с. 309.

²⁷ Тамсама, с. 21.

рычны паўтор узмацняльнай часціцы “так” праз увесь верш нагадвае ўсхваляванае сэрцабіццё. Навідавоку еднасць маці з дачкой, прычым як духоўная, так і цялесная. Мама стала для паэтэсы настаўнікам, самым лепшым: *Ты вучыла мяне сеяць жыта і лён / І цярплівасці вечнай – уголас не плакаць*²⁸, – і самым строгім: *А вершы баюся чытаць, / каб мяне / На глухой не злавіла ноце / Мама мая – паэтэса*²⁹.

Верш “Рукі маці” Н. Мацяш успрымаецца як гімн маці, услаўленне яе вобразу. Паэтэса шчасліва адчувае сябе на роднай зямлі, *Як рупна сонца / З паўдня прыпякае, / Нада мной узнятае / Матчынымі рукамі*³⁰. Вобраз магутнай маці надзяляецца жыццятворчай сілай. Маці стала для паэтэсы правадніком з духоўнага мікракосмасу (камафортнай прасторы, роднага дому, дзе чалавек адчувае сябе абароненым) у макракосмас-сусвет: *На крокі твае, / Як на песню, / Галаву ўзнямаю. / Пакуль іх чую, / Мне жыць не страшна, / Мама*³¹.

Родны дом, радзіма, сям’я – прастора ідэальная, пачатак чалавечага лёсу. І калі чалавек у жыцці страчвае апору – дапамагчы можа вяртанне да сваіх вытокаў, туды, адкуль ты выйшаў у вялікі свет. У вершы Н. Мацяш “Берагіня” вобраз маці выяўляецца і як надзейная абрысная постаць, бераг, да якога можна прыкнунць, і як абярэг-ахова для дачкі, якую *жыццё стаміла*, яна прыходзіць да яе ў сне: *Страху няма ў на волас. / Дотык рукі, мамін голас: / – Ступай у мае сляды*³².

Родны дом, хата, сям’я (хатнія) у паэзіі Н. Мацяш – вобразы сакральныя, анталогічныя, апірышча ўсяго жыцця. У вершы “Трымайся!”, прысвечанаму брату Міколу, усё, што звязана з вобразам хаты, прыходзіць яму на дапамогу ў цяжкую хвіліну: *Але хата, ды хатнія, ды ўсё, што пры хаце, / гукаюць: / – Трымайся!*³³. Асабліва кранальным падаецца аднакарэнная назва членаў сям’і, родных – *хатнія; усе, што пры хаце*.

Тон вершаў Р. Баравіковай пра маці, такі ж як і ў яе вершах пра Радзіму, спакойны, спішаны, задумены: *Як ціха яблыні шумяць / у нашым садзе, / давай жа, мама, ля акна / з табой прысядзем*³⁴, *Хочац-*

²⁸ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любві...*, с. 59.

²⁹ Тамсама, с. 69.

³⁰ Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 89.

³¹ Н. Мацяш, *Выбраныя творы*, Мінск 2015, с. 90.

³² Н. Мацяш, *У прыгарычча ветру*, Мінск 2009, с. 18.

³³ Тамсама, с. 32.

³⁴ Р. Баравікова, *Дрэва для райскай птушкі*, с. 61.

ца ціхай спагады, / чуецца мамін уздых, – бы расцвілі пад паглядам / кроны садоў маладых³⁵. З прыведзеных цытат можна зрабіць выснову пра спалучанасць у творчасці паэтэсы вобразаў маці і сада, пра сувязь асабістай прасторы з бясконцай прасторай Свету (Дом – маці – сад – райскі сад – Божы свет). Увогуле, сад – адзін з улюблёных вобразаў Р. Баравіковай.

У творчасці беларускіх паэтэс значнае месца займае вобраз бацькі. У вершах Я. Янішчыц (“Бацькава музыка”, “Бацькавы дровы” і інш.) вобраз роднага чалавека святы: *Застыне промня боскі дух / На тваім рукаве*³⁶. Бацька – аснова хатняга ўкладу, заклад хатняга ачага: *...Сем кастроў нарыхтаваных дроў – / Ты й дасюль цяпло нясеш у хату*³⁷, калі бацькі не стала – *Цішэй у доме з той пары, / Журбы не наталіць*³⁸.

Бацька Н. Мацяш – звычайны вясковец, які ўсё жыццё працаваў на зямлі, і ад яе ўзяў ён векавечную мудрасць. Менавіта бацька навучыў Н. Мацяш быць стрыманай у пачуццях:

Тата родны...
 Мне б прыпасці к табе, –
 Ды няма ў нас такой завядзёнкі...
 Ты й мяне прывучыў
 Быць скупаю ў пачуццях услых.
 Асцярожна выношу з пакоя
 Любві сваёй дзёрзкасць,
 Каб нічым не абразіць
 Дум падгледжаных горкіх тваіх³⁹.

Таму, магчыма, у паэзіі Н. Мацяш не так шмат гучных зваротаў-прызнанняў у любові да Радзімы. Не, пачуццё ў яе не меншае, чым у іншых паэтэс, проста Н. Мацяш выяўляе яго з ціхай прачулай інтанацыяй.

У больш познім вершы Н. Мацяш “З думкай пра бацьку”, успамінаючы яго “апошні дзень зямны”, зліліся ў адзіную повязь амаль усе значэнні топасу дому як Радзімы – *дом, старана, лёс, крыж, дзяржава, народ*:

³⁵ Тамсама, с. 164.

³⁶ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...*, с. 156.

³⁷ Тамсама, с. 157.

³⁸ Тамсама, с. 156.

³⁹ Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 24.

Бы ў родным доме, ў наўскай старане
 Зноў папрыгадваем з Табой радзіну,
 Паўглядаемся ў лёс, у крыж Радзімы,
 Бы ў родным доме – ў наўскай старане⁴⁰.

У вершы Н. Мацяш зноў паўстае матыў страчанага дому, які пераходзіць у прастору вышэйшай метафізічнай рэальнасці – паэтэса акальцоўвае штраф дзвойным параўнаннем з родным домам *наўскай* стараны (лексема “наўская” паходзіць ад старажытнаславянскага “наўе”, што азначае *дух намерлага на працягу першага года памінання*; так часта называлі чацвер на Вялікодным тыдні – Наўскі чацвер, Наўскі вялікдзень⁴¹).

Бацькі і Бацькаўшчына – словы аднакарэнныя, роднасныя. Гэтая духоўная еднасць выявілася ў Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, Цёткі, М. Танка і многіх іншых паэтаў. Топас дому як Радзімы, Бацькаўшчыны ўвасабляецца, нават матэрыялізуецца праз вобразы бацькоў, ды і не толькі. Бацькі, дзяды і, увогуле, продкі – аснова пачуцця любові да Радзімы, таму што яны нашы жыццёвыя і духоўныя карані. А страціўшы карані, мы, як тое дрэва, загінем, пазбавімся апоры, сувязі з зямлёй, дзякуючы якой жывём. Бо апора гэтая – маральны стрыжань асобы, якая прытрымліваецца традыцый сваіх папярэднікаў. Н. Мацяш у вершы “Візітоўка” з гонарам прыгадвае і пералічвае прозвішчы сваіх аднавяскоўцаў:

Ў мелі пастаяць
 За гонар свой, за песеннае заўтра твае дзеці –
 Твае Альшэўскія ды Кутнікі, Груцькі,
 Вячоркі, Руцічы, Хвядчэні,
 Барушкі, Коласы ды Салаўі,
 Іх мноства, нескаронных...⁴².

Як бачна, паняцце Радзімы ў творчасці беларускіх паэтэс уключае яшчэ адзін важны складнік – народ, людзі. Радзіма – гэта найперш людзі, што тут нарадзіліся, жывуць і называюць сябе грамадзянамі пэўнай дзяржавы. Людзі, якія насяляюць краіну і ўсведамляюць сябе народам, з’яўляюцца найвялікшай каштоўнасцю. Творчасць беларускіх паэтэс у гэтым сэнсе працягвае найлепшыя гуманістычныя традыцыі. Я. Янішчыц у адным са сваіх інтэрв’ю з любоўю згадвае пра

⁴⁰ Н. Мацяш, *У прыгарычах ветру*, с. 17.

⁴¹ А. Катовіч, Я. Крук, “Звязда” 2011, 14 красавіка.

⁴² Н. Мацяш, *У прыгарычах ветру*, с. 19–20.

землякоў, дзякуе ім за наталенне паэтычным словам, за тое, што яны надзялілі яе сваім *светапоглядам палешукоў (дарэчы, цалкам міфалагічным)*⁴³: *гэтыя самыя розныя і непадобныя людзі і перад вачамі і мысленна стаялі перада мной. І кожны не толькі сваёй постацюю, сваім абліччам, але перш за ўсё сваім голасам, інтанацыяй, песняй падказваў словы, думкі, пачуцці*⁴⁴. Паэтэса шле ім паэтычнае прывітанне ў вершы “Добры вечар, землякі!”:

...Добры вечар, землякі!
 Добры вечар, зелена!
 Тут пазвоньваюць вякі,
 Нібы мак даспелены.
 Паўнагрудая кума
 Празвініць абцасамі (...)
 З вамі разам, землякі,
 І ў зямлі не боязна!⁴⁵, –

аўтарка запрашае чытача наведаць яе родныя мясціны: *Прыедзь у край мой ціхі, / Тут продкаў галасы...*⁴⁶.

У творчасці беларускіх паэтэс канцэпцыя Радзімы ўключае і такую духоўную каштоўнасць, як любоў да роднай мовы. Для Я. Янішчыц асабліва каштоўная беларуская мова ў родным ёй палескім дзялекце: *Ўліваецца, нібы ручай, у мову / Палескі нетаропкі гаварок*⁴⁷. І калі паэтэса знаходзіцца ўдалечыні ад родных мясцін, просіць пры магчымасці прывезці самых дарагіх гасцінцаў: *Прывязі – прашу – / Шытшыны мне і мяты, / Гаварок палескі наш негаваркі*⁴⁸.

Р. Баравікова не ўяўляе свайго жыцця без роднай мовы: *...са слова пачалася мова, / а што я, людзі, без яе?*⁴⁹. Паэтэса складае адметны па сваёй гукавай арганізацыі верш-спеў беларускай мове, у ім пры дапамозе гукапісу акцэнтуюцца ўвага на эўфанічных асаблівасцях мовы – першая страфа прысвечана гукам [дж] і [дз], другая – [ц]:

⁴³ Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету, с. 120.

⁴⁴ Я. Янішчыц, “...Мой лёс, мой боль – мая паэзія”, “Беларуская мова і літаратура ў школе” 1988, № 3, с. 70.

⁴⁵ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любві...*, с. 200.

⁴⁶ Тамсама, с. 23.

⁴⁷ Тамсама, с. 7.

⁴⁸ Тамсама, с. 52.

⁴⁹ Р. Баравікова, *Дрэва для райскай птушкі*, с. 63.

*Заўваж, дрыжыць рука ў тваёй руцэ, / цень ад вярбы на цёплым па-
рапече, – / і ў гэтых сказах лёгенькія “ц”, / нібы званочкі ў нашым
першым леце*⁵⁰.

У Н. Мацяш матыў роднай мовы ўвасоблены ў вершы “Памяці Фёдара Міхайлавіча Янкоўскага”, у якім паэтэса згадвае лёс выдатнага беларускага мовазнаўцы, пісьменніка як прыклад высокага служэння Бацькаўшчыне. Ён імкнуўся, *Каб выпявала, як зара, пара, // Калі на мову сэрца і служэння // Высока зашугае ўспалымненне...*⁵¹.

Герой і Айчына-Беларусь – гэтая ўзаемасувязь як вызначальная характарызуе змест твораў Н. Мацяш пра А. Філіповіча, К. Лышчынскага, К. Каліноўскага, П. Багрыма. Паэтэса выказвае свае пачуцці да роднай зямлі: *Шчэ соладка пры згадцы: край бацькоўскі...*⁵², каб толькі калі-небудзь не настаў час, калі *І песні ж беларускай не спяеш, / І хто такі – не ўспомніш – Каліноўскі...*⁵³. У гэтых радках адчуваецца трывога за будучыню народа.

Лірычная гераіня аднаго з ранніх вершаў Н. Мацяш “Адпомста” за найвышэйшае шчасце лічыць прыналежнасць да Беларусі. Радкі гэтага верша прасякнуты гонарам за сваю краіну: *Жыву на Беларусі. / Беларуска. / Кажаю беларуса. – / Вось ён, мой / Найдасканальны свет*⁵⁴. Беларуская паэтэса выконвае пачэсную місію – абуджаць патрыятычныя пачуцці суайчыннікаў, напамінаць ім: *Vita brevis. Patria aeternis* (Жыццё кароткае. Радзіма вечная)⁵⁵. Гэтыя радкі ляглі ў назву аднаго з вершаў Н. Мацяш.

Для Я. Янішчыц Айчына стала вытокаам паэзіі, крыніцай наталення: *З трох крыніц я вады паспытала – / Наталіла адна Беларусь*⁵⁶; любоў Я. Янішчыц ад любові да роднай вёскі разгарнулася ў любоў да ўсёй Бацькаўшчыны: *Я вас люблю, лясы і сенажаць, / Старая вёска, новая сталіца (...)* *Я вас люблю, айчынныя шляхі, / Я помню вас, забытыя магільні*⁵⁷. Радзіма ў паэтэсы, з аднаго боку, належыць ёй, увасабляючы яе духоўны свет, з другога боку, Радзіма звязвае яе са знешнім

⁵⁰ Тамсама, с. 213.

⁵¹ Н. Мацяш, *Паміж усмешкай і слязой*, с. 234.

⁵² Тамсама, с. 185.

⁵³ Тамсама, с. 185.

⁵⁴ Тамсама, с. 201.

⁵⁵ Тамсама, с. 238.

⁵⁶ Я. Янішчыц, *Пачынаецца ўсё з любові...*, с. 142.

⁵⁷ Тамсама, с. 123.

светам, нібы вяртаючы ў прасторы іншабыцця, далучаюцца вобразы шляхоў і магіл.

Н. Мацяш, пасля таго, як наведала Башкірыю, параўнала сумную башкірскую песню з роднай *бярозай ніцай* (верш “І ты – Радзіма”). Паэтэса ўсведамляе шчасце жыць на роднай зямлі і моліць Бога, каб знайсці тут, а не на чужыне, свой “прытул апошні”: *Родны дол абдымкі расхіне, / І ступлю я ў роступ Вечнай Браны / З краскай той, што мама рвала мне, / З тою песняй, што яна спявала*. Памерці на Радзіме – гэта значыць навечна паяднацца з роднай зямлёй. Архетып Радзімы ў прасторава-часавых каардынатах выступае як асноваўтваральны і вызначальны.

Такім чынам, топас дом як Радзіма арганізуе мастацкую прастору, складае аснову духоўнага свету ў творчасці беларускіх паэтэс другой паловы XX стагоддзя – Я. Янішчыц, Н. Мацяш, Р. Баравіковай. Тыпалагічнае падабенства лірыкі разглядаемых аўтарак ва ўвасабленні вобраза Радзімы – у паэтызацыі і ідэалізацыі. Як паказвае аналіз, сэнсавое напаўненне топасу ў іх вершаваных творах разнастайнае: хата, сям’я (маці і бацька), вёска, прырода, Палессе, мова, народ, Беларусь, Сусвет. На працягу творчага сталення лірычныя герані праходзяць складаны шлях пашырэння яго сэнсавых межаў: ад страты дома ў рэальна-гістарычнай прасторы да яго вяртання ў каардынатах іншабыцця. Паняцце радзімы ў іх лірыцы мае выразную рэгіянальную прыкмету, якая вызначаецца сцвярджаннем зродненасці паэтэс з Палессем як адметным культурна-этнаграфічным ландшафтам Беларусі.

ЛІТАРАТУРА

- Баравікова Р., *Дрэва для райскай птушкі: лірыка*, Мінск 2007.
- Баравікова Р., *Сад на капялюшыку казанай: лірыка*, Мінск 1997.
- Катовіч А., Крук Я., “Звязда” 2011, 14 красавіка.
- Колас Якуб., *Збор твораў. У 20 т., т. 1, Вершы, 1980–1910*, Мінск 2007.
- Мацяш Н., *Агонь*, Мінск 1970.
- Мацяш Н., *Выбраныя творы*, Мінск 2015.
- Мацяш Н., *Паміж усмешкай і слязоў: вершы і паэмы (1962–1992)*, Мінск 1993.
- Мацяш Н., *У прыгаршчах ветру: вершы, пераклады, эсэ*, Мінск 2009.
- Таленавітыя жанчыны Беларусі ў культурнай, навуковай і мастацкай прасторы свету: зб. матэрыялаў Міжнар. навук.-практ. канф., Мазыр, 24–25 мая 2007 г.*, Мазыр 2007.

Шматкова І., *Наталіца роднасці святлом...: Агульнае і адметнае ў творчасці Е. Лось*, Мінск 2011.

Янішчыц Я., "...*Мой лёс, мой боль – мая паэзія*", "Беларуская мова і літаратура ў школе" 1988, № 3.

Янішчыц Я., *Пачынаецца ўсё з любві...: вершы, паэмы*, Мінск 2008.

STRESZCZENIE

DOM JAKO OJCZYZNA W LIRYCE BIAŁORUSKICH POETEK DRUGIEJ POŁOWY XX WIEKU

W artykule omówiono topos domu jako ojczyzny w twórczości najwybitniejszych przedstawicielek literaturze białoruskiej drugiej połowy XX wieku, a w szczególności Eugenii Janiszczyc, Niny Matiasz i Raisy Barawikowej, urodzonych na Polesiu. Omówiono wartości duchowe toposu. Na podstawie liryki poetek dokonano analizy porównawczej identyfikowania toposu w kobiecym modelu świata.

Słowa kluczowe: topos domu, ojczyzna, poezja kobieca, chata, rodzina, Polesie, Białoruś, wszechświat.

SUMMARY

HOME AS FATHERLAND IN THE LYRICS OF THE BELARUSIAN POETESSES IN THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY

The article deals with the identification of the topos of home as fatherland in the works of outstanding Belarusian women poets in the second half of the 20th century such as Eugenia Yanishchits, Nina Matyas and Raisa Borovikova, who are natives of a separate region of Belarus – Polesie. Semantic content of the topos has been discussed and comparative analysis of its identification in women model of the world based on their lyrics has been made.

Key words: topos of home, fatherland, women poets, house, family, Polesie, Belarus, universe.

Andrzej Ksenicz

Uniwersytet Zielonogórski

Motyw domu w Czechowowskim modelu kreowania świata

Długo, a właściwie do końca krótkiego życia, ponieważ przeżył tylko 44 lata, nie zdomowił się autor „Stepu”, nie osiadł na dłużej w jednym stałym i pewnym miejscu. Zaczęło się od tego, że ojciec przyszłego pisarza musiał uciekać aż do Moskwy przed grożącym mu więzieniem za długi, jakich dorobił się w Taganrogu. Młodemu Czechowowi, który skończył wtedy szesnaście lat, wypadło zająć się domem i rodziną. Ojciec, bankrut i uciekinier, przestał właściwie dbać o rodzinę, uważając, że ten obowiązek spadł teraz na jego synów. Aleksander i Mikołaj uczyli się i próbowali zarabiać na utrzymanie, co nie było łatwe, szczególnie dla uzdolnionego plastycznie, ale pozbawionego zupełnie poczucia obowiązkowości Mikołaja. W tej sytuacji najbardziej odpowiedzialnym okazał się Anton, który pozostał w Taganrogu, aby tam ukończyć gimnazjum i dopilnować tego, co jeszcze nie przepadło. Żeby przetrwać musiał dawać korepetycje, a następnie spróbował pisać do wydawanych wtedy i popularnych satyrycznych gazet. Kiedy do Moskwy wyjechała również matka z najmłodszym rodzeństwem, Czechow-gimnazjalista wraz z bratem Iwanem zostali sami „на произвол судьбы”, jak odnotowuje Donald Rayfield w swojej obszernej biografii Czechowa: *В Таганроге вся тяжесть борьбы за проживание семьи легла на плечи Антона*¹. W takim stanie rzeczy dom rodzinny nie mógł pozostawić w pamięci pisarza jakichś cieplejszych uczuć i miłych wrażeń. Wyraźny ślad po tych przeżyciach znajdziemy w późniejszych jego utworach, co pokażemy nieco dalej.

¹ Д. Рейфилд, *Жизнь Чехова*, пер. с английского О. Макаровой, Москва 2011, с. 63.

Po ukończeniu gimnazjum przeniósł się on do Moskwy i zaczął studia. Publikował coraz więcej i stopniowo zdobywał uznanie. Podejmuje pracę jako lekarz, ale po obowiązkowej praktyce właściwie zerwał z zawodem i oddał się pracy literackiej. To pozwoliło mu po latach biedy zapewnić sobie i rodzinie jako takie normalne warunki bytowania. Związane to jest z czasem zamieszkiwania na ulicy Sadowej-Kudrinskiej. Miejsce to zachowało swój charakter do dzisiaj, ponieważ w tym niewielkim domu urządzone zostało muzeum poświęcone pisarzowi. Kolejnym miejscem, w którym przemieszkał Czechow nieco dłużej było Mielichowo niedaleko Moskwy. Wydawało się, że niewielki majątek, bliskość stolicy, pewne pieniądze za wydawane w coraz większych nakładach utwory pisarza, stworzą odpowiednie warunki do pracy twórczej. Nie stało się tak przede wszystkim z uwagi na tłumy gości, których Czechow nie potrafił się pozbyć. W tym czasie pisarz wyraźnie już choruje, pluje krwią i za radą lekarzy wyjeżdża na południe Europy, a następnie myśli o budowie domu na Krymie. Realizuje te plany w Jałcie, gdzie stawia budynek, częściowo wg własnego projektu. Ciepło, spokój, wydawałoby się, powinny przynieść poprawę zdrowia. Tak się jednak nie stało. W jakiejś mierze zawiniło tu życie osobiste pisarza, który ożenił się wtedy z aktorką Olgą Knipper. To dla niej napisał „Wujaszka Wanię” i żył w rozjazdach między Jałtą, Moskwą i Petersburgiem, co nie mogło nie wpłynąć negatywnie na nadszarpnięte chorobą zdrowie pisarza.

Ten bardzo pobieżny rys biograficzny poczyniłem z uwagi na konieczność podkreślenia związku życia prywatnego pisarza z literackim chronotopem zdarzeń, jakie znajdujemy u Czechowa. Będzie to zaledwie drobny fragment tego, co możemy odnaleźć w jego korespondencji i utworach. Dla porównania przywołam tu pracę wspomnianego już D. Rayfielda, która liczy sobie prawie 800 stron. Badacz podjął się napisania biografii literackiej, wcale nie takiej pełnej, jak można by sądzić, w której odnosi się również w części do kwestii domu rodzinnego pisarza i czasu zamieszkiwania autora „Stepu” np. w Mielichowie. Nas wszakże bardziej interesować będzie dom w ujęciu literackim, artystycznym. Wynika to z faktu, że nawet bardzo pobieżne zapoznanie się z rysunkiem tego najbliższego człowieka otoczenia, zauważamy, że w większości jego utworów dom jest nie tylko formą architektoniczną, często bardzo niewyszukaną, natomiast zawsze ma on przydane jej inne wyższe treści. Prześledzimy to poczynając od kilku realnych domów wspomnianych w korespondencji pisarza, a następnie prześledzimy wybrane obrazy literackich budowli, które zamieszkują bohaterowie Czechowa. Będzie to, co zrozumiałe, tylko jakaś część tych mniej czy bardziej wyszukanych punktów architektonicznych pomieszczonych w utworach autora „Narzeczonej”.

Jeżeli zatem zaczniemy od listów pisarza, to możemy być nieco zaskoczeni faktem jakby nieobecności domu rodzinnego w świadomości młodego Czechowa, ponieważ nie znajdujemy go w korespondencji. Przyczynę takiego stanu, a zarazem jej wyjaśnienie można by szukać w tym, że nieco później będzie wspominał pisarz lata dziecięce i młodzieńcze spędzone w Taganrogu z czytelną nutą rozgoryczenia. Złożyły się na to takie momenty jak postępowanie ojca, konieczność pomagania mu w sklepie czy też fakt, że ich dom był wynajmowany, a rodzina mieszkała niejako „kątem” u sąsiada nazwiskiem Seliwanow. Kilka lat po przeprowadzce do Moskwy Czechow odwiedził rodzinę w Taganrogu i tak pisał o tym do rodziny: *Дом Селиванова пуст и заброшен. Глядеть на него скучно, а иметь его я не согласился бы ни за какие деньги. Дивлюсь, как это мы могли жить в нем. (Кстати, Селиванов живет в имении, а его Саша в изгнании...²*. Nieco wcześniej w tymże liście spojrział na niego nieco z literackiego punktu widzenia, jakby zauważając pewne drobne detale: *Возле дома – лавка, похожая на коробку из-под яичного масла. Крыльцо переживает агонию, и порядочного в нем осталось только одно – идеальная чистота. Дядя такой же, как и было, но заметно поседел*. Możemy tu odnotować zapowiedź jednej z charakterystycznych cech jego dojrzałej twórczości, a mianowicie wprowadzanie zwykłego, ale zarazem nacechowanego jakimś podtekstem detalu. Jest jeszcze jeden moment, na który należy zwrócić uwagę, ten otóż, że do rodziny pisał on nie unikając charakterystycznych dla południa Rosji i jego rodziny ukrainizmów. Mamy tu: „дивлюсь” zamiast „удивляюсь”; „лавка” zamiast „скамейка”, czy „у банку”, „бувають ли” zamiast „в банке” i „бывают ли?” (П. 59/1). Takie wtrącenia „южанина” i „хохла”, co podkreślał Czechow przez całe życie, obecne są również w twórczości pisarza.

Autor „Stepu”, który miał wtedy 28 lat, potrafił wszakże docenić uroki i walory domu, o czym świadczą zachwyty nad miejscem i budynkiem, jaki wypajał na wakacje niedaleko od miasta Sumy nad rzeką Psioł na Ukrainie. Pisał o tym do wielu znajomych i do rodziny: *Я нанял флигель в усадьбе, за 100 рублей в лето, флигель с трех сторон окружен садом; близки пруд и река*. (П. 221,2) W innym, do brata Iwana wprost z zachwytem: *Дача великолепна. Местность поэтична, флигель просторный и чи-*

² А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Письма в двенадцати томах*, Москва 1974–1983. *Письма...*, т. 1, с. 58. Dalej skrócona forma zapisu w tekście z oznaczeniem П – письма i С – сочинения, oraz podaniem strony i tomu.

стенный, мебель удобна и в изобилии. Комнаты светлы и красивы (П. 265/2). Możemy w tym przypadku założyć, że pisarz nie zapomniał tego majątku, bowiem w opowiadaniu *Trzy lata* wykorzystał go w sposób przewrotny, o czym jeszcze powiemy. Wrażenia te były tak silne, że Czechow zamyślił nawet kupić w okolicy dom-хутор, jak mówił. Z listu do Aleksieja Suworina wynika, że gdyby kozak, jak nazwał on właściciela, nie upierał się przy swojej cenie, to nabył by go: *He сошелся с казаком на трехстах рублях* (П. 321/2).

I jeszcze może tylko dwie-trzy informacje o odbiorze domu i jego funkcji tej realnej, zapewniającej jednostce nie tylko podstawowe warunki bytowania, ale również dostarczającego wrażeń estetycznych, emocjonalnych czy po prostu smakowych. Kiedy podróżował pisarz na Sachalin, to miał możliwość porównać obojścia, które znał z europejskiej części Rosji i Ukrainy z tymi, jakie zobaczył na Syberii. Nie mamy tu miejsca by szerzej rzecz przedstawić, dla ilustracji zatem tej uwagi przytoczę taki oto fragment: *Комнаты у них убраны просто, но чисто, с претензией на роскошь; постели мягкие, все пуговки и... полы выкрашены и устланы самодельными коврами* (П. 79/4). Na marginesie, i już bez cytowania tego do listu, w którym Rosjan nazywa on „kacapanami”, można by wspomnieć o porównaniu czystości i kultury u syberyjskich chłopów i mieszkających w Rosji czy w Ukrainie, które wypada zdecydowanie na niekorzyść Rosjan. Samo porównanie może wręcz szokować, a przy okazji niejako można by go odnieść do współczesności (П. 79/4).

Materiał ten, jak widać, wyraźnie rozrasta nam się, a zatem tylko wspomnę o zakupie niewielkiego majątku pod Moskwą. W marcu 1892 roku tak pisał on do L. Awilowej: *Я купил себе имение. Через 2–3 года оно будет продаваться с аукциона, так как я купил его с переводом банковского долга. Это я сделал глупость* (П. 11/5). Przemieszka on w nim kilka lat i w rzeczy samej przekona się, że faktycznie postąpił głupio. Wraz z rodzicami i siostrą będzie starał się stworzyć w Mielichowie coś trwałego, ale nie uda mu się to. Zauważył, że miejscowi chłopci są *забиты, запуганы, раздражены* (П. 12/5), co bardzo kontrastuje z wcześniejszymi uwagami na temat życia w „Chochlandii”, jak nazywał Ukrainę i znane mu miejsca między Połtawą i Sumami. Nie ma natomiast wątpliwości, że dało mu Mielichowo materiał literacki do jednych z „najmroczniejszych” opowiadań, jak sam mówił, takich jak m.in. „Baby” („Бабы” 1891), „Nowa dacha” („Новая дача” 1899) czy „W parowie” („В овраре” 1900) – w przypadku drugiego utworu sytuacja bardzo przypomina przywołane wyżej uwagi (П. 12/5). Pokazują one wieś rosyjską po reformie 1861 roku, ponurą i przygnębiającą. Kilka tygodni po liście do Awilowej pisał do Suworina:

Как я рад, что в Москве у меня не будет квартиры! Это такое удобство, какого я отродясь не имел (П. 93/5). Jakiś czas ma on jeszcze nadzieję na spokój i dobre ułożenie stosunków z sąsiadami i chłopami, ale już wkrótce powróci do myśli o „Chochlandii” i będzie zwierzał się bratu: *Но, Саша, – когда мое имение будет продано с аукциона, я куплю в Нежине дом с садом и буду жить там до глубокой старости. Не все еще потеряно! Скажу я, когда в моем имени поселится чужеземец* (П. 30/5).

Myśl o kupnie chutoru na Ukrainie nie opuści go do końca życia, chociaż gwoli ścisłości wypada powiedzieć, że będzie w pewnym momencie odradzał bratu kupno domu *у ричкы*. Był już wtedy mocno schorowany, rozdrażniony i nie podobało mu się, że gazety będą docierały tam z tygodniowym opóźnieniem. Wspomniałem już o Moskwie. Mieszkał tam na Sadowo-Kudrinskiej, ale i tutaj we wspomnieniach i korespondencji nie znajdujemy sympatycznych akcentów. W jednym z listów z 1889 roku zauważał on: *В Москве холодно, в комнатах не прибрано, мебель тусклая. Вся душа моя на Луке, (...), tzn. Ukrainie niedaleko od wspomnianych już Sum. W tym samym liście znajdujemy uwagę, która w części tłumaczy, dlaczego źle czuł się tam, podobnie jak w Mielichowie: Вчера, в день приезда, у меня уже были гости.* (П. 242–3/4)

Jeżeli przejdziemy teraz do literackiego obrazu domu, jego zewnętrznej formy i wewnętrznej konstrukcji, a następnie szukać będziemy w tym artystycznej wykładni, to zauważymy niejednokrotnie czytelną zbieżność tego, co odnotowaliśmy w korespondencji z tym, co pomieścił pisarz w swoich utworach. Możemy tu, co zrozumiąle, przywołać tylko niektóre literackie wycinki Czechowowskiego świata przedstawionego w celu zilustrowania naszego przekonania.

Zacznę może od obrazów, które wydają się bardzo realistyczne, a nawet jakby zarysowywane naturalistycznie. W opowiadaniu „Sąd” („Суд” 1881) widzimy izbę, w której toczy się „rozprawa”, a wygląda ona tak: *Изба Кузьмы Егорова, лавочника. Душно, жарко. Проклятые комары и мухи толпятся около глаз и ушей, надоедают. ... Облака табачного дыму, но пахнет не табаком, а соленой рыбой. В воздухе, на лицах, в пени комаров тоска.*

Большой стол; на нем блюдечко с ореховой скорлупой, ножницы, баночка с зеленой мазью, картузы, пустые штофы (95/1). Taka izba musi wywołać u czytelnika wrażenie niesympatycznej i o to niewątpliwie chodziło autorowi. Atmosfera, jaką wywołuje jej wyposażenie, komary, muchy i zapach powinny przygotować odbiorcę do właściwego odczytania zawartego w opowiadaniu przesłania.

Z podobnym chwytem spotykać się będziemy u Czechowa właściwie na przestrzeni całej jego drogi twórczej. W ostatnim utworze pisarza, opowiadaniu „Narzeczona” („Невеста” 1903), sytuacja powtarza się niemal dosłownie. Drugie zdanie opowiadania wprowadza czytelnika nie tylko do domu Szuminów, ale również w nastrój, w jakim utrzymany będzie cały tekst: (...) *и теперь Наде – она вышла в сад на минутку – видно было, как в зале накрывали на стол для закуски, как в своем пышном платье суетилась бабушка; (...)* (202/10). Ten fragment pierwszego akapitu utworu bardzo dużo mówi o bohaterach, a szczególnie jednej z nich, tzn. Nadi. Bez wnikania w szczegóły analizy tekstu możemy wskazać najważniejszą osobę w tym domu, a mianowicie babcię. Jak to się dzieje, to już problem do innych rozważań.

Wracając do wiodącej dla nas kwestii wskażę na jeszcze jeden wczesny rysunek domu z roku 1883. W opowiadaniu „Raz w roku” („Один раз в год” 1883) to on otwiera wątek utworu: *Маленький трехконный домик княжны имеет праздничный вид. Он помолодел точно* (135/2). Cały pierwszy akapit, zajmujący 1/3 strony to rysunek domu, otoczenia i jego mieszkańców. Z niego dowiadujemy się, w pośredni, zamierzony przez autora, sposób, że bohaterce z czasów świetności pozostał już tylko tytuł. Domek jest odświeżony, ma umyte okna: *У парадной двери стоит швейцар Марк, старый и дряхлый, одетый в изъеденную молью либрею* (35/2). Również w tym przypadku, podobnie jak było w scenie *Sąd*, wprowadzenie przez pisarza takiego opisu domku zapowiada, że jego mieszkańcy to ludzie, którzy żyją przeszłością. Ich świat już się skończył. Pisarz kilkoma, wyraźnie przerysowanymi uwagami i detalami unaocznia aktualny stan rzeczy. Od początku nie mamy wątpliwości, że to, z czym spotkamy się dalej, będzie smutne, a nawet żalodne.

Rysunek domu i jego pomieszczeń przybiera u pisarza czytelny oraz funkcjonalny wyraz. Nie zawsze jest to może zrozumiałe już od początku, jak widzieliśmy to w przywołanych tekstach, co wynika z przekonania pisarza, że czytelnik ma sobie dopowiedzieć to, czego nie wyraził autor wprost. W opowiadaniu „Tina” („Тина” 1886) pomieszczenie, w którym rozgrywa się akcja, pojawia się nieco później, kiedy czytelnik poznał już bohaterkę: *Гостинная, в которой он стоял, была убрана богато, с претензией на роскошь и моду. Тут были темные бронзовые блюда с рельефом, виды Ниццы и Рейна на столах, старинные бра, японские статуэтки, но все эти поползновения на роскошь и моду только оттеняли ту безвкусицу, о которой неумолимо кричали золоченые карнизы, цветистые обои, яркие бархатные скатерти, плохие олеографы в тяжелых рамах* (365–366/5). Jeżeli dodamy do tego, że jest to pomieszczenie

osoby znanej z bardzo swobodnego stylu życia, przy tym nie Rosjanki, to narzuca się wrażenie, że pisarz daje w ten sposób niejako dodatkowo do zrozumienia, że osoba ta nie jest godna zainteresowania. Bliższe poznanie Zuzanny Mojsiejewnej, które jest jeszcze przed czytelnikiem, po tej prezentacji estetycznych upodobań bohaterki może tylko wzmocnić niesmak, jaki zapewne pojawił się już u odbiorcy. Należy tylko zaakcentować, że osobą tą interesują się nie jej rodacy, a raczej Rosjanie.

Domy czy pomieszczenia mogą być duże lub małe, piękne lub brzydkie, ale zawsze uzupełniają one charakterystykę postaci, poszerzają wiedzę czytelnika o jej upodobaniach czy motywach działania. Przytoczony tu przyrównanie z bohaterką opowiadania „Tina” dobrze komponuje się z obrazkiem rodzinnego gniazda, jakie uwiła sobie Olga Iwanowa z opowiadania „Trzpiotka” („Попрыгунья” 1892). Tym razem stosowny opis pojawia się wcześniej, zaraz po informacji o weselu młodej bohaterki:

Ольга Ивановна в гостиной увешала все стены сплошь своими и чужими этюдами в рамках и без рам, а около рояля и мебели устроила красивую тесноту из китайских зонтов, мольбертов, разноцветных тряпочек, кинжалов, бюстиков, фотографий... В столовой она оклеила стены лубочными картинками, повесила лапти и серпы, поставила в углу косу и грабли, и получилась столовая в русском вкусе. В спальне она, чтобы похоже было на пещеру, задрапировала потолок и стены темным сукном, повесила над кроватями венецианский фонарь, а у дверей поставила фигуру с алебардой. И все находили, что у молодых супругов очень миленький уголок (9/7).

Przed czytelnikiem jeszcze wiele dni z życia bohaterki, ale ten obrazek „milutkiego kącika” nie powinien zostać zapomniany, ponieważ mówi on wprost, że gust i przekonania tej osoby są bardzo powierzchowne, co potwierdzi dalszy bieg wypadków. Należałoby tu zadać pytanie, czy tak czytelnik, a zarazem funkcjonalne wykorzystanie najbliższego otoczenia człowieka nie jest zbyt prostym chwytem literackim? Odpowiedź na to nie będzie jednoznaczna. Podobnych przykładów znajdziemy u Czechowa więcej, ale by je odnotować konieczna jest szersza analiza porównawcza i w związku z tym zwykle nie są one odnotowywane. Należy też zauważyć, że nie można tu mówić o powtórzeniach czy podobieństwach bezpośrednich, bowiem zawsze wpisuje się taki detal w szerszy kontekst pośredniej charakterystyki postaci.

Przywołajmy zatem może opowieść „Step” („Стень” 1888), w której na początku mamy biały budynek więzienia, też przecież miejsce przebywania człowieka. Zastanawiać może właśnie ta biel budynku, ponieważ kolejna ludzka siedziba nie jest ani biała, ani ładna. Mam na myśli karczmę Mojsieja Mojsiewiczza, stojącą gdzieś pośród ogromnych stepowych przestrzeni:

В вечерних сумерках показался большой одноэтажный дом с ржавой железной крышей и с темными окнами. Этот дом назывался постоянным двором, хотя возле него никакого двора не было и стоял он посреди степи, ничем не огороженный (30/7). Uwaga o zardzewiałej blasze na dachu wskazuje na brak dbałości gospodarza o jego dom. Takie nasze wrażenie będzie stopniowo rosnać wraz z bliższym poznawaniem wnętrza budynku i jego mieszkańców. Pomieszczenie dla przyjezdnych nie mogło sprawić na gościach miłego wrażenia: *Немного погодя Кузьмичов, о. Христофор и Егорушка сидели уже в большой, мрачной и пустой комнате за старым дубовым столом. (...) Да и стулья не всякий решился бы назвать стульям. Это было какое-то жалкое подобие мебели с отжившей свой век клеенкой и с неестественно сильно загнутыми назад спинками, (...) Комната казалась мрачной. (...) Ни на стенах, ни на окнах не было ничего похожего на украшения (31–32/7).* To nie cały jeszcze dość obszerny opis, wywołujący nie tylko na podróżnych przygnębiające wrażenie. Do swoistego szczytu niesmaku doprowadza oglądanie, wraz z Mojsiejem Mojsiewiczem, pomieszczeń zajmowanych przez jego rodzinę. Widzi to tylko Jegoruszka, a jego wrażenia przekazuje narrator: „Пахло в комнатах чем-то затхлым и кислым” (32/7). Powoduje to, że obserwacje zdają się być bardziej obiektywne, a zarazem dokładne, ponieważ chłopiec jest raczej zaszokowany: *Он вошел в небольшую комнату, где, прежде чем он увидел что-нибудь, у него захватило дыхание от запаха чего-то кислого и затхлого, который здесь был гораздо гуще, чем в большой комнате, и, вероятно, отсюда распространялся по всему дому (...) (38/7).* Nasza znajomość z tym obiektem kończy się wraz z powrotem chłopca do znanego nam już dużego pomieszczenia: *Егорушка сунул в карман пряник и попятился к двери, так как был уже не в силах дышать затхлым и кислым воздухом, в котором жили хозяева (39/7).*

Rodzi się tu dość kłopotliwe pytanie, czy ten opis karczmny żydowskiej jest adekwatny do znanych pisarzowi z autopsji takich budynków, czy też pisarz chce wywołać u czytelnika zamierzone wrażenie estetyczne? Nie można przy okazji zapomnieć też o tym, że w jednej z takich karczm jej gospodarz ratował całą noc młodzieńczego Czechowa w czasie silnej gorączki, jaka męczyła przyszedłego pisarza. Wydaje się, iż autor sam odpowiada na to pytanie czyniąc wyrazicielem odczuć, jakich doznał on w karczmie Mojsieja Mojsiewicza, młodzieńkiego bohatera, a ich przekaz dociera do czytelnika dzięki narratorowi. Gdyby czynił to sam narrator, sprawa byłaby mniej obiektywna. Dla chłopca był to zupełnie nieznan mu świat, a zatem jego odczucia były silniejsze i naturalne.

Historia podróży przez step kończy się przyjazdem do miasta, w którym Jegoruszka będzie pobierał nauki. Wydaje się ono wcale nie takie małe. Jest tam stacja kolejowa, leży ono nad wielką rzeką, po której pływają statki, ale pomieszczenia, do których trafia chłopiec są jakieś ciasne. Pierwszy budynek, do którego wchodzi przyjezdni, jest „ciemny i pochmurny”, podobny do: (...) *богоугодного заведения. Пройдя сени, темную лестницу и длинный, узкий коридор, Егорушка и Дениска вошли в маленький номерок*, (...) (94/7). Znacznie lepsze wrażenie sprawia „domek”, do którego doprowadzony zostaje chłopiec: *В ста шагах от ворот стоял небольшой домик с красной крышей и зелеными ставнями*. Żywe kolory, jakie wyróżniają budynek, zdają się zapowiadać, że Jegoruszce może się on spodobać. Kiedy jednak wchodzi do środka, pierwsze, co zauważa czytelnik, to, że weszli (...) *в маленький душный зал, весь уставленный образами и цветочными горшками* (102/7). Gospodyni mówi w tym momencie, że trzeba otworzyć okiennice, to będzie jaśniej i do środka wpadnie świeże powietrze. Można zakładać, że poprzez takie wtrącenia, rozbijające ogólne wrażenie ciasnoty i braku powietrza, chce Czechow zasugerować pojawienie się w życiu Jegoruszki możliwości zmian. Zdają się to potwierdzać również słowa o. Christofora, mówiącego o konieczności zdobywania wiedzy.

Dokonałiśmy dość pobieżnego wglądu do zaledwie kilku opowiadań Czechowa i widzimy już, że materia dotycząca wątku domu u pisarza zaczyna nam się rozrastać. Dlatego też musimy ograniczyć się do jeszcze jednego-dwóch przykładów funkcjonalnego traktowania przez pisarza architektury. Mamy do wyboru takie utwory, jak m.in. „Nauczyciel języka rosyjskiego” („Учитель словесности” 1894), „Trzy lata” („Три года” 1895), „Dom z facjatą” („Дом с мезонином” 1896), „Moje życie” („Моя жизнь” 1897). Ograniczymy się tylko do wybranych spośród nich, a właściwie do detali architektonicznych i ich funkcji. Zakładam, że trzeba będzie powrócić nieco później do poszerzonej analizy tej kwestii.

W pierwszym z przywołanych tu tekstów mamy do czynienia z bardzo wyszukany zamysłem pisarza, polegającym na tym, by dowieść, jak łatwo można ulec zewnętrznym oznakom szczęścia, kultury czy przyzwoitości. Młody bohater opowiadania, który, jak się domyślamy, pochodzi z prowincji, po studiach pracuje w gimnazjum i próbuje zbliżyć się z miejscowym towarzystwem. Wybór pada na dom Szelestowów, o którym wszyscy mówią, że pod tym względem jest wyjątkowy. My ograniczymy się jedynie do wskazania tych fragmentów, w których pojawia się on lub to, co zawiera jego wnętrze. Zacząć wypada od tego, że dla młodego nauczyciela wydaje się on oazą szczęścia: *Ну дом! – думал Никитин, переходя через*

улицу. – Дом, в котором стонут одни только египетские голуби, да и те потому, что иначе не умеют выразить своей радости! (318/8). Sam bohater mieszka w domu, w którym jest osiem pokoi (!), ale dzieli on je ze swoim „towarzyszem, nauczycielem geografii”. Subiektywne odczucia bohatera mogą się nam wydać naiwne i przesadne, ale dość szybko okaże się, że również on, poznając bliżej rodzinę i jej „szczęśliwy dom”, zrozumie, że coś zaczyna go w nim drażnić. Wcześniej odczuje to czytelnik. Na początek będą to psy i koty, a następnie ojciec Maniusi i ona sama. W domu są dziwne zakamarki. W jednym z nich Nikitin oświadcza się dziewczynie: (...) *была в доме комнатка, которая носила три названия: маленькая, проходная и темная. В ней стоял большой старый шкаф с медикаментами, с порохов и охотничьими принадлежностями. Отсюда вела во второй этаж узкая деревянная лестничка, на которой всегда спали кошки. Тут были двери: одна – в детскую, другая – в гостиную* (321/8). To właśnie tu w kąciку między szafą i ścianą nastąpiły oświadczenia. Miejsce, jak należy sądzić, zupełnie niestosowne dla takiego ważnego momentu w życiu bohatera. On sam nie uświadamia sobie tego jeszcze, natomiast czytelnik ma już możliwość odczytać zakodowany zamysł pisarza. Dalej będzie ślub, podczas którego książd musiał uspokajać ludzi, zwracając im uwagę, że są w cerkwi, a także kolejne aluzyjne wskazania na niestosowność zachowania rodziny Maniusi. Należy przy tym odnotować, że od tego momentu narratorem zostaje Nikitin. Wcześniejszy nieokreślony, a teraz pierwszoosobowy przekaz subiektywizują, chociaż nie do końca przekaz, co dodatkowo uwypukla założony zamysł artystyczny.

Z innym chwytem artystycznym, a właściwie architektonicznym mamy do czynienia w „Domu z facjatą”. Bohater i zarazem narrator mieszka: (...) *в старом барском доме, в огромной зале с колоннами, где не было никакой мебели, кроме широкого дивана, на котором я спал, да еще стола, на котором я раскладывал пасьянс. Тут всегда, даже в тихую погоду, что-то гудело в старых амософских печах, (...)* (174/9). Nic zatem dziwnego, że gdy przypadkiem *нечаянно забрел (он) в какую-то незнакомую усадьбу*, gdzie zobaczył dwór, wyjęty jakby z utworów Iwana Turgieniewa, do którego prowadziła stara piękna aleja, a wejścia do niego strzegły podwójne „mocne wrota ze lwami”, to: *На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве* (175/9). Bohater nie przekracza przy tej pierwszej okazji pięknej bramy, a przy kolejnych, po wejściu na teren majątku: *Обыкновенно я сидел на нижней ступени террасы; меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая проте-*

кала так быстро и неинтересно (...) (178/9). Czytelnik domyśla się, że narrator nie czuje się zaproszony do środka tego domu, w którym o wszystkim decyduje starsza z sióstr Wołczaninowych. Tak będzie do momentu ostatniej wizyty bohatera we dworze, kiedy młodszej z nich już tam nie ma, a zadecydowała o tym starsza z nich. Wcześniej, nieświadomie, pożegnał się on z Misiuś przy bramie ze lwami. Znaną sobie drogą idzie bohater najpierw obok domu, tarasu, ponieważ chce: (...) *чтобы еще раз взглянуть на дом, в котором она жила, милый, наивный, старый дом, который, казалось, окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все* (189/9). Bohater-malarz, domyśla się, że starsza z sióstr nie lubi go *быть может, ненавидит меня* ale nie przypuszczał, że może zniszczyć rodzące się uczucie dwojga ludzi. Dowie się tego... w domu, do którego wszedł po raz pierwszy: (...) *потом я прошел в гостиную, в столовую. Не было ни души. Из столовой я прошел длинным коридором в переднюю, потом назад. Тут в коридоре было несколько дверей, и за одной из них раздавался голос Лиды*. Bohater: (...) *ушел из усадьбы той же дорожкой, какой пришел сюда в первый раз* (190/9). Mamy tu otwarcie i zamknięcie wątku w tym samym miejscu. Dom stanowi w tym biegu wypadków ich centrum. Malarz nie ma do niego wstępu, a kiedy sam zdecyduje się wejść do środka, to okaże się, że osoba, która kojarzyła mu się ze szczęściem już go opuściła. Dla pisarza, jak sądzę, takie poprowadzenie wątku i rola w nim „Turgieniewowskiego dworku”, zdaje się wskazywać na ulotność szczęścia, raz w rozumieniu autora „Szlacheckiego gniazda”, a dwa – zapewne wyraża przeświadczenie, że epoka takich „gniazd” już minęła, a zaczyna się czas ludzi praktycznych, takich jak przedstawicielka nowego pokolenia – Lida.

Materia naszych rozważań zanadto się rozrasta, dlatego też tylko informacyjnie zaakcentuję, że w opowieści *Moje życie* mamy okazję poznać koleje losu bohatera, który zmienia kilka domów, a inne odwiedza tylko, natomiast wszystkie razem stanowią punkt odniesienia w stosunku do mieszkania, które aktualnie zajmuje Misail. Ciekawym przy tym wydaje się fakt, iż utwór ten jest chronologicznie następnym po *Domu z facjatą*. Bohater, syn „jedyne go w mieście architekta”, ma dom, ale mieszka: (...) *на дворе в хибарке, под одною крышею с кирпичным сараем* (...) *теперь же она была лишней, и отец вот уже тридцать лет складывал в ней свою газету*, (...) (199/9). Czytelnik poznaje wielki dom ojca, jego bogato wyposażone pokoje, a następnie jeszcze dwór w Dubiecznej z przybudówkami i wielkim sadem, parkiem, lasem, ale bohaterowi wystarczą w nim do życia trzy pokoje „z oknami na sad”, w przybudówce, gdzie było przytulniej, a to dlatego, że w domu: (...) *издавна жили голуби и утки и очи-*

стать его было невозможно без того, чтобы не разрушить множества гнезд (241/9). Bohaterowi nie udaje się urządzić go tak, żeby żona była zadowolona; nie znajduje on też wspólnego języka z chłopami. Ostatecznie żona zacznie domagać się rozwodu, a my możemy się domyślać, że bohater wróci na miejsce, z którego wyruszył na poszukiwanie własnego gniazda. Nie potrafi stworzyć go, „uwić” takie, żeby zechciała żyć w nim żona, czy choćby tylko on sam. Taki rozwój wątku może wydać się nieco uproszczony, ale wynika to z faktu pokazania go tutaj w sposób zamierzony, czytelnie schematyczny. W tym, bodaj największym utworze Czechowa, takiego prostego schematu nie odczuwamy. W naszym ujęciu ma to dowodzić, jak istotne miejsce w kreśleniu autorskiego świata przedstawionego zajmował u Czechowa dom. Różnorodność form, jakie przyjmuje on w kreowaniu dodatkowego rysu charakterologicznego bohatera czy na przykład rozumienia losu ludzkiego w szerszym egzystencjalnym jego rozumieniu, wymagałby jeszcze dalszej pogłębionej analizy utworów Czechowa. Konieczne byłoby odniesienie się do kolejnych opowiadań, takich choćby jak „W rodzinnym zakątku” („В родном углу” 1897), „Agrest” („Крыжовник” 1898) czy „Nowa dacza”. Do wyraźnie niedokończonyj analizy kwestii domu u pisarza trzeba będzie zatem jeszcze powrócić.

L I T E R A T U R A

Рейфилд Д., *Жизнь Чехова*, пер. с английского О. Макаровой, Москва 2011.

Чехов А.П., *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Сочинения в восемнадцати томах. Письма в двенадцати томах*, Москва 1974–1983.

Р Е З Ю М Е

МОТИВ ДОМА В ЧЕХОВСКОЙ МОДЕЛИ ИЗОБРАЖЕНИЯ МИРА

В статье предпринята попытка анализа образа дома в творчестве автора „Дома с мезонином” в его фабульном, эстетическом и символическом аспектах, решаемых А.Чеховым целиком оригинально, так как писатель избегает прямой перекодировки реальных фактов в художественный материал. Такой прием приводит к тому, что каждое произведение Чехова приобретает значимость обобщения, близкого принципам онтологического познания.

Ключевые слова: место рождения, непостоянность, Мелихово, болезнь, домашний очаг.

S U M M A R Y

THE MOTIF OF A HOUSE IN CHEKHOV'S REPRESENTATIONAL MODE
OF THE WORLD

One of the most essential motifs in Anton Chekhov's literature is a house, its surroundings and dwellers. There are personal and artistic factors that determine these motifs. Personal aspects refer to the fact that the writer was compelled to change his place of residence several times in his short lifetime. Artistic aspects encompass Chekhov's insightful employment of the architecture and its surroundings as an additional element in the modes of representation of his characters.

Key words: architecture, surroundings, aesthetic function, artistic expression, modes of character representation.

Aleksandra Kołodziejczak

Uniwersytet w Białymstoku

„Dom z facjatą” Antoniego Czechowa – historia o upadku ideałów szlacheckich

Opowiadanie „Dom z facjatą” („Дом с мезонином”) było opublikowane w 1896 roku w czwartym numerze czasopisma „Russkaja myśl” („Русская мысль”) i od razu znalazło się w filozoficzno-historycznym dyskursie przełomu wieków, pewnego dekadentyzmu, bolesnych rozstań z ideałami przeszłości. Pozytywizm rosyjski powoli wygasał, narodnicze programy, w tym program „małych spraw”, nie przyniosły oczekiwanych efektów, a wiara w ludzki rozum jako jedyne źródło poznania ustępowała miejsca poezji, spirytyzmowi, poszukiwaniom religijnym. Wtedy to w odpowiedzi na społeczne lęki i trwogi pojawiły się idealistyczne koncepcje filozoficzne (na przykład Włodzimierza Sołowiowa), a w literaturze do głosu doszedł nurt starszego symbolizmu. „Dom z facjatą” to utwór o silnie melancholijnym, dekadencym, a nawet pesymistycznym wydźwięku.

„Dom z facjatą” doczekał się wielu wartościowych interpretacji literaturoznawczych zarówno na gruncie rosyjskim¹, jak i polskim (autorami ciekawych prac są: Anna Jędrzejkiewicz² i Rene Śliwowski³). W poszczegól-

¹ Zob. В. А. Назаренко, *Луда, Женя и чеховеды*, „Вопросы литературы” 1963, № 1, с. 124–137; А. А. Белкин, *Читая Достоевского и Чехова*, Москва 1973, с. 230–264; Б. Ф. Егоров, *Структура рассказа «Дом с мезонином»*, [в:] *В творческой лаборатории Чехова: сб. ст.*, Москва 1974, с. 253–267; В. Б. Катаев, *Проза Чехова: проблемы интерпретации*, Москва 1979, с. 226–237; А. М. Турков, *Чехов и его время*, Москва 1980, с. 233–236; И. Н. Сухих, *Проблемы поэтики А. П. Чехова*, Ленинград 1987, с. 117–128; П. Н. Долженков, *Чехов и позитивизм*, Москва 2003, с. 53–60.

² Zob. А. Jędrzejkiewicz, *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjatą. Próba nowej interpretacji*, „Studia Rossica X: O literaturze nowej i dawnej”, Warszawa 2000.

nych odczytaniach tego opowiadania ukazane zostały różne jego aspekty: niektórzy badacze skoncentrowali się wyłącznie na omówieniu ideologicznego sporu malarza i społeczniczki Lidy, a także ich postaw, inni doszukiwali się w utworze głosu samego Czechowa, jeszcze inni – zinterpretowali opowiadanie jako historię o nieszczęśliwej miłości i trójkącie psychologiczno-miłosnym. Niniejszym artykułem chciałabym ten naukowy wielogłos dopełnić, przedstawić swój punkt widzenia na przesłanie i znaczenia zawarte w tym opowiadaniu. Wydaje mi się bowiem, iż niektóre niuanse semantyczne, w które bogate jest to *wyjątkowo pojemne opowiadanie*⁴, nie zostały do tej pory wzięte pod uwagę.

Zatem „Dom z facjatą” to historia między innymi o utraconym ideale „szlacheckiego gniazda”, zupełnym upadku szlacheckiego stanu⁵. Świadczą o tym opisy dotyczące domu z facjatą i otaczającego go sadu. Po raz pierwszy malarz ujrzał dom w wieczornych cieniach, o zmierzchu, przy zachodzącym słońcu:

Два ряда старых, тесно посаженных, очень высоких елей стояли, как две сплошные стены, образуя мрачную, красивую аллею. (...) Сильно, до духоты пахло хвоей. (...) запустение и старость; прошлогодняя листва печально шелестела под ногами, и в сумерках между деревьями прятались тени. (...) нехотя, слабым голосом пела иволга, должно быть, тоже старушка⁶.

Przytoczony opis pełen jest słów odwołujących się do utraconej bezpowrotnie przeszłości – to duchota, starość, zapuszczenie; wszechobecne zaś cienie są jak Platonowskie odbicia ideału – ideału dostatniego życia szlacheckich gniazd; są jak duchy ich dawnej świetności. W domu panien Wołczaninowych malarz dostrzega coś znajomego: *На миг на меня повеяло очарованием чего-то родного, очень знакомого, будто я уже видел эту самую панораму когда-то в детстве* (175). To znajome to właśnie ta szlachecka przeszłość, z której bohater się wywodził.

³ Zob. Antoni Czechow. *Opowiadania i opowieści*, wybór, oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1989.

⁴ A. Jędrzejkiewicz, *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjatą. Próba nowej interpretacji*, s. 448.

⁵ Akcja opowiadania toczy się ponad 30 lat po reformie uwłaszczeniowej, która została przeprowadzona 19 lutego 1861 roku.

⁶ А. П. Чехов, *Дом с мезонином. Рассказ художника*, [в:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. В 30-ти тт., Москва 1988, т. 9, с. 175. Dalej wszystkie cytaty przytaczam według tego wydania z podaniem w tekście strony.

O utracie szlacheckich ideałów świadczą także wizerunki bohaterów opowiadania. Matka, Jekaterina Pawłowna, jest niejako symbolem przeszłości, dawnego pokolenia; znaczący jest jej wizerunek: *теперь же сырая не по летам, больная одышкой, грустная, рассеянная* (176). Kolega malarza z lat studenckich, Piotr Pietrowicz Bielokurow, został przedstawiony jako człowiek pasywny, przegrany, słaby, jako *тяжелый и ленивый малый!* (177), *который говорил скучно, вяло и длинно* (177), *по вечерам пил пиво и всё жаловался мне, что он нигде и ни в ком не встречает сочувствия* (174). Jego młodość i witalność – tak jak siła szlachectwa – odeszła w zapomnienie. Szlacheckiego ideału zostaje pozbawiony także malarz oraz Lida (których postawy dokładnie przeanalizuję w dalszej części artykułu). Jedynie postać Żeni wnosi coś świeżego, wnosi nadzieję w tę duszną atmosferę upadku wartości.

„Dom z facjatą”, jak pisze Anna Jędrzejkiewicz, to *studium psychologiczne człowieka bez twarzy*⁷, malarza bez imienia i nazwiska. Bohater został oznaczony literą N (nieznajomy), a to pozwala wyciągnąć wniosek, iż celem Antoniego Czechowa nie była kreacja konkretnej jednostki, niepowtarzalnego bohatera, lecz prezentacja postaci (a raczej typu postaci), będącej odzwierciedleniem pokolenia schyłku wieku, dekadentów, żyjących w świecie nieosiągalnych ideałów, w świecie często nieużytecznej twórczości. Fabułę opowiadania stanowią wspomnienia artysty, zwolennika czystej sztuki, dlatego też charakterystyczną cechą płaszczyzny lingwistyczno-stylistycznej utworu jest estetyzacja rzeczywistości, poetyckie opisy przyrody, operowanie obrazem, konwencją snu, marzenia.

Dominującą cechą malarza jest próżność, niechęć do pracy fizycznej, stan „nic nie robienia” (*праздность*); bohater przyznaje: *Обреченный судьбой на постоянную праздность, я не делал решительно ничего*. Próżność została przedstawiona zarówno poprzez opisy otaczających go przedmiotów (*спи он на широком диване* (174), jak i jego nawyków czy czynności: *раскладывал пасьянс* (174), *По целым часам я смотрел в свои окна на небо, на птиц, на аллеи, читал всё, что привозили мне с почты, спал. Иногда я уходил из дому и до позднего вечера бродил где-нибудь* (s. 174); malarz *готовый ходить так без дела и без цели весь день, все лето* (s. 179). Pasywny styl życia bohatera jest wyrazem jego kryzysu egzystencjalnego, odczuwania zbędności swojego istnienia. Towarzyszy mu brak poczucia własnej wartości, niska samoocena, smutek: *меня томило недовольство собой, было жаль своей жизни, которая про-*

⁷ A. Jędrzejkiewicz, *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjatą. Próba nowej interpretacji*, s. 461.

текала так быстро и неинтересно, и я всё думал о том, как хорошо было бы вырвать из своей груди сердце, которое стало у меня таким тяжелым (178), i dalej: *Моя жизнь скучна, тяжела, однообразна, потому что я художник, я странный человек, я издерган с юных дней завистью, недовольством собой, неверием в свое дело, я всегда беден* (182). Narrator pragnie żyć beztrosko, jak we śnie Oblomowa, w tym utraconym „szlacheckim gnieździe”, gdy:

(...) эти летние праздничные утра в наших усадьбах всегда были необыкновенно привлекательны. Когда (...) молодежь только что вернулась из церкви и пьет чай⁸ в саду, и когда все так мило одеты и веселы, и когда знаешь, что все эти здоровые, сытые, красивые люди весь длинный день ничего не будут делать, то хочется, чтобы вся жизнь была такою (179).

Jego ideałem (a raczej antyideałem) okazuje się właśnie taka szlachecka idylla, stan błogostanu, bezrefleksyjnego trwania, w którym nie ma miejsca na twórczą pracę, natchnienie, element zaskoczenia, uczucie czy zachwyty. Innymi słowy, jego próżność kieruje go ku emocjonalnej pustce, próżni.

Ideale malarza ulegają zmianie, gdy w jego życiu pojawia się Żenia: *совсем еще молоденькая (...) тонкая и бледная, с большим ртом и с большими глазами* (175), która ma *слабую, неразвитую грудь, тонкие плечи, косу* (177). Jej pojawienie jest dla niego szansą na wyjście z kryzysu, a w odwołaniu do bajki Kryłowa, która stanowi swoiste motto utworu, tym „kawalkiem sera”.

Malarz zachwyił się jej dziecinnością, rozkwitającą urodą, łagodnością, brakiem trosk, pesymizmu, zwątpienia, rozterek charakterystycznych dla świata dorosłych: *она не принимала участия в серьезных разговорах, ее в семье еще не считали взрослой* (176), była *маленькая* (176), *краснела* (177), *смотрела с восхищением* (178), a *ножки ее едва касались земли* (179), co może oznaczać, iż nie zajmowały jej sprawy życia codziennego, sfery profanum, myślami była raczej gdzieś w świecie idei, marzeń, książkowych historii (*Она читала целый день* (179)). Taka charakterystyka Żeni zachęca czytelnika do postrzegania jej jako niezemską istotę, ulotną ideę, nieosiągalny ideał.

Narrator postrzega Żenię jako bratnią duszę; zauważył, że *не имела никаких забот и проводила свою жизнь в полной праздности, как я* (178). Jednak jej próżność nie jest taka, jak próżność bohatera: nie

⁸ Motyw picia herbaty, zob. M. Н. Нигматуллина, *Функции иронических деталей в рассказах А. П. Чехова, «Попрыгунья» и «Дом с мезонином»*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2012, № 20 (274), z. 67, s. 98.

jest egoistyczna, lecz altruiistyczna, „odświętna” (nie праздность, a raczej праздничность); to natchnienie i uważność wobec innych: w odróżnieniu od swojej przyziemnej siostry Lidy, *Ženia с удивлением посмотрела на меня, когда я проходил мимо* (177), *глядя мне в лицо своими большими глазами* (179), *то заходила вперед, чтобы видеть мое лицо* (179). „Odświętność” bohaterki przejawia się w jej ubiorze: *в светлой рубашечке и в темно-синей юбке* (179), *как Женя и ее мать, обе в светлых праздничных платьях* (179). Takie podejście do rozumienia cechy próżności tłumaczy fragment listu Antoniego Czechowa (do Lidii Mizinowej): *Я того мнения, что истинное счастье невозможно без праздности. Мой идеал: быть праздным (...). Для меня высшее наслаждение – ходить или сидеть и ничего не делать; (...) между тем я литератор и должен писать даже здесь* (w Jałcie – A. K.)⁹. Z przywołanych słów wynika, iż, według autora opowiadania, na pełnię szczęścia składają się: *праздност’* i *праздничност’*, czyli zupełna bez troska oraz działalność twórcza; i jak trafnie ujął to rosyjski literaturoznawca Sergiusz Tichomirow: Czechowowska próżność to *szczególny stan natchnionego i spokojnego nic nie robienia*¹⁰.

Malarz i Ženia stają się sobie bliscy: razem zbierają czereśnie na konfiturę, pływają łódką, zbierają grzyby, mówią o Bogu, wiecznym życiu, o cudach. Tę bliskość autor dyskretnie zaznacza: *касалась меня своим плечом* (177), *дотронулась до моего рукава пальцем* (180). Przy Ženi malarz odzyskuje wiarę w siebie, w swoje powołanie jako artysty i swój talent: znów zaczyna malować i dostrzegać sens swojej sztuki, której zadaniem było uchwycenie tego, co piękne. Bohater stawia siebie (i ogólnie – człowieka) ponad zjawiska, które są niezrozumiałe. Dochodzi do wniosku, że *человек должен сознавать себя выше львов, тигров, звезд, выше всего в природе, даже выше того, что непонятно и кажется чудесным* (180). W obecności młodej bohaterki narrator zaczyna wierzyć w istnienie wyższych wartości, takich jak Bóg czy nieśmiertelność duszy. Rodzą się w nim pozytywne uczucia, jest dumny i *полон нежности, тишины и довольства собою, довольства, что сумел увлечься и полюбить* (189). Uczucie miłości stanowi dla niego ucieczkę od apatii i niemocy twórczej¹¹.

⁹ А. П. Чехов, письмо Л. С. Мизиновой, 27 марта 1894 г. Ялта, [в:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. В 30-и тт., т. 5. *Письма*, март 1892–1894, Москва 1977, с. 281.

¹⁰ С. В. Тихомиров, *Чаепитие в усадьбе: О рассказе А. Чехова «Крыжовник»*, «Детская литература» 1986, № 12, с. 52–57.

¹¹ А. Jędrzejkiewicz, *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjatą. Próba nowej interpretacji*, s. 446.

Idealy, które tak nagle pojawiły się w duszy malarza, okazują się mrzonką; znikają w rezultacie sporu z niezależną Lidą, dziewczyną *с маленьким, изящно очерченным ртом* (175). Scena sporu jest kluczowa dla ideowego wydźwięku utworu. Jeśli na początku dialogu z Lidą malarz przekonuje, iż lud należałoby wyzwolić od pracy fizycznej, by mógł on *подумать о душе, о боге* (185) i *могли бы пошире проявить свои духовные способности* (185), ponieważ *призвание всякого человека в духовной деятельности – в постоянном искании правды и смысла жизни* (185), to już pod koniec wymiany zdań dochodzi do wniosku, iż wyższe idee nie mają sensu w warunkach rosyjskiej rzeczywistości. W sporze z Lidą malarz zaczyna przechodzić na pozycję tołstoizmu, nurtu, który zakładał sceptyczny stosunek wobec twórczości i artysty. On niemal parafrazuje przekonania samego Lwa Tołstoja o tym, że artyści bezwzględnie korzystają z rezultatów ciężkiej pracy fizycznej chłopów, by tworzyć dzieła, które dają ulotne korzyści wyłącznie zamożnym warstwom społeczeństwa:

У ученых, писателей и художников кипит работа, по их милости удобства жизни растут с каждым днем, потребности тела множатся, между тем до правды еще далеко, и человек по-прежнему остается самым хищным и самым нечистоплотным животным, и всё клонится к тому, чтобы человечество в своем большинстве выродилось (...). При таких условиях жизнь художника не имеет смысла, (...) работает он для забавы хищного нечистоплотного животного, поддерживая существующий порядок. И я не хочу работать, и не буду... Ничего не нужно, пусть земля провалится в тартарары!¹²

Jak trafnie zauważyła Anna Jędrzejkiewicz, powyższa wypowiedź przypomina *fontannę słów wyrzuconych z siebie pod wpływem rozmaitych napięć wewnętrznych*¹³. Bohater nagle dochodzi do wniosku, iż jego istnienie jako artysty i zwolennika czystej sztuki jest pozbawione sensu. On uświadamia sobie swoją nicość i znów powraca do próżni egzystencjalnej, ponownie zaczyna odczuwać ból emocjonalny i swoją zbędność. Obraz malarza to kontynuacja literackiego typu „zbędnego człowieka”, charakterystycznego dla dziewiętnastowiecznej literatury rosyjskiej, do którego, jak wiadomo, należeli także Eugeniusz Oniegin, Oblomow czy Rudin.

¹² Л. Н. Толстой, *Так что же нам делать?*, [в:] Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений*. В 22-х тт., т. 16, Москва 1983, с. 186–187; Пор. Л. Н. Толстой, *О голоде*, [w:] Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений*. В 22-х тт., т. 17, Москва 1984, с. 139–170.

¹³ A. Jędrzejkiewicz, *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjatą. Próba nowej interpretacji*, s. 451.

Antoni Czechow w omawianym opowiadaniu mistrzowsko operuje metaforą. Stan przyrody odzwierciedla smutek bohatera: jest jesień, *грустная августовская ночь* (188), *покрытая багровым облаком* (188), kwiaty tracą kolor, na niebie pozostały tylko *бледные отражения звезд* (187), *а на том поле, где тогда цвела розь и кричали перепела, теперь бродили коровы и спутанные лошади* (190) (może to być również metafora ciężkiej pracy chłopstwa). Ideały malarza stają się niczym *часто падающие звезды* (188), na które starał on się nie patrzeć, są jak *яркий свет (...)* *лампы* (189), które zrobiło się zielone pod przykryciem abażuru i w końcu zgasło, i zgasło właśnie w facjacie, gdzie mieszkała Misiunia. Co ciekawe, w tym kontekście zrozumiały staje się sens tytułu opowiadania: Misiunia semantycznie związana jest z facjatą domu Wólczaninowych, jest ona jego siłą witalną, nadzieją, dobrą duszą, ukojeniem. I gdy malarz, któremu Żenia była bliska, stracił wiarę w swoje ideały, zauważył, iż dom, w którym już *не было видно ни одного огонька* (187), żyje i *окнами своего мезонина глядел на меня, как глазами, и понимал все* (189). W pożegnalnej scenie malarza i Żeni ona ma *темные, печальные глаза* (s. 187), ona rozumie, iż nadszedł kres ich ideałów i nadziei na miłość i szczęście. Żenia odchodzi, a on, uświadomiwszy sobie swoją marność, pozwala jej na to i wraca, jak Eugeniusz Oniegin, do Petersburga – literackiego symbolu zepsucia, obłudy i pustki. Tym samym, jak twierdzi Anna Jędrzejkiewicz, bohater ucieka od odpowiedzialności: *nie świta tu nawet myśl o powinnościach względem innych*¹⁴.

Na nieszczęśliwe losy malarza i Żeni ogromny wpływ okazała despotyczna Lida¹⁵, która nie tyle była przeciwna ich uczuciu, co świadomie doprowadziła do jego końca. Na początku historii, przy pierwszym spotkaniu z malarzem Lida izoluje Żenię, zupełnie o niej nie wspominając, potem wygania ją z pokoju, by ta nie była świadkiem sporu, a na koniec pozbywa się jej i matki z domu¹⁶. Zniknięcie Żeni oznacza kres miłości, upadek ideałów i tęsknotę za nimi i, jak pisze Rene Śliwowski, „Dom z facjatą” to opowiadanie *o zagubionej poezji życia, o utraconym pięknie, zaprzepaszczonej szansie, utykającym szczęściu (z symbolicznym, pełnym smętku westchnieniem narratora bohatera: „Мисюсь, где ты?”)*. A także o nieposzanowaniu cudzych poglądów, nieumiejętności dyskusowania, rodzącej zgubną, niszczącą apodyktyczność i nietolerancję¹⁷. I jeśli rozpatrzyć imię Misiunia w kluczu

¹⁴ Tamże, s. 461.

¹⁵ Chciałabym podkreślić, że w opowiadaniu autor zastosował skróconą formę imienia Lidia, która brzmi twardo, i uważam, że jest to świadomy chwyt autora.

¹⁶ Б. Ф. Егоров, *Структура рассказа «Дом с мезонином»*, s. 253.

¹⁷ R. Śliwowski, *Antoni Czechow. Opowiadania i opowieści*, s. LXII–LXIII.

lingwistycznym, to taka interpretacja uzyskuje uzasadnienie. Otóż Żenia w dzieciństwie zwracała się do swojej guwernantki po angielsku – „miss” (pani). Jednak słowo „miss” ma również inne znaczenie, a mianowicie *тęsknić, tęsknota*. Możliwe jest, iż Czechow wprowadził do opowiadania ten językowy kalambur, by subtelnie poprowadzić czytelnika przez pokłady znaczeń „Domu z facjata”.

Lida to społeczniczka, która kosztem rodziny angażuje się w problemy prowincji: jest pochłonięta pomocą okolicznym chłopskim rodzinom, głównie pomocą medyczną, szerzy oświatę, działa dla dobra miejskiego samorządu. Ma despotyczny charakter, co zostało wyrażone poprzez charakterystykę jej manieri mówienia: *говорила она много и громко* (177), poważnie, suchym mentorskim tonem, bez uśmiechu; a także poprzez charakterystykę jej stosunku do otaczających ją ludzi. Lida, jak lisica z bajki Kryłowa, manipuluje ludźmi, dąży do sprawowania nad nimi kontroli, jak *адмирал, который всё сидит у себя в каюте* (181) i wzbudza nie tyle szacunek, co strach. Matka przy niej *всегда робела* (185) i *тревожно поглядывала на нее, боясь сказать что-нибудь лишнее или неуместное; и никогда она не противоречила ей, а всегда соглашалась: правда, Лиды, правда* (185). Żenia natomiast nie próbuje walczyć o siebie, o miłość, nie chce martwić siostry swoim nieposłuszeństwem, deklaruje, że jest gotowa poświęcić dla niej życie. Dla niej Lida była jak *священная* (181). Tę toksyczną relację sióstr i beznadziejną zależność młodszej od starszej autor ujawnił za pomocą detalu – pasa, które mocno ściąga smukłe ciało Żeni: *худенькое тело, туго стянутое поясом* (177).

Jak zauważa rosyjska badaczka literatury, Nigmatullina, w ironicznym porównaniu Lidy do admirała została wyrażona autorska pozycja wobec postawy bohaterki¹⁸. Czechow prezentuje ją jako osobę obłudną, która myśli, iż poświęcając się idei – programowi „małych spraw”, czyni dobro. Nic bardziej mylnego: w wyniku jej działań, po pierwsze, upadają ideały i zanikają więzi rodzinne, a po drugie, sytuacja chłopów, którym ona rzekomo pomaga, nie zmienia się, bowiem jako szlachcianka żyje w dostatku dzięki ich pracy, nad którą sprawuje kontrolę: *стоя около крыльца с хлыстом в руках, стройная, красивая, освещенная солнцем, приказывала что-то работнику* (180). Z tego krótkiego opisu wynika, iż Lida stawiała siebie wyżej od innych ludzi. Ona gardziła nimi, co zostało ujawnione poprzez jej nawyk zwracania się do innych w formie imperatywu oraz poprzez ka-

¹⁸ М. Н. Нигматуллина, *Функции иронических деталей в рассказах А. П. Чехова, «Попрыгунья» и «Дом с мезонином»*, с. 96.

tegoroczność wypowiedzianych przez nią sądów: *Это для вас не интересно* (178), *Извините, я всё забываю, что для вас это не может быть интересно* (183). Oprócz tego nikt nie wzbudzał w niej specjalnego zainteresowania: *на меня едва обратила внимание* (175), *не глядя на нас* (175). W pewnym momencie narrator dochodzi do wniosku, że Lida żywi do niego niechęć jako do człowieka, który, będąc zwolennikiem czystej sztuki, nie angażuje się w sprawy społeczne; odnotowuje, że wydał się jej *не симпатичен* (178), *Она не любила меня (...) презирала во мне чужого* (178). Co ciekawe, niechęć do innych jest wspólną cechą i Lidy, i malarza, którego drażni Bielokurow, a kobieta, z którą ten się związał, była *очень полной, пухлой, важной, похожей на откормленную гусыню* (182), *рыдала мужским голосом* (182).

Poprzez obraz Lidy Wołczaninowej Antoni Czechow wyraził swój sprzeciw nie wobec programu „małych spraw”, co należy szczególnie podkreślić, lecz wobec fałszywej postawy ówczesnej inteligencji, biorącej udział w jego realizacji. Dostrzegał on nieszczerze zachowanie warstwy wykształconej, która, z jednej strony, jak Lida, mówiła dużo o ziemstwach, *библиотечках и аптечках* (187), a z drugiej, nie chciała zrezygnować z korzyści, jakie daje im praca prostego ludu. W tym temacie całkowicie podzielał on pogląd Lwa Tołstoja. Problem dwulicowości inteligencji Czechow poruszył również w opowiadaniach „Rodzimy kąt” („Родной угол”), „Na furmance” („На подводе”), dramatach „Wujaszek Wania” („Дядя Ваня”) i „Wiśniowy sad” („Вишневый сад”). Dlatego też uważam, iż obłudna postawa Lidy modelowo wpisuje się w ten literacki kontekst.

Czechow był świadkiem ugasania idei „małych spraw”, idei, której przez długie lata był zwolennikiem i propagatorem. Jak pisze Rene Śliwowski, *„Dom z facjatą” zawiera liczne reminiscencje wczesnej działalności samego Czechowa na niwie samorządu ziemskiego, w okresie pobytu w Mielichowie, w okresie walki z cholera, a następnie z głodem lat 1891–1892, z budową szkół i organizacją bezpłatnego leczenia chłopów itd.*¹⁹. I tak jak badacz uważam, że opowiadanie to może stanowić polemikę z *własnymi wysiłkami, doraźnymi, na dłuższą metę niczego nierozwiązującymi, niewiele załatwiającymi w torzu społecznych potrzeb*²⁰. Autor z czasem dochodzi do wniosku, że *tak naprawdę, potrzebne są nie szkoły z głodującym nauczycielem i nie apteczki, a ludowe uniwersytety*²¹. To wyznanie Czechowa jawnie koresponduje z wy-

¹⁹ R. Śliwowski, *Antoni Czechow. Opowiadania i opowieści*, s. LXII–LXIII.

²⁰ Tamże.

²¹ Сут. за: Б. Оляшек, *Русский позитивизм. Идеи в зеркале литературы*, Łódź 2005, s. 196.

powiedzią malarza: *Нужны не школы, а университеты* (s. 186). „Dom z facjata” okazuje się zatem opowiadaniem o schyłku ideologii późnonarodniczej i jednocześnie o upadku światopoglądowych ideałów samego autora utworu.

Podsumowując, „Dom z facjata” to historia o upadku ideału szlacheństwa i schyłku ideologii „małych spraw”. To opowiadanie o chorobie przełomu wieków – dekadentyzmie, którego cechą charakterystyczną był pesymistyczny odbiór świata, potrzeba duchowego ideału, bolesna tęsknota za nim. To także utwór o nieumiejętności prowadzenia rozmowy, niemożliwości osiągnięcia porozumienia między ludźmi, atomizacji społeczeństwa, a także samotności, do której doprowadza ignorancja i brak odpowiedzialności za drugiego człowieka. „Dom z facjata” okazuje się zatem utworem pojemnym semantycznie i jestem przekonana, iż nadal stanowi on wartościowy materiał do dalszych interpretacji literaturoznawczych.

L I T E R A T U R A

- Jędrzejkiewicz A., *Opowiadanie Antoniego Czechowa Dom z facjata. Próba nowej interpretacji*, [w:] „Studia Rossica X. O literaturze nowej i dawnej”, Warszawa 2000.
- Śliwowski R., *Antoni Czechow. Opowiadania i opowieści*, wybór, oprac. R. Śliwowski, Wrocław 1989.
- Егоров Б. Ф., *Структура рассказа «Дом с мезонином»*, [w:] *В творческой лаборатории Чехова*: сб. ст., Москва 1974.
- Нигматуллина М. Н., *Функции иронических деталей в рассказах А. П. Чехова «Попрыгунья» и «Дом с мезонином»*, «Вестник Челябинского государственного университета» 2012, № 20 (274).
- Оляшек Б., *Русский позитивизм. Идеи в зеркале литературы*, Łódź 2005.
- Сухих И. Н., *Проблемы поэтики А. П. Чехова*, Ленинград 1987.
- Тихомиров С. В., *Чаепитие в усадьбе: О рассказе А. Чехова «Крыжовник»*, «Детская литература» 1986, № 12.
- Толстой Л. Н., *Так что же нам делать?*, [w:] Л. Н. Толстой, *Собрание сочинений*. В 22-х тт., т. 16, Москва 1983.
- Чехов А. П., *Дом с мезонином. Рассказ художника*, [w:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 тт., т. 9, Москва 1988, с. 174–191.
- Чехов А. П., *Письмо Л. С. Мизиновой, 27 марта 1894 г. Ялта*, [w:] А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем*. В 30 тт., т. 5. *Письма*, март 1892–1894, Москва 1977.

S U M M A R Y

A.P. CHEKHOV'S "THE HOUSE WITH AN ATTIC" –
A STORY ABOUT THE DECLINE OF IDEALS

“The House with an Attic” – a short story published in 1896 – took its place in the philosophical and historical discourse at the turn of the 19th century. It is a story of the decline of the “nest of gentlefolk” ideal, the ultimate destruction of the nobility. It is a psychological study of a painter who is a vain man, not interested in physical work. His views change when he meets Zhenya. His new ideals and views, however, turn out to be a mere fantasy, as they are confronted with Zhenya’s independent sister, Lydia. The main character realizes that grand ideas will not persist in the Russian reality. Lydia Volchaninov’s character expresses Anton Chekhov’s protest against hypocritical behaviour of Russian intelligentsia which took part in the implementation of so-called “small actions” program.

Key words: Russian literature at the turn of the 19th century, the nobility, intelligentsia, psychological figure, protest.

Р Е З Ю М Е

«ДОМ С МЕЗОНИНОМ» А.П. ЧЕХОВА –
ИСТОРИЯ УПАДКА ДВОРЯНСКИХ ИДЕАЛОВ

Опубликованный в 1896 году рассказ «Дом с мезонином» сразу вошёл в философско-исторический дискурс рубежа веков. «Дом с мезонином» – это история упадка идеалов «дворянского гнезда», совершенном разорении дворянского сословия; это также и история, в которой нашел воплощение психологический облик художника, доминирующей чертой которого являются праздность и нежелание заниматься физическим трудом. Мировоззрение художника меняется, когда в его жизни появляется Женя. Однако эти новые идеалы оказываются призраком: исчезают в результате ссоры с независимой Лидой. Герой приходит к выводу, что возвышенные идеи лишены смысла в условиях русской действительности. Посредством образа Лиды Волчаниновой Антон Павлович Чехов выразил свой протест против лицемерного поведения тогдашней интеллигенции, принимающей участие в реализации программы «малых дел».

Ключевые слова: русская литература рубежа веков, дворянское сословие, интеллигенция, психологический облик, протест.

Artur Sadecki

*Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej
w Lublinie*

„Dom” jako kategoria rozmyta w opowieści „Żywy towar” A. P. Czechowa

Antoni Czechow stworzył około sześciuset utworów prozatorskich, z czego większość została napisana w pierwszym etapie jego twórczości, kiedy literatura służyła młodemu autorowi jako źródło dodatkowych dochodów, niezbędnych w czasie studiów medycznych¹. Do dziś utwory, które powstały w latach 1880–1886, stanowią swego rodzaju wyzwanie dla badaczy, ponieważ często zawarte w nich obrazy, konstrukcje postaci i narracji ustępują pod względem stylu i oryginalności późniejszym arcydziełom. Oczywiście zdarzają się tu dzieła znakomite, jak „Śmierć urzędnika” („Смерть чиновника”, 1883), „Kameleon” („Хамелеон”, 1884), ale w dużej mierze są to utwory, o których mówi się, że schlebiają gustom ówczesnych czytelników prasy humorystycznej lub też stanowią „pierwsze próby” ujęcia takich motywów, które zostały rozwinięte w późniejszym, dojrzałym etapie. Do drugiego typu należy opowieść „Żywy towar” („Живой товар”, 1882).

Utwór stanowi *próbę narracji psychologicznej*² i faktycznie można odnaleźć w nim zarys głębokich przeżyć bohaterów, czyli jeden z wyznaczników talentu autora, który objawił się najszerszej w późniejszym etapie. Oprócz tego „Żywy towar” posiada też pewne „niedociągnięcia” lite-

¹ Umownie przyjmuje się, że rok 1886 stanowi granicę dwóch etapów w rozwoju literackim Czechowa. Do tego roku autor traktował literaturę z materialistycznym „przy-mrużeniem oka”, ale rosnące uznanie krytyki (przede wszystkim Dmitrija Grigorowicza) pozwoliło mu na zmianę perspektywy i dostrzeżenie w twórczości słownej swojego powołania, zob. R. Śliwowski, *Antoni Czechow*, Warszawa 1986, s. 75–76.

² А. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011, s. 38. Tłumaczenie moje – A.S.

rackie³, ale dla nas najistotniejszą kwestią jest obecność jeszcze jednej Czechowskiej „specjalności”, czyli otwarcia na odbiorcę. Jego istota polega na tym, iż autor zaprasza czytelnika do rekonceptualizacji rzeczywistości⁴, co będziemy starać się wykazać na przykładzie kategorii „dom”. Topos domu stanowi centralny element utworu, wokół niego rozgrywiają się wszystkie wydarzenia, zaś jego różnorodne realizacje (dom rodzinny, dacha, itd.) decydują o interpretacji całego dzieła. W dalszej analizie na początku przedstawimy kategorię „dom”, która wyłania się z tekstu⁵, następnie rozważymy, jaki owa kategoria przybiera kształt i ostatecznie, jak przez to wpływa na wymowę całego utworu.

Utworki Czechowa pochodzące z lat osiemdziesiątych XIX wieku w satyryczny sposób przedstawiają układ życia społecznego w Rosji, a w szczególności jego dwa oblicza. Pierwsze dotyczy stagnacji, „futurałowości”, na które wpływ miała polityka monarchiczna władzy, natomiast drugie ukazuje drzemiącą w społeczeństwie „dziką” naturę, objawiającą się w obrazach kolejnych bohaterów przypominających zwierzęta⁶. „Żywy towar” kreuje obraz świata, w którym moralność i przyzwoitość ustępują miejsca pierwotnym instyktom.

W dużym skrócie – utwór przedstawia historię trójkąta miłosnego, w którym bogacz Grocholski zakochuje się w Lizie, żonie niejakiego Bugrowa. Po ujawnieniu przez zdradzanego męża romansu, kochanek żony proponuje mu „rekompensatę” finansową w postaci stu tysięcy rubli. Bugrow zgadza się na sto pięćdziesiąt tysięcy i szybko zaczyna korzystać z fortuny, stawiając przy tym jeden warunek – syn Misza zostanie przy ojcu. Akcja przenosi się na Krym. Po pewnym czasie Liza i Grocholski odkrywają, że na dachę naprzeciwko wprowadza się tajemniczy i bardzo majątny człowiek. Okazuje się, że to cieszący się nowym życiem Bugrow. Liza stopniowo zacnie

³ M.in. rzadko spotykane u autora dłuższy lub łączenie elementów niemalże patetycznych z niskim humorem. Nie jest naszym zamiarem spojrzenie krytycznoliterackie – powyższe uwagi służą jedynie wskazaniu, na jakich płaszczyznach *Żywy towar* odróżnia się od dojrzałych utworów Czechowa.

⁴ „Przełamywanie (...) utartych schematów myślowych i percepcyjnych stanowiło o nowatorstwie twórczości Czechowa”, J. Sałajczykowa, *Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa*, [w:] *Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. XVI, Antoni Czechow, red. R. Śliwowski, Warszawa 1989, s. 154.

⁵ W myśl koncepcji Raymonda W. Gibbsa, który większą wagę przykładu do kategorii wyłaniających się z tekstu literackiego, niż tych, które czytelnik wnosi ze sobą do procesu lektury, zob. R. W. Gibbs, *Prototypes in dynamic meaning construal*, [w:] *Cognitive Poetics in Practise*, ed. J. Garvins, G. Steen, London and New York, 2003, s. 27–40.

⁶ Г. А. Бялый, *Чехов и русский реализм. Очерки*, Ленинград 1981, s. 13.

zbliżać się do byłego męża (i syna), aż Grocholski zaproponuje mu, w zamian za opuszczenie tego miejsca, swoją własną posiadłość ziemską. Próby ratowania związku jednak zdają się na nic, Liza pewnego dnia ucieka do Bugrowa. Utwór zaskakuje, kiedy w epilogu wszyscy bohaterowie zamieszkują pod jednym dachem. Bugrow lituje się nad rywalem, który roztrwonił majątek i zaprasza go do swojej/jego byłej posiadłości. Grocholski w ostatniej scenie wyznaje narratorowi, że Liza ponownie zwróciła na niego uwagę i będzie miała z nim dziecko.

Przewrotna historia kilku romansów rozgrywa się na trzech planach przestrzennych, odpowiadających podstawowemu znaczeniu kategorii „dom” jako budynku mieszkalnego. Moment zdemaskowania kochanków i rozliczenie odbywa się w domu Bugrowa i Lizy. Drugi dom to krymska dacza, a ostatni – posiadłość Grocholskiego, przekazana mężowi Lizy. Dom jako budynek odnajduje więc kilka różnych realizacji, zaś ich charakter ma znaczenie dla interpretacji utworu. Warto zauważyć, że te sceny, w których mąż i żona pozostają ze sobą w związku (jeszcze lub już trwającym) odbywają się w „trwałych” typach domu, a więc w ich rodzinnym gnieździe w mieście, a później w majątku ziemskim. Natomiast ustabilizowane relacje między żoną i kochankiem formalnie zaczynają się od sceny w hotelu (do którego przychodzi Bugrow, aby poinformować o zatrzymaniu przy sobie syna), a więc przestrzeni dalekiej od tradycyjnej wizji domu, po czym rozwijają się i wędzną na dacy, czyli w miejscu pobytu jedynie tymczasowego. Odpowiadałoby to tradycyjnemu i naturalnemu pojmowaniu relacji mąż–żona jako prawidłowej oraz kochanek–żona jako niepożądanego, jednak wspomniane zakończenie każe głębiej zastanowić się nad tymi stosunkami i zwrócić się do drugiego znaczenia kategorii „dom”.

Dom oznacza też relacje, jakie łączą bliskie sobie osoby, żyjące pod jednym dachem – czyli prototypowo rodzinę. To znaczenie znalazło wyraz w takich wyrażeniach jak „rodzinny dom”, „ognisko domowe”. Spojrzenie z tej perspektywy znacznie komplikuje obraz bohaterów i częściowo odbiega od wniosków płynących z podstawowego, materialnego rozumienia kategorii „dom”. Relacje bliskich sobie osób opierają się na uczuciach, czyli przede wszystkim miłości i warto zacząć od wglądu w tego typu więzi między bohaterami. Na przestrzeni całego utworu, jak się okazuje, jedynym pewnikiem są uczucia Grocholskiego, który różnymi sposobami będzie walczył o Lizę. Brak przekonującego zwycięstwa (bo nie można nazwać wygraną „pseudozwiązek” z kobietą opisanego w epilogu) wynika jedynie ze słabości charakteru mężczyzny – w utworze kilka razy opisane są jego duchowe rozterki i idące za zmiennymi nastrojami choroby. Natomiast Bugrow i Liza są przedstawicielami owej „dzikiej” natury, czyli reprezentują uczuciowy oportunizm

i moralną „bylejakość”. Te cechy dominują w obrazie bohaterki, która chociaż na początku utworu twierdzi, że żal jej męża, to jednak nie rezygnuje z romansu, ale z drugiej strony nie chce porzucić dla kochanka dotychczasowego życia. *Будем всегда так, как теперь, – сказала Лиза*⁷ i te słowa określają jej pragnienia, które ostatecznie ziszczą się w epilogu. O tym, że jej obawy przed konkretną decyzją nie wynikają ze strachu bądź wstydu, ale są konsekwencją próżności i pospolitej rozwiązłości, świadczy fragment wypowiedzi jej męża:

Ты молоденькая, глупенькая, ничего не понимаешь... Меня дома никогда не бывает... Ну, а они и пользуются (...). Извиняю в пятый раз, а уж в шестой не извиню [363, podkreślenie – A.S.].

Bugrow kilkakrotnie wspomina o domu i w jego wypowiedziach dana kategoria może być rozumiana dosłownie i w przenośni⁸. To on w gniewie krzyczy do żony: *Так ты так? А? С хлыщом? Хорошо! А перед алтарем⁹? Кто? Хороша жена и мать! (...) Хочешь свинством заниматься, так... гайда! В доме моем нет тебе места!* [362]. Gest wygnania z domu, przy jednoczesnym wspomnieniu o sakramencie małżeństwa, każe widzieć w tych słowach bardziej nawet znaczenie przenośne (zakończenie relacji uczuciowych) od dosłownego, jednak konflikt rozstrzyga się nie w rozgorączkowany, ale całkiem chłodny i pełen kalkulacji sposób. Wspomniana „rekompensata”, którą proponuje Grocholski, w bezpośredni sposób uderza w Bugrowa i Lizę, i stawia ich w satyrycznym świetle. Niema zgoda bohaterki oraz targowanie się męża dyskredytują wszelkie padające z ich ust słowa o uczuciach. Co ciekawe, podjęta przez Grocholskiego próba zadośćuczynienia obraca się również przeciwko niemu – płacąc za to, by być z kobietą, stawia swoją kochankę w cokolwiek niedwuznacznym świetle. Ostatecznie handel kończy się satysfakcjonującym dla mężczyzn rozstrzygnięciem, ale zaraz po nim Bugrow wykonuje znaczący gest:

⁷ А.П. Чехов, *Живой товар*, [w:] А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва 1974–1982, т. 1, с. 359. Wszystkie cytaty z utworu pochodzą z tego wydania i w dalszej części będą oznaczane w tekście w nawiasach kwadratowych z ukazaniem strony.

⁸ Jak w przypadku zacytowanej wyżej wypowiedzi. Kiedy bohater stwierdza, że nigdy nie ma go w domu, mówi oczywiście o konkretnym budynku, ale zawarta w tej wypowiedzi hiperbola „nigdy” wskazuje, że nie chodzi tu tylko o przestrzeń fizyczną, ale i wzajemne stosunki z żoną, które nie podtrzymywane podlegają nieuchronnej atrofii.

⁹ Odwołanie do sakralnej strony ogniska domowego pojawia się jedynie w przypływie gniewu bohatera i jest tylko argumentem emocjonalnym. W działaniach i myślach bohaterów sfera sacrum, stanowiąca ważną część kategorii „domu”, zostaje zastąpiona hedonizmem.

Ему стало душно, и он открыл окно. Каким великолепным воздухом пахнуло на его лицо и шею! (...) Там, далеко за городом, около деревень и дач воздух еще лучше... Бугров даже улыбнулся, мечтая о воздухе, который окутает его, когда он выйдет на террасу своей дачи и zalюбуется видом... [367]

Zaduch w domu oznacza trudną do zniesienia sytuację w stosunkach z żoną, zaś otwarcie okna symbolicznie odnosi się do dokonanego przed momentem rozwiązania. Miejsce, w którym bohater przebywa, zbyt silnie kojarzy się z Lizą i stąd pojawiają się myśli o wyjeździe. Z drugiej strony, świeże powietrze pomaga ochłonać bohaterowi, który właśnie dopuścił się niegodnej i wstydlivej „transakcji”.

W pierwszej części utworu jeszcze raz pojawia się wspomnienie o domu. Kiedy Bugrow przy kolejnym spotkaniu obwieścił kochankom o swojej decyzji pozostania z synem, wychodzi z hotelu i krzyczy do woźnicy: *Домой!* [368]. Zdecydowanie w jego głosie świadczy o tym, że akceptuje nowy porządek w swoim życiu i teraz ogniskiem domowym jest dla niego on sam i jego syn.

Jak się okazuje, trwałe fizycznie „dom” nie odpowiada temu, co się dzieje w jego wnętrzu. Pozornie trwałe ognisko domowe zostaje zagaszone przez prymitywne instynkty i namiętności. Decyzje bohaterów działają destrukcyjnie na życie w tym miejscu i ostatecznie wszyscy opuszczają przepelniony trudnymi wspomnieniami budynek.

Druga i znaczna część trzeciej części utworu toczą się na daczach, a więc w miejscu „tymczasowym”, stereotypowo sprzyjającym rozluźnieniu obyczajów. Najciekawszym wątkiem jest stopniowa zmiana postrzegania rzeczywistości przez Lizę – „tymczasowość” miejsca pokrywa się z „tymczasowością” w jej relacji z Grocholskim, od którego bohaterka ostatecznie będzie chciała odejść. Próby stworzenia nowego domu zostają zniweczone przez cztery odmienne zjawiska.

Pierwsze z nich dotyczy próżności bohaterki, która interesuje się mężczyzną, wprowadzającym się na daczę *vis-à-vis* ich domu – źródło fascynacji leży w bogactwie i przepychu, jakie opanowują sąsiedztwo. Nawet kiedy Liza dowiaduje się, że to były mąż, jej uwagę przykuwa m.in. strój bohatera: *Напившись чаю, Иван Петрович ушел в дом. Через десять минут он появился на крыльце и... поразил Лизу. Он (...) был одет чертовски хорошо* [373]. Materialistyczne podejście do życia bohaterki w tym miejscu nie jest niczym zaskakującym, kiedy odbiorca ma w pamięci jej zgodę na odegranie roli żywego towaru. Drugą kwestią jest odwołanie do uczuć kobiety – pojawienie się w pobliżu dwóch niegdyś najbliższych jej osób, budzi dawne sentymenty. Liza wzdycha, patrząc na Bugrowa i Miszę: *Милые*

mou! [373]. Nagła tęsknota za byłym małżonkiem nie „rozgrzesza” bohaterki, zwłaszcza w kontekście tego, co się wydarzy w epilogu, ale motyw miłości macierzyńskiej nadaje obrazowi Lizy cieplejszych barw. Matka będzie dążyć do ‘ jak najczęstszych spotkań z synem, przy okazji zacieśniając więzy z Bugrowem. Trzecią przeszkodą jest sam Grocholski, a dokładniej jego słaby charakter, który powoli staje się dostrzegalny również dla Lizy. Symptomaticznie zmiany jest krótka rozmowa bohaterów po pierwszych odwiedzinach, jakie złożył im Bugrow:

– Несчастный! – сказал Грохольский, проводив его глазами и глубоко вздохнув.

– Чем же он несчастный? – спросила Лиза.

– Видеть тебя и не иметь права назвать тебя своей!

“Дурак! – осмелилась подумать Лиза. – Тряпка!” [377]

Czwarte zjawisko wskazuje natomiast na kolejny wymiar próżności i niedojrzałości samej Lizy i jest związane z najbardziej komicznym motywem w całym utworze. Stałe i długie odwiedziny Bugrowa stają się coraz bardziej nachalne i niebezpieczne dla Grocholskiego, ale w pewnym momencie jego rywal przywozi na swoją daczę dwie Francuzki-kokietki, po czym tłumaczy się sąsiadom: *Вечером прилетел Иван Петрович и, конфузясь, объявил, что он теперь семейный человек...* [381]. Ów „rodzinny człowiek” stawia w satyrycznym świetle całą kategorię „ogniska domowego”, zwłaszcza gdy okazuje się, że kobiety zachowują dość swobodne obyczaje i są oszustkami. Rozrywką Bugrowa staje się podnoszenie z ziemi obu dam poprzez objęcie w pasie i stawianie ich na werandzie obok siebie. Grocholski zbudziwszy się pewnego dnia odkrywa ze zgrozą, że do tej pustej rozrywki przyłączyła się Liza (przy okazji rzuca ona ukradkowe spojrzenia na swoją daczę, czy nie została nakryta na gorącym uczynku).

Różne motywacje doprowadzają zatem bohaterów do kryzysu i niweczą plany stworzenia nowego ogniska domowego. Kompozycja utworu osiąga zwierciadlaną symetrię – teraz to wściekły Grocholski stawia sprawę jasno: „*Я или он!*” [s. 382]. Podejmuje on jednak ostatnią próbę ratowania związku. Mimo odkrycia romansu Lizy oddaje on wspomniany majątek ziemski Bugrowowi. Porażka tego planu zostaje wyrażona w bardzo symboliczny sposób. Grocholski, po wyjeździe Bugrowa, prosi Lizę: *Пойдем, Лиза, домой* [388], ale narrator po chwili zauważa:

И с этого вечера вплоть до самого июля по саду, в котором гуляли дачники, можно было видеть две тени. Тени ходили с утра до вечера и наводили на дачников уныние. За тенью Лизы неотступно шагала тень Грохольского. Я называю их тенями, потому что они оба потеряли свой

прежний образ. Они похудели, побледнели, съжились и напоминали собой скорее тени, чем живых людей... [388]

Bohaterowie snują się po parku i nie wracają do zamkniętej przestrzeni domu, bo w istocie ten dom, oparty na relacji bliskich ludzi, już nie istnieje¹⁰.

Liza wraca do Bugrowa¹¹; straciwszy swój majątek, również Grocholski znajdzie miejsce pod ich dachem. Ten dom, w postaci trzeciego w utworze budynku mieszkalnego, mimo paradoksalnej więzi rozwijającej się w jego wnętrzu, prezentuje się najokazalej: *Прислуги и съестного полнехонький дом* [390]. Być może ten opis wskazuje jednak na najważniejszą cechę sformułowanych ostatecznie relacji między bohaterami – jest to wygodne życie z możliwością holdowania swoim zachciankom. Spełnia się moralnie naganne marzenie Lizy – jest tak, jak na początku romansu i może ona korzystać ze wszelkich „plusów” posiadania męża i kochanka, nie rezygnując z żadnego z nich. Sam Grocholski, którego uczucia do Lizy są niezienne, po raz drugi w tym utworze zawodzi kochaną kobietę (pierwszy raz – gdy ją „kupił”), a przede wszystkim potencjalnego subtelny odbiorcę. I Liza, i czytelnik nie doczekali się odważnej, męskiej decyzji z jego strony, nawet w obliczu wymagających tego okoliczności:

Коли б не эта благородная женщина, я давно бы ушел от него... Мне ее жаль оставлять. Обоим терпеть как-то лучше.

Грохольский вздохнул и продолжал:

– Она беременна... Вы видели? Это, в сущности, мой ребенок... Мой-с... Она скоро сознала свою ошибку и опять отдалась мне. Она его терпеть не может...

– Тряпка вы! – не воздержался я [narrator – A.S.], чтобы не сказать Грохольскому [395].

¹⁰ Władimir Linkow zauważa, że najbardziej powszechnym stanem dla bohaterów Czechowa jest samotność (В. Я. Линков, *Художественный мир прозы А. П. Чехова*, Москва 1982, s. 85). W *Живым товаром* mamy w istocie do czynienia z naprzemiennymi etapami samotności kolejnych bohaterów (Bugrow–Liza w związku z Grocholskim–Grocholski w związku z Lizą–Grocholski bez Lizy–ponownie Bugrow). Samotność jest tu istotniejsza niż momenty bliskości z drugą osobą, ponieważ opiera się na prawdziwych (choć negatywnych) emocjach, natomiast, jak się okazuje, szczęście w miłości jest w tym świecie tylko iluzją.

¹¹ Co ciekawe, tu również możemy odnaleźć odniesienie do ważnej Czechowowskiej kategorii. Według Andrzeja Ksenicza powtarzalność zniewoleń bohaterów stanowi pewien szablon lub zasadę twórczą pisarza (A. Ksenicz, *Антони Чехов и świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992, s. 31). Zachowanie Lizy stanowi przykład takiej postawy. Mówiąc ściślej – zniewolenie polega na byciu nieustannie zależną od mężczyzny (na zmianę Bugrowa i Grocholskiego). Symbolicznie ten fakt ilustruje scena, kiedy bohaterka dobrowolnie idzie w objęcia Bugrowa, by ten mógł podnieść ją na werandę. Z tej perspektywy staje się jasne, dlaczego Liza zbyt łatwo rezygnuje ze swojego dziecka – potrzeba zależności przeważa u niej nad uczuciami macierzyńskimi.

„Mir domowy”, jaki osiągnęli bohaterowie, przeczy tradycyjnym wyobrażeniom o domu, o więziach między bliskimi ludźmi, czy wreszcie – o rodzinie. Pozostaje pełna ironii, komiczna i gorzka relacja mąż–żona–kochanek, którzy mieszkają i żyją razem pośród banalnego świata niskich przyjemności. Czy można zatem nazywać ten świat domem, czy jest to wyłącznie antydom, zaprzeczenie dotychczasowych więzi rodzinnych? W celu odpowiedzi na to pytanie musimy powrócić do kwestii kategoryzacji.

Aby rozumieć świat człowiek, jak wiadomo, posługuje się kategoriami. Umożliwiają one wychwytywanie podobnych sobie zjawisk, grupowanie ich i tworzenie całych systemów wiedzy o rzeczywistości. Do XX wieku najpopularniejszą teorią kategoryzacji była tzw. klasyczna teoria, rozwinięta przez Arystotelesa. Zakładała ona m.in. równorzędność wszystkich elementów kategorii, ich definiowanie przy pomocy cech koniecznych i wystarczających, czy obecność wyraźnych granic kategorii. Badania eksperymentalne i dwudziestowieczna myśl filozoficzna dowiodły jednak, że klasyczna teoria nie uwzględnia wielu zjawisk charakterystycznych dla dynamicznej, zmiennej rzeczywistości. Eksperymenty Eleonor Rosch, czy teoria „podobieństwa rodzinnego” Ludwiga Wittgensteina podważyły możliwość istnienia wyraźnych granic kategorii. Kategoryzacja oparta na prototypie – najlepszym/najbardziej wyrazistym/najszybciej dostępnym w umyśle przedstawicieli – umożliwia łączenie ze sobą zjawisk na zasadzie podobieństwa. Stąd kategorie rozpatrywane na gruncie kognitywistyki tworzą skalarne, hierarchiczne modele, w których można wyróżniać elementy centralne oraz poboczne i peryferyjne. Kategorie, podobnie jak oparta na nich wiedza, są zjawiskami dynamicznymi, o niewyraźnych granicach, które można nazwać rozmytymi¹².

O ile zatem w teorii klasycznej „dom” w epilogu „Żywego towaru” należałoby określić jako antydom, coś przeczącego warunkom koniecznym i wystarczającym tej kategorii, o tyle w nowej wizji kategoryzacji odpowiadałby on elementowi peryferyjnemu. Chociaż stanowi on wizję satyryczną, jednak o jego przynależności do kategorii „domu” decyduje szerszy kontekst literacki. Przy zachowaniu wszelkich proporcji, dzieło Czechowa stanowi kolejny głos w rozważaniach literackich dotyczących problemów ogniska domowego, których najważniejszymi wyrazicielami są dwa arcydzieła: wydana jako cała książka cztery lata wcześniej „Anna Karenina” (1878) Lwa Tołsto-

¹² Zob. przede wszystkim: J. R. Taylor, *Kategoryzacja w języku*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001 (o kategoryzacji klasycznej: s. 44–64), Z. Kövecses, *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011, *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001 i in.

ja oraz późniejsze o dwa lata pełne wydanie „Braci Karamazow” (1880) Fiodora Dostojewskiego. Obie powieści przedstawiają różne aspekty kryzysu, jaki dotyka tradycyjną rodzinę pod koniec XIX wieku w Rosji. W tym właśnie kontekście omawiany utwór Czechowa zawiera oryginalny, śmieszny i gorzki symbol tych zmian obyczajowych i społecznych, które prowadzą do upowszechnienia nowych więzi – małżonkowie i kochankowie, dla wygody, zaczynają żyć pod jednym dachem, a najwyższą wartością są pieniądze, namiętności oraz przyjemność. Znaczenie tradycyjnej kategorii „dom”, jak przedstawia autor, „rozmywa się”, co z kolei stanowi zaproszenie dla czytelnika do własnej próby rekonceptualizacji podstawowych, zdawałoby się, pojęć i zastanowienia się nad kwestią kondycji współczesnej mu rodziny, rodzinnego domu, więzi międzyludzkich.

Uciekając się do szerszego kontekstu literackiego możemy zatem zauważyć, że „Żywy towar” pod pewnymi względami zbliża się do arcydzieł pierwszego etapu twórczości Czechowa. Wspomniana „Śmierć urzędnika” czy „Kameleon” zawierają ponadczasowe symbole określonych postaw życiowych czy negatywnych wzorców zachowań społecznych. W „Żywym towarze” wylaniająca się kategoria „domu” oprócz silnych powiązań z kontekstem historycznym może pełnić również rolę uniwersalną, pokazując, do czego dochodzi, gdy zamiast prawdziwych wartości bliscy sobie ludzie stawiają na hedonizm, manifestując wyłącznie własne ego.

L I T E R A T U R A

- Gibbs, R. W., *Prototypes in dynamic meaning construal*, [w:] *Cognitive Poetics in Practise*, ed. J. Garvins, G. Steen, London and New York 2003.
- Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Kraków 2001.
- Kövecses, Z., *Język, umysł, kultura. Praktyczne wprowadzenie*, tłum. A. Kowalczyk-Pawlik, M. Buchta, Kraków 2011.
- Ksenicz, A., *Antoni Czechow i świat jego dzieła*, Zielona Góra 1992.
- Salajczykowa, J., *Współczesna literatura rosyjska wobec Czechowa*, [w:] *Studia z filologii rosyjskiej i słowiańskiej*, t. XVI. *Antoni Czechow*, red. R. Śliwowski, Warszawa 1989.
- Śliwowski, R., *Antoni Czechow*, Warszawa 1986.
- Taylor, J. R., *Kategoryzacja w języku*, tłum. A. Skucińska, Kraków 2001.
- A. П. Чехов, *Энциклопедия*, ред. В. Б. Катаев, Москва 2011.
- Бялый, Г. А., *Чехов и русский реализм. Очерки*, Ленинград 1981.
- Линков, В. Я., *Художественный мир прозы А. П. Чехова*, Москва 1982.

Чехов, А. П., *Живой товар*, [в:] А.П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения в 18-ти томах*, Москва, 1974–1982, т. 1.

РЕЗЮМЕ

«ДОМ» КАК РАЗМЫТАЯ КАТЕГОРИЯ В ПОВЕСТИ «ЖИВОЙ ТОВАР» А.П. ЧЕХОВА

В статье рассматривается вопрос о функционировании категории «дом» в повести “Живой товар” Антона Чехова. Произведение относится к первому этапу творческого пути автора, поэтому в довольно сатирическом виде писатель задумывается над проблемами семейного очага. История любовного треугольника происходит на фоне трех домов – городского, дачи и поместья. В первом доме супружеская связь увядает, когда появляется любовник. На даче любовники пытаются создать свой собственный домашний очаг, однако терпят поражение. Парадоксально – в третьем доме, т.е. в поместье, муж, жена и любовник живут мирно под одной крышей. Чехов создает новый образ дома, который можно определить как периферийный элемент прототипической категории «дом». Тем самым автор находит символ изменений в жизни современных ему семей, которые нашли свое отражение в литературе того времени.

Ключевые слова: Чехов, дом, прототип, семья, категоризация.

SUMMARY

‘HOUSE’ AS A BLURRED CATEGORY IN ‘A LIVING CHATTEL’, A SHORT STORY BY A. P. CHEKHOV

The article is devoted to the way a category of ‘house’ functions in a short story ‘A Living Chattel’ by A.P. Chekhov. Since this literary work comes from the first part of Chekhov’s creative activity, the author mostly in an ironic way scrutinizes the problems of domestic hearth. There are three houses – a city house, a dacha and a country estate where the story of love triangle takes place. In the first house, the relationship between a married couple withers when the lover steps in. At the dacha, the lovers try to create their own domestic hearth but they fail. Paradoxically, in the third house being the country estate, a husband, his wife and her lover live peacefully under one roof. Chekhov creates a new vision of a house, which can be referred to as a peripheral element of a prototypical category ‘house’. Hence, the author identifies the symbol of changes which take place in the life of his contemporary families and which are reflected in the literature of those days.

Key words: Chekhov, house, prototype, family, categorization.

Marta Zambrzycka

Uniwersytet Warszawski

Topos domu w powieściach Walerija Szewczuka: „Дім на горі”, „Привид мертвого дому”

Dom to jedno z pojęć-kluczy kultury¹. Jest to również – obok toposu drogi/wędrówki – kluczowa figura prozy ukraińskiego pisarza Walerija Szewczuka. Topos domu pojawia się niemal we wszystkich powieściach tego autora, wymieńmy choćby: „Дім на горі”, „Привид мертвого дому”, „Набережна 12”, „Темна музика сосон”, „Птахи з невидимого острова”, „Сповідь”, „Тіні зникомі”, „Стежка в траві” i inne. Obraz domu jest w twórczości Szewczuka formą przestrzennego obrazowania kategorii pozaprzestrzennych². Symbolizuje uniwersum wartości duchowych, etycznych i moralnych. Dom, rozumiany jako ośrodek duchowości, umożliwia jednostce realizację pełni swojego człowieczeństwa. Roman Korohodski w monografii „У пошуках внутрішньої людини” podkreśla ogromną rolę, jaką w twórczości Walerija Szewczuka odgrywa apologia dzieciństwa, ściśle związana z przestrzenią domu rodzinnego. Powtarzający się motyw powrotu do domu oznacza ostatni etap na drodze samopoznania i samodoskonalenia, powrót do źródeł³. Również Raisa Mowczan we wstępie do powieści „Привид мертвого дому” przypisuje toposowi domu kluczowe znaczenie w prozie ukraińskiego pisarza. Autorka pisze, iż bez względu czy dom będzie

¹ U. Trojanowska, *Pozaprzestrzenny model zamieszkania jako alternatywa wobec nieludzkiej rzeczywistości państwa totalitarnego – Lidia Czukowska, Zanurzenie*, „Studia Literaria. Universitatis Iagellonicae Cracoviensis”, 3 (2008), s. 163–171.

² J. Łotman, *Dom w Mistrzu i Małgorzacie*, „Pamiętnik Literacki”, 78/4, 1987, s. 311–319.

³ Р. Корогодський, *У пошуках внутрішньої людини*, Київ 2002, s. 81.

przedstawiony jako ziemia obiecana, do której zmierza bohater, jako utracony raj, enklawa spokoju i bezpieczeństwa, zbudowana przez człowieka świątynia, czy też jako zniewalająca przestrzeń bolesnych wspomnień, jest zawsze symbolem samego człowieka, jego wewnętrznego świata i duchowego rozwoju. Autorka pisze:

дiм як осередя й носiй автентичної подоби людини, її внутрiшнього, iстинного ества; це дiм як внутрiшнiй диктат i рушiй її вчинкiв; це дiм як земля обiтована, єдиний захисний притулок заблуклому в просторi мандрiвниковi; врештi, це дiм як збудований людиною храм, що може зберегтись, а може й бути понiвеченим, втраченим навiки. Але завжди для Шевчука цей дiм є уособленням i часткою самої людини, без якої вона не вiдбудеться, не реалiзується на цiй землi, врештi, без якої не можна пiзнати, зрозумiти цю людину⁴.

Będąc obrazem symbolicznym odwołującym się do sfery duchowej, odzwierciedleniem wartości niematerialnych i figurą struktury psychologicznej bohatera, dom w powieściach Walerija Szewczuka staje się archetypem, który poza wymiarem indywidualnym, nabiera szerszej, ponadindywidualnej wymowy łącząc się z kategorią pamięci historycznej. W wątku powrotu do rodzinnego domu autor koduje apologię powrotu do kulturowych i narodowych korzeni. Tak dzieje się choćby w powieści „Тiні зникомi”, gdzie pisząc o losach jednostek Walerij Szewczuk tworzy panoramę życia narodu ukraińskiego⁵. Natalia Horodniuk podkreśla, iż podstawową funkcją, jaką autor przypisuje przeszłości – rozumianej zarówno jako historia jednostki, jak i szerszej zbiorowości – jest poczucie zakorzenienia, które umożliwia zarówno identyfikację osobistą jak i kulturowo-narodową. Badaczka stwierdza: *У своїй же художній прозі митець прагне заповнити лакуни, що утворилися, відновити цілісність структури української культурної ідентичності, подаючи власний варіант інтерпретації необхідних структурних ланок*⁶.

W niniejszym tekście przeanalizuję znaczenia symboliczne domu w dwóch powieściach: „Дiм на горi” oraz „Привид мертвого дому”. Utwory te – napisane w różnych okresach twórczych pisarza i zróżnicowane pod względem literackiej konwencji – łączy centralna figura domu rodzinnego,

⁴ Р. Мовчан, *Світ ніколи не впiймає його*, [в:] *Привид мертвого дому*, Київ 2005, с. 12.

⁵ Л. Гарнашинська, *Художня галактика Валерія Шевчука*, Київ 2001, с. 195.

⁶ Н. Городнюк, *Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*, Київ 2006, с. 8.

przedstawionego bądź jako uświęcona przestrzeń, oaza i schronienie przed chaosem świata, a także miejsce magiczne („Дім на горі”), bądź jako mroczna, prześladowająca bohatera przestrzeń dzieciństwa, wspomnienie której jest zniewalające i bolesne („Привид мертвого дому”). W wymienionych utworach zbliżona jest konwencja czasowa – autor kreuje ją jako rodzaj mitycznego bezczasu. Dom jest przestrzenią, w której wydarzenia zostały zatrzymane, czy to ze względu na cykliczność rozgrywających się w nim wydarzeń, czy z powodu obsesyjnego kierowania myśli w przeszłość i powracania do tego, co już nie istnieje. W obu powieściach dom stanowi centralną figurę wokół której organizowane są wspomnienia, dążenia, wartości i tęsknoty bohaterów, jednak przedstawiony został w odmiennych konwencjach, nawiązujących bądź do obrazów Raju („Дім на горі”), bądź piekła („Привид мертвого дому”). W powieści *Дім на горі* dom przedstawiony jest jako rajska oaza, łącząca rzeczywistość realną z elementami baśni, mitu, legendy.

Powieść „Дім на горі” składa się z dwóch części: powieści-preambuły, opowiadającej historię czterech pokoleń mieszkańców żytomierskiego domu. Przedział czasowy tej części obejmuje lata 1911–1963. Część druga to cykl folklorystycznych opowiadań, swoistego „tekstu w tekście”, będącego zapiskami jednego z bohaterów powieści-preambuły. Całość, określana jako powieść-ballada nawiązuje do ukraińskiego folkloru i mitologii słowiańskiej. Wydany w 1983 roku utwór powstawał na przestrzeni kilku dekad. Już w latach sześćdziesiątych zostały napisane niektóre opowiadania, włączone później do drugiej części książki. Pierwsza część – tak zwana powieść-preambuła jest chronologicznie późniejsza, autor napisał ją na początku lat osiemdziesiątych jako uzupełnienie i dopełnienie opowiadań. Polskie wydanie książki ukazało się w tłumaczeniu Jerzego Litwiniuka w 1989 roku. Skoncentruję się wyłącznie na pierwszej części utworu, w którym przestrzeń domu odgrywa kluczowe znaczenie.

Najważniejszym domem powieści jest ten tytułowy, znajdujący się na wzgórzu i będący rodzinną siedzibą kilku pokoleń kobiet, których historia cyklicznie się powtarza. Ważny jest jednak również dom, w którym mieszka para bohaterów-staruszków Iwan z Marią a następnie młode małżeństwo Chłopca z Neonią. Również w nim historia bohaterów jest powtarzalna, młode pokolenie odtwarza drogę życiową starszego i ostatecznie osiada w tej samej co starsi przestrzeni. Oba domy zostały przedstawione jako zatopione w bujnej zieleni, pełne wspomnień i ciepła miejsca, w których człowiek może odnaleźć nie tylko spokój, ale również osiągnąć mądrość i zrozumieć własną historię. Cykliczność czasu fabularnego, a także przedstawienie domu z jednej strony jako zacisza, enklawy spokoju, z drugiej zaś jako źródła mą-

drości i duchowej pełni sprawia, iż można uznać je za przestrzeń o cechach sakralnych, wzorcowych, której struktura jest zgodnie z ustaleniami Mircei Eliadego odzwierciedleniem rajskiego archetypu⁷. Istotne, że w powieści właściwie nie znajdujemy opisów wyglądu wspomnianych domów. Dowiadujemy się jedynie, że są stare – stanowią siedzibę pokoleń – otoczone ogrodami, niemal zatopione w zieleni. O domu na wzgórzu wiemy, że rośnie przy nim ogromny, rozłożysty kasztan, posadzony w dzień ślubu jednej z mieszkanek – Babci. Częściami domu, o których autor wspomina najczęściej, są: ganek (miejsce wieczornych rozmów bohaterów), biblioteka (miejsce refleksji, lektury, a niekiedy również rozmów). Oczywiście, w powieści pojawiają się wzmianki o innych pomieszczeniach domu (sypialnia Babci, pokój Hali), nie znajdziemy tu jednak właściwie żadnych opisów wystroju wnętrza, mebli, architektury. Elementami konstrukcyjnymi, o których autor wspomina najczęściej, są okna – często otwarte, przez które rozciąga się widok na ogród, wzgórze, drogę czy miasto w dolinie. Brak szczegółowych opisów wnętrza i budowy domu – będącego wszak centralną figurą powieści – dowodzi, iż jest on przede wszystkim przestrzenią wartości, niosącą znaczenia symboliczne. Wygląd budynku nie ma większego znaczenia.

W opisach obu wspomnianych domów (a zwłaszcza otaczających je ogrodów) można dostrzec nawiązania do symboliki rajskiej. Biorąc pod uwagę, iż wydarzenia opisane w utworze rozgrywają się niedługo po zakończeniu II wojny światowej, spokój tych zielonych oaz nabiera głębszego znaczenia i jawi się jako rajska enklawa pośród chaosu. Ta rajska konotacja rozszerza się w powieści na całe miasteczko, w którym rozgrywają się wydarzenia. O panujących w nim ciszy i spokoju dowiadujemy się już w pierwszych zdaniach tekstu⁸. W powieści nie pada nazwa miasta, jednak domyślamy się, iż jego prototypem jest Żytomierz, w którym Walerij Szewczuk urodził się i dorastał, i który niewątpliwie pozostał dla niego rodzajem zmitologizowanej, wyidealizowanej małej ojczyzny, domem, do którego autor powraca i w którym umiejscawia wiele ze swoich fabuł.

Dom, w którym mieszka stary filozof Iwan wraz ze swoją żoną Mariją, został opisany jako cichy, otoczony sadem i ogrodem, panuje w nim obfitość dojrzałych owoców, zgodnie współlistnieją ludzie i zwierzęta. Na werandzie gości wita mądra, spokojna gospodyni z tacą pełną soczystych jabłek, gruszek i śliwek: *Вони сидітимуть тоді у садку, Марія Яківна поставить перед ним вазу з ясно – жовтими буравийями, майже прозорими сли-*

⁷ M. Eliade, *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998, s. 28.

⁸ В. Шевчук, *Дім на горі*, Київ, 1983, с. 4.

вами та ніжношкурими грушами, Літатимуть довкола оси й сидатимуть на ті такі осяйні під сонцем плоди⁹. Albo:

Ще тільки світало, коли він вийшов на веранду, Сад і зілля навколо були всипані мірадами іскор, і все від них аж посивіло, Сонце тільки – но зійшло над горою, але промені його ще не доходили сюди (...) Він (...) ішов садовою доріжкою і мимохідь вимічав величезні, вкриті росою буравиці в траві. Вернувся по кошик і назбирав його повний. Яблука були жовті, бокати й пахли так ніжно, що на серці старого стало тепло¹⁰.

Obfitość drzew owocowych, a także mleka, które dają zamieszkujące gospodarstwo kozy, składają się na sugestywne i plastyczne przedstawienie przestrzeni, nawiązującej do obrazu Raju biblijnego. Jean Delumeau w „Historii Raju” podkreśla, że starotestamentowy Eden był miejscem stworzonym przez wydzielenie konkretnego ziemskiego obszaru, a charakterystycznymi jego cechami była zgoda między ludźmi i zwierzętami, spokój, obfitość natury, łagodny klimat: *Na tym błogosławionym obszarze bujność natury łączyła się z obfitością wody, z pięknymi zapachami, z wiosenną łagodnością klimatu, kiedy (...) ludzie żyli w zgodzie ze zwierzętami*¹¹. Również Stanisław Kobiela podkreśla, iż biblijny Raj stanowił uporządkowaną przestrzeń, gdzie *między stworzeniami panowała harmonia*¹².

Dom ten jest również celem życiowej tułaczki męskich bohaterów powieści, staje się więc rodzajem ziemi obiecanej czy mitycznej Itaki. Zarówno Iwan jak i Chłopiec, są filozofami i wędrownymi poszukiwaczami mądrości. Ich wędrówki kończą się powrotem do domu, który umożliwia im spokojne przemyślenie zdobytej wiedzy, zapewnia godziny spędzone na skupionym pisaniu, czytaniu dzieł Skowrody. Ten dom stanowi również przestrzeń, w której rozkwita prawdziwa, głęboka miłość, pełna poświęcenia, wyrozumiałości i dobroci. Kluczowa jest tu refleksja Iwana, który konstatuje iż: miłość, o której tyle rozmyślał i o której czytał w dziełach filozofów, znajduje się tuż obok, w jego własnym domu, w codzienności spędzanej z żoną: *Іван тоді зрозуміє, що любов, про яку він стільки міркував і яку добачав у кожній живій істоті, звела найкоштовніше гніздо перш за все в його подвір'ї*¹³.

⁹ Ibidem, s. 172.

¹⁰ Ibidem, s. 186

¹¹ J. Delumeau, *Historia Raju*, Warszawa 1996, s. 10.

¹² S. Kobiela, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa 1997, s. 80.

¹³ В. Шевчук, *Дім на горі...*, s. 116.

Drugi z opisanych w powieści domów: tytułowy dom na wzgórzu jest również przestrzenią sakralizowaną, jednak mniej tu nawiązań do biblijnego Raju, więcej zaś do słowiańskiej demonologii oraz struktur myślenia mitycznego. Dom stoi na wysokim, stromym wzgórzu, z którego rozciąga się widok na malowniczą dolinę miasteczka. Rośnie przy nim wielkie, stare drzewo. Zarówno wzgórze jak i drzewo stanowią bezpośrednie odwołanie do wyobrażeń o tak zwanym centrum świata, określanego przez religioznawców jako *axis mundi* (osią/pępek/centrum świata). Jest to miejsce zetknięcia trzech obszarów – nieba, ziemi i świata podziemnego¹⁴. Właśnie w domu na wzgórzu dochodzi do spotkania bohaterów z istotami demonicznymi. Sakralny wymiar przestrzeni podkreśla również cykliczność czasu, który dla mieszkańców (a właściwie dla mieszkank) domu biegnie inaczej niż w zwykłym świecie. Kategoria czasu, będąca jednym z najważniejszych elementów konstrukcyjnych powieści, organizuje ich losy w powtarzające się cykle śmierci i narodzin, starości i młodości. Koniec jednego cyklu oznacza początek kolejnego. Wieczne odtwarzanie tej samej historii przypisane jest w powieści przede wszystkim postaciom kobiecym, których życie upływa w przestrzeni domu. Jedna z bohaterek – Babcia w następujący sposób opisuje rodzinną historię:

Чоловіки сюди приходять... вони піднімаються знизу і, як правило, просять напитися води. Той, хто нап'ється з наших рук, переступає цей поріг і залишається в домі назавжди. Так було в моєї бабуні, в моєї матері і в мене. Так було і в матері твоєї, так повинно статись і з тобою...Мені бракує розуму, щоб все це пояснити, але так воно траплялося...¹⁵

Bezustannie powtarzająca się historia mieszkank domu na wzgórzu sprawia, iż czas zostaje zatrzymany, zastygły. Dom jest też przestrzenią zdecydowanie kobiecą, mężczyźni uciekają z niego, ponieważ – jak konstatuje Hala – nie są w stanie wytrzymać tego bezruchu i ciszy. Historia domu na wzgórzu wprowadza czytelnika w atmosferę baśni, sam budynek staje się areną tajemniczych, powtarzalnych wydarzeń:

над усім цим домом і справді зависла особлива таємниця, бо й дім цей по-справжньому непростий. Проглядала ту кількакрат повторену історію, наче кіно: (...) й цей дім, повторений кількаразово, (...) щоразу стояла коло того дому інша дівчина, власне, дівчина була одна, але одягнута в одягу залежно від часу, в якому жила¹⁶.

¹⁴ O sakralnej symbolice przestrzeni w powieści *Dom na wzgórzu*, a także innych utworów Walerija Szewczuka pisałam w monografii *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa 2015.

¹⁵ В. Шевчук, *Дім на горі...*, с. 73.

¹⁶ Ibidem, s. 52.

Jednak tytułowy dom ma w powieści również inne znaczenia, nie związane z kompleksem wyobrażeń folklorystycznych. Jest przestrzenią wartości, w której kształtuje się osobowość bohaterek. Dom to miejsce dzieciństwa, dorastania, młodości, starości. Dom to przestrzeń, w której bohaterki przeżywają najsilniejsze uczucia, miłość, rozpacz, samotność. W przestrzeni domu kształtuje się również ich intelekt. Hala spędza długie godziny czytając w domowej bibliotece, a lektury pomagają jej zrozumieć świat i sformować własny światopogląd. Dzięki doborowi lektur, należących przede wszystkim do kanonu literatury ukraińskiej, młoda dziewczyna poznaje historię i system wartości rodzimej kultury:

Дівчина пішла в кімнату, де містилась у них бібліотека, зібрана дідом і батьком, сіла у зручний фотель і взяла до рук книжку. Була то одна із найспокійніших книжок – дореволюційний том Нечуя-Левицького, читала неспішливі потоки слів, які грали, наче переливна вода, і це так дисонувало з тим, що робилося в її серці, що вона відклала книжку, взявши до рук томик Кобилянської¹⁷.

Lub: *Галя примостилася коло лампи із розгорненою “Повією” Панаса Мирного*¹⁸.

Zamiłowanie Hali do czytania odróżnia ją od pozostałych kobiet, zamieszkujących dom: *Ми, жінки цього дому, майже ніколи не поділяли пристрасті наших прийшлих чоловіків до книжок. Крім того, тут майже все українські книжки – не зовсім весела лектура для дівчат. (...) Знаєш, я не прочитала звідси жодної книжки*¹⁹.

Dom to również przestrzeń, w której ożywają losy poprzednich pokoleń, a historia, przekazywana w opowieściach Babci, staje się częścią życia młodej Hali. W powieści powtarzają się opisy wieczornych rozmów w zaciszu oświetlonego jedną lampą pokoiku, lub nocne, letnie wspomnienia na ganku, podczas których Babcia wprowadza Halę w dzieje rodziny. Dziewczyna początkowo broni się przed tą wiedzą, uważając ją za starcze fantazje babci, jednak los pokoleń staje się również jej udziałem. W pewnym momencie Hala zaczyna rozumieć, jak ważna jest dla niej zarówno przeszłość rodziny, jak i przestrzeń własnego domu, będąca częścią jej duszy, obiektem miłości i przywiązania:

¹⁷ Ibidem, s. 49.

¹⁸ Ibidem, s. 61.

¹⁹ Ibidem, s. 50.

Вона теж несла в собі ті ж таки гени, тому й любила цю спокійну й таку величну стару, любила цей дім і всі речі в ньому, світло його кімнат і запахи. Любила цей каштан серед двору, посаджений у день бабчиного весілля, і дерева інші, посажені в день весіль інших дівчат, вона любила і всіх тих уже неіснуючих у світі сутньому, перед якими все-таки носить певні зобов'язання²⁰.

Z pojęciem domu łączą się więc również takie kategorie, jak: zakorzenienie, poczucie tożsamości, świadomość samego siebie, swego pochodzenia i przynależności kulturowej. Dom to nie cztery ściany i dach – o czym świadczy brak opisów wyglądu budynku – lecz przestrzeń wartości, w której jednostka kształtuje własne człowieczeństwo, uczy się szacunku do przeszłości, miłości i dobroci. Dom jest więc kategorią zarówno „zewnątrzną” jak i „wewnętrzna” – domem jest nie tylko przestrzeń, ale również duchowe uniwersum, wypracowane przez każdego człowieka. W połączeniu z rajska symboliką obu opisanych wyżej domów powstaje całościowa wizja domu, wyraźnie nawiązująca do skowrodiańskiej koncepcji „ogrodu serca”²¹.

Odmienne przedstawienie domu znajdujemy w powieści „Привид мертвого дому”, w której nie stanowi on przestrzeni rajskiej czy źródła moralnych wartości, lecz jest mrocznym, zniewalającym i niszczącym swoich mieszkańców mikrokosmosem oraz prześladowającym wspomnieniem. Na całość powieści „Привид мертвого дому” składają się opowiadania pisane w przeciągu kilkunastu lat: od 1986–2000. Ta powieść w opowiadaniach zbudowana jest z pięciu części, których motywem przewodnim jest uwikłanie w przeszłość i jej niszczyielski wpływ na ludzką psychikę. O ile opisane wyżej domy z powieści „Дім на горі” stanowiły sakralizowaną przestrzeń najczystszych wartości, sprawiających, że życie bohaterów nabierało pełni i bezpośrednio nawiązujących do obrazów Raju, w drugim utworze mamy do czynienia z symboliką śmierci, cierpienia, moralnej degradacji. Figurę domu w powieści „Привид мертвого дому” można odczytać jako obraz piekła – miejsca wiecznego potępienia²². Przeszłość, ujęta w figurę martwego domu wywiera na bohaterów destrukcyjny i w efekcie uśmiercający wpływ. Obsesyjne powracanie we wspomnieniach do tej przestrzeni jest wewnętrzną koniecznością bohatera, wiąże się jednak z bólem i poczuciem wewnętrznej pustki. Narrator powieści stwierdza, że dom tkwi w jego sercu jak wbity gwóźdź, od którego nijak nie można się uwolnić²³.

²⁰ Ibidem, s. 67.

²¹ Р. Корогодський, *У пошуках внутрішньої людини*, Київ 2002, с. 67.

²² G. Minois, *Historia piekła*, Warszawa, 1998, s. 79.

²³ В. Шевчук, *Привид мертвого дому*, Київ 2005, с. 23.

W tej powieści – przeciwnie niż w poprzednio opisanej – znajdujemy dokładne opisy architektury i wyglądu tytułowego domu. Zawiera on wzmianki o ilości pięter, o dachu, ścianach i okiennicach, a także klatki schodowej, przybudówek. Jest też informacja o jego lokalizacji – stoi on, co znamienne, pod wzgórzem, które samo w sobie wzbudza niepokój, gdyż jest „najeżone” skałkami przypominającymi zęby. Dowiadujemy się także, iż budynek jest stary i musiał służyć kilku pokoleniom mieszkańców. Jest także położony na uboczu, odosobniony:

двоповерховий, із бляшаним дахом і з кількома коминами на ньому, з вікнами, затуленими віконницями, з лівого й правого крила в нього дощаті прибудови: входи зі сходами на другий поверх – у галереї, яка також покрита старою бляхою. [...] Дім стояв під горою, в якій де-не-де виступали скельки – як зуби; найближчі сусіди [...] жили метрів за сто чи й більше. [...] він [...] пережив, очевидно, кілька людських поколінь, бо, судячи зі стилю, коли те будівництво можна назвати стилем, простояв на своєму місці років зі сто²⁴.

Ramę przestrzenną powieści stanowią same mury domu – wzmaga to wrażenie ograniczenia, zamknięcia. Wydaje się, że poza tymi murami nie istnieje żadna znacząca dla fabuły rzeczywistość. Okna budynku nie otwierają się – jak było to w poprzedniej powieści – na bujny, zalany słońcem i zielenią ogród, nie roztacza się za nimi szeroka panorama, obiecująca wolność, radość i możliwość nowych budujących doświadczeń. Tu za oknami rozciąga się pustka. Dom jest przedstawiony jako martwa strefa z wyraźnie oznaczonymi granicami (teren podwórka, oddalenie od innych zabudowań). Martwota owa ma dwa wymiary – po pierwsze, dom jest jedynie wspomnieniem – w czasie fabularnym już nie istnieje, a opisywane wydarzenia są retrospekcją, określaną przez narratora mianem „widma”. Po drugie, martwota domu związana jest z jego mroczną, wręcz piekielną symboliką. Jest to przestrzeń, w której zło dominuje nad dobrem, jego mieszkańcy to w większości ludzie zdegenerowani, ułomni pod względem intelektualnym, moralnym i duchowym. Charakterystyczne, że dom jako przestrzeń antywartości ma moc zniewalającą i ograniczającą bohaterów. Zaweżenie przestrzeni dotyczy zarówno dorosłych jak i dzieci. Te ostatnie nie mają prawa opuszczać pobliża budynku, o czym wspomina bohater: *я не мав права виходити з двору; може, тому, думається тепер, той мертвий дім і дорослому мені не дає спокою, ніби припис до мене*²⁵. Dorośli spędzają w murach

²⁴ Ibidem, s. 23.

²⁵ Ibidem, s. 27.

domu czas wolny od pracy, jest to jednak przeważnie czas wykorzystany na kłótnie i animozje, lub poświęcony alkoholowym libacjom. Rysuje się więc obraz domu jako przestrzeni zniewalającej bohaterów, dla których stanowi on jedyną możliwą przestrzeń życia. Jest to literacki obraz piekła – umiejscowiony na pustkowiu, martwy, będący dla mieszkańców rodzajem więzienia i przestrzenią cierpienia. Chciałoby się w tym miejscu zastąpić określenie „dom” innym, zawierającym mniejszy ładunek aksjologiczny – np. „budynek” czy nawet „blok”. Nie robię tego, ponieważ, po pierwsze, sam autor w tytule powieści używa określenia „dom”, po drugie zaś, obraz wykreowanej przez niego przestrzeni jest paradoksalny – pomimo zdecydowanie negatywnej symboliki stanowi przestrzeń znaczącą, istotną dla wspomnień i osobowości bohaterów.

Przewaga elementów negatywnych w symbolice powieściowego domu przedstawiona została za pomocą historii poszczególnych bohaterów. Są to przeważnie opowieści smutne, niekiedy dramatyczne, mroczne bądź zawstydzające. Jest w nich fizyczna przemoc, moralne znęcanie się nad bliskimi, alkoholizm, apatia, rezygnacja oraz zdrada małżeńska. Wiele z tych historii ukazuje postaci uosabiające dobro jako przegrane w konfrontacji z bohaterami negatywnymi. Ta przegrana może mieć wymiar moralny lub oznaczać fizyczne zniszczenie – śmierć. Dominację zła w przestrzeni domu podkreśla fakt, że dotyka ono również najmłodszych mieszkańców – dzieci. Przykładem może być rodzina Waszczuków, w której rozgrywa się symboliczna walka dobra ze złem wcielona w postaci dwójki dzieci: Stasi i Wiktora. Stasia stanowi wcielenie elementu pozytywnego, jest dziewczynką cichą, dobrą, łagodną i zupełnie nie pasującą do pozostałych członków rodziny, zwłaszcza zaś do swojego brata Wiktora, antypatycznego, niedorozwiniętego, agresywnego chłopca. Wiktor znęca się nad Stasią fizycznie i psychicznie:

сестру свою він люто ненавидів і вряди-годи на нього нападав сказ; без будь-якої причини, дико заревівши, він нападав на заляклу біля підручників дівчинку і, хриплячи й завиваючи, бив її, рвучи на ній одяжу. Стася тоді якось тонко, як поранене звірєня, вищала, і той вискіт був такий пронизливий, що його, мабуть, було чутно в кожному кутикові дому²⁶.

Dom w tej powieści jest również przestrzenią, w której przeszłość zlewa się w jedno z teraźniejszością wywołując wrażenie bezruchu. Konstrukcja czasowa jest ściśle związana z symboliką domu, który w tym przypadku

²⁶ В. Шевчук, *Привид мертвого дому*, с. 32.

oznacza przeszłość, to, co już nie istnieje, jest martwe, a pomimo to wciąż prześladowuje i więzi człowieka. Czas w „martwym domu” krąży po zamkniętym kole, z którego udało się wyrwać jedynie narratorowi. Raisa Mowczan pisze: *минуле мертве, але воно неминуче може переслідувати людину і впливати на її теперішнє життя*²⁷; dalej autorka podkreśla, że uwięzienie w przeszłości – przedstawione w obrazie martwego domu – ma niszczący wpływ na ludzką psychikę i duszę, martwy dom ma moc niszczenia ludzkich dusz²⁸. Obraz tej przestrzeni można określić, za Urszulą Trojanowską figurą antydomu – przestrzenią śmierci, niemożliwą do zamieszkania/zakorzenia. Przebywająca w tej przestrzeni grupa ludzi stanowi antywspólnotę²⁹. Idąc za tym tropem, można powiedzieć, że każda poszczególna historia kreuje obraz antyrodzinny, nawiązuje więc do perspektywy odwrócenia znaczeń, kreuje tym samym obraz świata nieludzkiego, stanowiącego zaprzeczenie ładu kulturowego i moralnego. Ten obraz piekła na ziemi wpisuje się w tradycję obrazowania antydomów czy pseudodomów w literaturach słowiańskich. Jurij Łotman zwracał uwagę na infernalną symbolikę antydomów w prozie Michaiła Bułhakowa. Ten wybitny literaturoznawca przeciwstawiał literackie obrazy „Domu żywych” obrazom „antydomu pseudożywych”³⁰. Poszerzając zasadę odwrócenia można stwierdzić, iż w obrazie martwego domu Szewczuk kreuje obraz łotmanowskiej antykultury, „kultury ze znakiem ujemnym”, czy „kultury na opak”, w obrazie której następuje odwrócenie wartości³¹.

W powieści „Привид мертвого дому” obraz domu jest jednak paradoksalny. Pomimo swojej „martwoty” i bez wątpienia destrukcyjnego wpływu na życie bohatera pozostaje jednocześnie symbolem jego duchowej więzi z własną przeszłością, miejscem, z którego rozpoczyna się życiowa droga i do którego bohater powraca we wspomnieniach, szukając bezskutecznie ratunku przed samotnością i pustką świata. Tę niejednoznaczność widać w ostatniej części powieści, w której narrator otrzymuje list z informacją o zburzeniu „martwego domu” (będącego jednocześnie jego „domem rodzinnym”). Zamiast spodziewanej ulgi odczuwa paradoksalny żal za tym,

²⁷ Р. Мовчан, *Світ ніколи не виймає його*, s. 13.

²⁸ Ibidem, s. 13.

²⁹ U. Trojanowska, *Od domu ku antydomowi*, w: *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Lidia Czukowska, Jurij Trifonow, Anatolij Pristawkin, Kraków 2008, s. 61–119.

³⁰ J. Łotman, *Dom w Mistrzu i Małgorzacie*, „Pamiętnik Literacki” 1987, 78/4, s. 311–319.

³¹ J. Łotman, *O semiotycznym mechanizmie kultury*, [w:] *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1975, s. 147–170.

co utracone, za miejscem, które – jakkolwiek mroczne i nędzne by nie było – ukształtowało jego wspomnienia. Ta część powieści nosi symptomatyczną nazwę „Collapsus” (Zapaść), a jej motywem przewodnim jest narastająca samotność bohatera w świecie. Roman Korohodski podkreśla, iż w twórczości Walerija Szewczuka jednym z kluczowych jest motyw powrotu do domu. Powrót ten stanowi dopełnienie wędrówki, zarówno tej, rozumianej dosłownie jako przemieszczanie się w czasie, jak również symbolicznej podróży w głąb siebie, w poszukiwaniu wewnętrznych wartości. Dom, rozumiany jako źródło duchowych wartości pozwala powracającemu wędrowcowi zrozumieć rolę zakorzenienia w uniwersum kulturowych tradycji i osobistego samodoskonalenia. Ta symbolika nie dotyczy jednak omawianej wyżej powieści, w której dom nie jest przestrzenią wartości, lecz rodzajem anty-przestrzeni. Ruina tego domu, jego zniszczenie, które uniemożliwia bohaterowi powrót, jest jednocześnie sugestią, iż powrót taki nie byłby możliwy nawet w sytuacji, gdyby budynek stał nadal – nie ma w nim bowiem i nie było niczego, do czego warto powracać. Duchowa podróż bohatera nie może zakończyć się w miejscu naznaczonym destrukcją i śmiercią, oznaczałoby to bowiem jego klęskę.

Przeanalizowane wyżej utwory to jedynie dwa z wielu przykładów toposu domu w twórczości Walerija Szewczuka, autora zanurzonego w uniwersum ukraińskiej kultury i tradycji. Ryzykując pewne uogólnienie można stwierdzić, że w większości jego utworów pojęcie „dom” jest ściśle związane ze sferą moralnych, duchowych, narodowych i kulturowych wartości. Jest figurą silnie związaną z kategoriami zakorzenienia, samoświadomości, pamięci historycznej, nawiązuje też do filozoficznych koncepcji budowania przez jednostkę wewnętrznego uniwersum moralnego, owego wspomnianego przez Hryhorija Skoworodę „ogrodu serca”. Dom to kategoria nie tyle fizyczna, zewnętrzna, co wewnętrzna, związana z najgłębszą istotą człowieka, sferą jego norm i wartości. Jednak aby spełniać tę rolę dom musi być „żywy”, musi żyć historią swoich mieszkańców, sąsiadów, okolicy, ziemi. Martwa, przepełniona pustką i złem przestrzeń będąca bardziej „budynkiem” niż „domem” rodzi jedynie destrukcję bohatera, jak widać na przykładzie powieści „Привид мертвого дому”.

L I T E R A T U R A

Городнюк Н., *Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: компаративні аспекти*, Київ 2006.

Корогодський Р., *У пошуках внутрішньої людини*, Київ 2002.

- Мовчан Р., *Світ ніколи не ввіймає його*, [в:] *Привид мертвого дому*, Київ 2005.
- Тарнашинська Л., *Художня галактика Валерія Шевчука*, Київ 2001.
- Шевчук В., *Привид мертвого дому*, Київ 2005.
- Шевчук В., *Дім на горі*, Київ 1983.
- Delumea S., *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej Średniowiecza*, Warszawa 1997.
- Eliade M., *Obrazy i symbole*, Warszawa 1998.
- Łotman J., *Dom w Mistrzu i Małgorzacie*, „Pamiętnik Literacki” 1987, 78/4.
- Łotman J., *O semiotycznym mechanizmie kultury*, (w:) *Semiotyka kultury*, wybór i opracowanie Elżbieta Janus i Maria Renata Mayenowa, Warszawa 1975.
- Minois G., *Historia piekła*, Warszawa 1998.
- Trojanowska U., *Od domu ku antydomowi*, w: *Archetyp domu w dwudziestowiecznej literaturze rosyjskiej*. Lidia Czukowska, Jurij Trifonow, Anatolij Pristawkin, Kraków 2008.
- Trojanowska U., *Pozaprzeznaczony model zamieszkania jako alternatywa wobec nie-ludzkiej rzeczywistości państwa totalitarnego – Lidia Czukowska, Zanurzenie*, „Studia Literaria. Universitatis Jagellonicae Cracoviensis”, 3(2008).
- Zambrzycka M., *Sacrum i profanum w prozie Walerija Szewczuka*, Warszawa 2015.

РЕЗЮМЕ

ТОПОС ДІМУ У РОМАНАХ ВАЛЕРІА ШЕВЧУКА:
“ДІМ НА ГОРІ”, “ПРИВИД МЕРТВОГО БУДИНКУ”

Дім, це одне з ключових понять культури. Символ дому є також одним з найважливіших у прозі українського письменника Валерія Шевчука. Літературний топос дому з’являється майже у всіх романах цього автора. Образ дому в творах Шевчука символізує всесвіт духовних, етичних та моральних цінностей. В творчості цього автора дім має різноманітну символіку та різні значення: це “обіцяна земля”, “втрачений рай”, “анклав миру та безпеки”, “храм духовних цінностей” але також простір болючих, негативних спогадів. Але, головне, що дім у творчості Шевчука, це перед усім символ самої людини, її внутрішнього світу. У цьому тексті я аналізую топос дому в двох романах: “Дім на горі” та “Привид мертвого будинку”

Ключові слова : будинок, ідентичність, українська проза, історія, культура.

SUMMARY

THE TOPOS OF HOME IN V. SHEVCHUK'S NOVELS
"HOUSE ON THE HILL" AND "SPECTER OF THE DEAD HOUSE"

Home – one of the key concepts of culture – occupies an important place in the prose of a Ukrainian writer Walery Shevchuk. Literary topos of home appears in almost all his novels. The image of home in Shevchuk's works symbolizes the universe of spiritual, ethical and moral values. It is understood in various ways: as a "promised land" where a hero goes, as a "lost paradise", as an enclave of peace and security, as a man-made temple, or as a space of painful negative memories. In all of these ways there is a symbol of man, his inner world. In this text I analyze the symbol of home in two novels: "House on the Hill" and "Specter of the Dead House".

Key words: home, identity, Ukrainian prose, history, culture.

Katarzyna Arciszewska

Uniwersytet Gdański

Warianty kreacji obrazu domu w rosyjskiej literaturze wampirycznej

Jednym z wątków tworzących wieloaspektowy i obszerny znaczeniowo motyw wampira jest wątek wampirycznej przestrzeni wpisujący się w szeroki kontekst toposu domu. Warto poświęcić temu problemowi uwagę, ponieważ specyfika wampirycznego siedliska w sposób zasadniczy przeczy symbolice domu, wyznaczającego bezpieczną przestrzeń człowieka. Piotr Kowalski podkreśla:

Wybór odpowiedniego miejsca na budowę domu był obwarowany wieloma nakazami i zakazami. Musiało to być miejsce rytualnie czyste, które nie kryło w sobie pamięci o dokonanej zbrodni, o przelanej krwi ludzkiej czy zwierzęcej. [...] Nie mogło to być miejsce, z którym wiązał się stan nieokreśloności, odpowiadający charakterystyce sfery śmierci (góra, pustkowie, las) i oznaczająca obecność mocy demonicznych¹.

Tymczasem siedziba wampira ze względu na naturę jej mieszkańca z definicji musi być naznaczona piętnem śmierci i zbrukana krwią jego ofiar. Ponadto swoista wyjątkowość wampira determinuje konieczność poszukiwania lokum w oddalonych od ludzkich domostw miejscach, których niedostępność i złowrogość gwarantowały mu spokój i bezpieczeństwo.

Jak zauważa Karolina Kotkowska, *w kulturze tradycyjnej dom jest mieszkaniem człowieka, miejscem narodzin i śmierci, uniwersalnym mode-*

¹ P. Kowalski, *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998, s. 85.

lem w budowaniu *Wszechświata*². Sens domowej przestrzeni człowieka ma określać jego bycie w świecie, rozwój, ewolucję, w związku z czym charakteryzuje ją wieloaspektowy progres. Natomiast domowa przestrzeń wampira związana jest z jego nie-byciem, stanem balansującym na granicy życia i śmierci, dlatego też typowymi dla niej cechami są rozkład, spustoszenie, zniszczenie, upadek, którym często towarzyszy zestaw atrybutów symbolizujących regres lub kres (trumna, ziemia cmentarna, grób, mogiła, cmentarz).

Lokalizacja, wygląd oraz funkcja siedziby wampira są ściśle związane ze statusem tej istoty nieśmiertelnej. Wampir w ciągu swojej bogatej historii i stałej obecności w sferze kultury nosi znamię Obcego, a także kozła ofiarnego, uosabia on bowiem i obarczany jest odpowiedzialnością za lęki człowieka, a także nieuświadomione, odrzucane w sferze racjonalnego działania, popędy i pragnienia, świadczące o zwierzęcej stronie jego natury. Przez długie wieki świat postrzegany jest jako twór dychotomiczny, rozdzielony na dwie sfery – dobra i zła, zaś *ślugami zła najczęściej są wampiry – czciciele szatana rekrutujący się z rozpustnych i grzesznych natur eks-ludzi*³. Ten właśnie rys w głównej mierze kształtuje charakterystykę postaci, jej przejawów i atrybutów. Jako istota krwiożercza, zagrażająca życiu człowieka, wampir pozostaje w izolacji od swych potencjalnych ofiar i ich domostw. W związku z tym przebywa on najczęściej w miejscach trudno dostępnych, opuszczonych, zapomnianych lub nieeksplorowanych przez ludzi. Takie usytuowanie wampirycznych siedzib można odczytywać także w inny sposób, sprzyja ono zachowaniu tajemnicy, a tym samym pomaga wampirovi ukryć się przed ludźmi. Należy bowiem pamiętać, że w micie wampirycznym ważną rolę odgrywa motyw tropienia i unicestwienia wampira⁴, w planie symbolicznym obrazujący walkę dobra ze złem lub wewnętrzne zmagania człowieka z nieakceptowaną stroną jego psychiki. Istotny jest fakt, iż pokonanie drogi do

² K. Kotkowska, *O przemianach sakralizacji przestrzeni domowej*, [online], <http://etno.lodzy.pl/artykuly/item/37-o-przemianach-sakralizacji-przestrzeni-domowej>, [dostęp: 02.07.2017].

³ S. Wysłouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), s. 137, [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157.pdf), [dostęp: 01.07.2017].

⁴ Motyw ten ewoluował i pod koniec XX wieku zaczęły pojawiać się teksty kultury, w których nie tylko ludzie polują na wampiry, lecz one same tropią i eliminują swoich pobratymców: *Najbardziej kontrowersyjnym z perspektywy wampira – i zarazem najlepiej zrozumiałym z ludzkiego punktu widzenia – celem jego egzystencji jest przeciwstawienie się własnemu gatunkowi, a więc niszczenie innych wampirów*. Niekiedy powodem takiego postępowania nie jest chęć unicestwienia własnego gatunku, lecz *ucywilizowanie go i sprawienie, że będzie on wieść pokojową koegzystencję z ludźmi*. (M. Wolski, *Wampir. Wiwisekja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014, s. 162).

gniazda wampira wiąże się z niebezpieczeństwem i irracjonalną grozą. Może to symbolizować skomplikowany proces samopoznania, zakończony finalnym zwycięstwem nad wewnętrzną bestią, co w opowieściach wampirycznych zobrazowane jest w scenie ostatecznego uśmiercenia wampira.

Za klasyczny przykład wampirycznej siedziby można uznać usytuowany w Karpatach⁵ zamek hrabiego Draculi z utworu *Brama Stokera*. Wiedzie do niego trudna, górська trasa, otoczona ciemnym, złowrogim lasem. Kulminacyjny etap podróży ma miejsce nocą w scenerii, obfitującej w cechy horroru:

Już po chwili jechaliśmy wśród drzew, które miejscami tworzyły nad drogą łukowate sklepienie [...] i znów zaczęły nam towarzyszyć wielkie, ponure skalne turnie. Chociaż byliśmy osłonięci od wiatru, słyszeliśmy go; wiał z coraz większą siłą, zawodził i wył pośród skał, a gałęzie drzew były o siebie nad naszymi głowami. Robiło się coraz zimniej i zaczął padać drobny śnieg, przypominający puder; po krótkim czasie zarówno nas, jak i wszystko wokół, przykrył jednolity biały całun. Silny wiatr wciąż niósł ze sobą wycie psów, choć w miarę, jak posuwaliśmy się naprzód, stawało się ono coraz słabsze. Za to wycie wilków rozlegało się coraz bliżej, jak gdyby się zbliżały, otaczając nas ze wszystkich stron. [...] właśnie wtedy ponad górującą nad nami, porośniętą sośniną, postrzępioną skalną granią pojawił się księżyc, który dotąd wędrował po niebie przesłonięty ciemnymi chmurami. W jego świetle ujrzałem, że otacza nas pierścień wilków. Miały białe, wyszczerzone zęby, wywieszzone czerwone jęzory, długie, muskularne łapy i gęstą, splecioną w kudły sierść. W tej ponurej ciszy były po stokroć bardziej przerażające niż wtedy, gdy słycać było ich wycie⁶.

Cel podróży, opisanej w powyższym cytacie, potęguje poczucie strachu w obliczu przerażających zjawisk i obcego terytorium, pozbawionych wszelkich oznak bezpieczeństwa i swojskości. Bohater powieści Stokera, Jonathan

⁵ Trzeba zauważyć, że wybór lokalizacji wpisuje się w powszechny pogląd, iż mit wampiryczny wywodzi się ze Słowiańszczyzny. Komentując utwór Johanna Wolfganga Goethego *Naręczona z Koryntu* (*Die Braut von Korinth*, 1797) Jules Michelet pisze: *Psuje* (Goethe – K.A.) *cudowną historię, kala grecką ustrętną myślą słowiańską*. (J. Michelet, *Czarownica*, tłum. M. Kaliska, Warszawa 1961, s. 30). Ryszard Wincenty Berwiński, XIX-wieczny poeta i badacz twierdzi, że kolebką wiary w wampiry *jest zapewne dzisiejsza Grecja albo południowa Słowiańszczyzna pod panowaniem tureckim* (R.W. Berwiński, *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, t. 2, Poznań 1854, s. 38, cyt. za: M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002, s. 18). O słowiańskim pochodzeniu wampira wypowiada się także Adam Mickiewicz: *Wiara w upiory wyszła z łona ludu słowiańskiego [...] Są dowody, że wszystkie baśnie o upiorach mają wspólny początek, że pochodzą od ludów słowiańskich* (A. Mickiewicz, *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1997, s. 189). W tym kontekście nie dziwi fakt, że Karpaty dla autora *Draculi* oraz zachodnioeuropejskich czytelników powieści stanowią nieznaną i obszar fascynujący egzotyką, tajemnicą i grozą.

⁶ B. Stoker, *Dracula*, tłum. M. Król, Kraków 2005, s. 17–18.

Harker, dociera do siedziby swojego klienta, tajemniczego arystokraty, która w niczym nie przypomina zamieszkaney, gościnnej, domowej przestrzeni:

W pewnym momencie dotarło do mnie, że woźnica zatrzymuje konie na dziedzińcu jakiegoś ogromnego, zrujnowanego zamku, z którego wysokich, ciemnych okien nie wydostawał się najmniejszy nawet promień światła, a popękane mury obronne odcinały się czarną popękaną linią na tle rozświetlonego księżycową poświatą nieba⁷.

Należy jednak pamiętać o tym, że dla mieszkańca opisanego powyżej zamku miejscem najbardziej bezpiecznym, zatem takim, które może być utożsamione z przestrzenią domową, jest trumna w krypcie zamkowej kaplicy, dotkniętej znakiem czasu, znajdującej się, jak cała budowla, w zrujnowanym stanie. W powieści Stokera wiedzie do niej labirynt korytarzy i schodów, w opisie tej części siedziby Draculi dominują akcenty cmentarne, związane ze śmiercią, rozkładem oraz symbolicznym piekłem (droga w dół do podziemi):

Drzwi były otwarte, a ciągnący się za nimi kamienny korytarz kończył się krętymi schodami, które wiodły stromo w dół. [...] Na dole natrafiłem na ciemny korytarz przypominający tunel, z którego dolatywał mdlący, trupi odór – odór świeżo rozkopanej, zatęchłej ziemi. [...] W końcu [...] znalazłem się w starej, zrujnowanej kaplicy, pełniącej najwyraźniej funkcję cmentarza. Miała na wpół rozwalony dach, a w dwóch miejscach znajdowały się stopnie prowadzące do grobowych krypt [...]⁸.

Taki typ kreacji domowej przestrzeni wampira wyrasta z syntezy przekazów różnych tradycji i epok. W tym kontekście motyw wampira z towarzyszącymi mu wątkami pobocznymi zasługuje na miano zjawiska uniwersalnego, ponieważ, według Piotra Fasta, *uniwersalizm polega między innymi na odwoływaniu się do najpowszechniejszych kodów kultury tkwiących u podstaw jej formacji terytorialnych i historycznych, tych, które skłonni jesteśmy traktować jako – nomen omem – uniwersalne*⁹. O popularności powyższego sposobu konstruowania wampirycznych siedzib świadczy fakt, że podobne wyobrażenia znajdują się w utworach innych pisarzy, także spoza anglosaskiego kręgu kulturowego.

⁷ Ibidem, s. 19.

⁸ Ibidem, s. 50.

⁹ P. Fast, *O uniwersalizmie: słowo na zakończenie*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1992, t. 7, s. 143, [online], http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Rusycystyczne-Studia_Literaturoznawcze/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144.pdf, [dostęp: 02.07.2017].

Doskonałym przykładem potwierdzającym tę tezę jest opowieść Mikołaja Gogola „Straszna zemsta” („Страшная месть”, 1831). Pojawia się w niej tajemnicza i złowroga postać, nazwana przez pisarza czarownikiem, choć nie można mu odmówić cech wampirycznych: *Встретился ли под темный вечер с каким-нибудь человеком, и ему тотчас показывалось, что он открывает рот и выкалывает зубы. И на другой день находили мертвым того человека*¹⁰. Wampiryzm postaci potwierdza opis jej śmierci, która zdaje się nie kończyć życia bohatera: *Вмиг умер колдун и открыл после смерти очи. Но уже был мертвец и глядел как мертвец. Так страшно не глядит ни живой, ни воскресший*¹¹. Ostatnie zdanie przytoczonego powyżej cytatu bez wątpienia odnosi się do niejednoznacznego, pogranicznego bytu wampira, oscylującego pomiędzy życiem a śmiercią. Ponadto bohater charakteryzuje się awersją do zwykłych potraw i napojów, pije wyłącznie czarną wodę z noszonej przy sobie butelki, czym wzbudza podejrzenia goszczących go Kozaków, zaś przybyciu czarownika towarzyszy seria dziwnych zdarzeń. Katarzynę, córkę niesamowitego gościa, dręczą koszmarne hipnotyczne sny. Okazują się one rezultatem uprawianej przez demonicznego bohatera czarnej magii, przy pomocy której przywołuje on duszę dziewczyny – w jednej ze scen pojawia się ona „z powietrza utkana”, *przejrzysta, prześwietlona różowym światłem*¹², będąc *widmowym znakiem innej, groźnej dla człowieka rzeczywistości*¹³ i potwierdzając nieludzką proweniencję protagonisty.

Kolejnym wymownym wyznacznikiem związanej ze specyfiką postaci czarownika romantycznej frenezji jest aktywność ożywionych trupów:

На берегу виднелось кладбище: ветхие кресты толпились в кучку. Ни калина не растет меж ними, ни трава не зеленеет, только месяц греет их с небесной вышины. [...] Крест на могиле зашатался и тихо поднялся из нее высохший мертвец. Борода до пояса; на пальцах когти длинные, еще длиннее самых пальцев. Тихо поднял он руки вверх. Лицо все задрожало у него и покривилось. Страшную муку, видно, терпел он. “Душно мне! душно!” – простонал он диким, не человеческим голосом. Голос его, будто нож, царапал сердце, и мертвец вдруг ушел под землю¹⁴.

¹⁰ Н. Гоголь, *Страшная месть*, [В:] того же, *Собрание художественных произведений*. В 5 т., Москва 1951, т. 1, с. 208.

¹¹ Ibidem, s. 252.

¹² S. Wyslouch, *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”...

¹³ Ibidem.

¹⁴ Н. В. Гоголь, *Страшная месть...*, с. 210.

Opisana scena powtarza się jeszcze dwukrotnie, co jest czytelnym nawiązaniem do symboliki trójki (*jako liczby spełnienia zamkniętej w sobie całości*¹⁵) w rytuałach magicznych. Na większą uwagę zasługuje fakt, iż cmentarz, należący również do szeroko rozumianej domowej przestrzeni w mieście wampirycznym, sąsiaduje z siedzibą czarownika-wampira – zamkiem usytuowanym na wzniesieniu otoczonym lasem. Cmentarz, las, górę z ich bogatą symboliką miejsc granicznych, oddzielających przestrzeni ludzką od sfery nieludzkiej, upiornej, demonicznej¹⁶, można w tym kontekście odczytać jako trzy przeszkody na drodze do wampirycznego gniazda. W zamku natomiast znajdujemy znaki, podkreślające status bohatera jako Obcego, istoty zagrażającej człowiekowi. Są to, między innymi, dziwne symbole na ścianach komnaty (*чудные знаки*¹⁷) czy broń nieznanego pochodzenia (*такого не носят ни турки, ни крымцы, ни ляхи, ни христиане, ни славный народ шведский*¹⁸). Fakt, że wskazane atrybuty nie pochodzą z okolicy, należą do dalekiego, obcego świata, pogłębia lęk tubylców, wyciska na opisaną przez Gogola przestrzeń sygnaturę miejsca przekłętą. Atmosferę grozy wzmacnia dodatkowo wykorzystanie motywu bezpośrednio kojarzonego z postacią wampira – pod sufitem zamkowej komnaty fruwały nietoperze, rzucające złowrogie cienie na ściany i drzwi. Warto podkreślić, że opisane przez Gogola miejsce pełni również rolę gabinetu czarownika ze wszystkimi przynależnymi mu cechami i właściwościami.

Rosyjski pisarz kilkakrotnie stosuje podobny, choć nietypowy, zabieg utożsamienia wampiryzmu z demonizmem¹⁹ i magią. Kolejnymi na to przykładami mogą być opowiadania „Noc Świętojańska” („Вечер накануне Ивана Купалы”, 1830) i „Wij” („Вий”, 1835). W pierwszym z wymienionych dzieł w jego świecie przedstawionym pojawiają się postacie i elementy charakterystyczne dla baśniowej poetyki, a wśród nich interesująca w kontekście tematyki niniejszego tekstu, wiedźma, w której opisie uderza zbieżność z istotą wampiryczną: *Ведьма, вцепившись руками за обезглав-*

¹⁵ Hasło *Trzy*, [w:] *Leksykon symboli. Herder*, tłum. J. Prokopiuk, red. L. Robakiewicz, Warszawa 2009, s. 311.

¹⁶ Zob. Hasła *Cmentarz, Góra, Las*. [w:] *Leksykon symboli. Herder...*, s. 45, 83, 145.

¹⁷ Н. В. Гоголь, *Страшная месть...*, с. 222.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Jest to jeden z nielicznych pisarzy, którzy decydują się na taką kompilację motywów niesamowitych. Zazwyczaj wampiryzm pozostaje neutralny wobec demonizmu. Zob. G. Maiello, *Была ли Вампир демонологической фигурой?*, [w:] *Мотивы демонологические в литературе и культуре российской XI–XX веку*, pod red. W. Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004, s. 9–15.

*ленный труп, как волк, пила из него кровь...*²⁰. Wprowadzając bohaterkę o baśniowej proveniencji Gogol konsekwentnie tworzy obraz jej domostwa, zgodny ze standartowym wyobrażeniem chatki Baby Jagi (*избушка, как говорится, на курьих ножках*²¹), w pewnych aspektach wykazujący się uderzającym podobieństwem do kreacji klasycznej przestrzeni wampirycznej. Dom wiedźmy-wampirzycy znajduje się w środku gęstego lasu, odgradzającego go od siedzib ludzkich. Miejsce to, naznaczone czarami oraz zbrodnią, wywołuje upiorne wizje u przekraczającego jego granice intruza, wprowadzając go w stan swoistej hipnozy. Należy przy tym zwrócić uwagę na powtarzający się zestaw elementów, współtworzących motyw wampira – krew i czerwień:

Дьявольский хохот загремел со всех сторон. Безобразные чудовища стаями скакали перед ним. [...] Все покрылось перед ним красным цветом. Деревья все в крови, казалось, горели и стонали. Небо, раскалившись, дрожало... Огненные пятна, что молнии, мерещились ему в глаза. Выбившись из сил, вбежал он в свою лачужку и, как сноп, повалился на землю. Мертвый сон схватил его²².

W „Wiju” córka setnika, młoda, piękna dziewczyna nocą zamienia się w wiedźmę o wampirycznej naturze, o czym świadczą jej czyny – zdolność przyjmowania zwierzęcych kształtów, a przede wszystkim spożywanie ludzkiej krwi (*Она схватила дитя, прокусила ему горло и начала пить из него кровь*²³). W opowiadaniu tym wampirzycza, ze względu na swoją podwójną naturę i jej realizację w dwóch wymiarach – ludzkim w postaci młodej kobiety oraz demoniczno-wampirycznym w postaci krwiożerczej wiedźmy, funkcjonuje w przestrzeni przeznaczony dla człowieka, lecz w porze aktywności istot demonicznych – w nocy²⁴. Interesującym pomysłem autora jest wprowadzenie wampira do przestrzeni sakralnej. Ciało córki setnika po jej śmierci zostaje wystawione w cerkwi w celu odbycia trzydniowych modłów za duszę dziewczyny. Mamy więc do czynienia z miejscem świętym, centrum obrządku religijnego, utożsamianym ze strefą boskiej działalności,

²⁰ Н. Гоголь, *Вечер накануне Ивана Купалы*, [в:] того же, *Собрание художественных произведений*, т. I, с. 70.

²¹ Ibidem, s. 68.

²² Ibidem, s. 70.

²³ Н. Гоголь, *Вий*, [в:] того же, *Собрание художественных произведений*, т. II, с. 246.

²⁴ Piotr Kowalski podkreśla, że [...] *rozpad form i chaos, jaki opanowuje świat pogrążony w mroku, oznacza wzmożoną aktywność złych duchów, czarownic i wszelkich mocy destrukcyjnych*. P. Kowalski, *Leksykon Znaki świata...*, s. 354.

czy też koniunkcji pozytywnie nacechowanego pierwiastka nadprzyrodzonego z pierwiastkiem ludzkim. Wydawać by się mogło, że tak charakteryzowana przestrzeń powinna być chroniona przed wtargnięciem w jej granice siły demonicznej. W utworze Gogola dzieje się jednak inaczej. Pisarz konfrontuje fantastyczny świat wierzeń słowiańskich, głęboko zakorzenionych w duszach przedstawionych bohaterów, ze słabą kondycją chrześcijaństwa, którego filozofię można uznać za obcą w opisanym w *Wiju* uniwersum. W sposób czytelny symbolizuje to śmierć odmawiającego modlitwy za zmarłą córkę setnika Chomy Bruta. Jego wiara okazuje się iluzoryczna, *duchowość jest mu obca*. [...] *Seminarzysta zdecydowanie więcej uwagi poświęca swojemu podniebieniu i brzuchowi, niż poszukiwaniom wyjaśnienia problemów natury filozoficznej, zgłębianiu tajemnic świata i bytu*²⁵. Nic więc dziwnego, że bohater ponosi klęskę w starciu z mocą demonów. Ponadto stan cerkwi przywodzi na myśl raczej pandemoniczny chaos, niż boski porządek. Świątynia jest zaniedbana, chyłca się ku upadkowi, mroczna, zapomniana przez ludzi:

Они вступили наконец за ветхую церковную ограду в небольшой дворик, за которым не было ни дерева и открылось одно пустое поле да поглощенные ночным мраком луга. [...] Посредине стоял черный гроб. Свечи теплились перед темными образами. Свет от них освещал только иконостас и слегка середину церкви. Отдаленные углы притвора были закутаны мраком. Высокий старинный иконостас уже показывал глубокую ветхость; сквозная резьба его, покрытая золотом, еще блестела одними только искрами. Позолота в одном месте опала, в другом вовсе почернела; лики святых совершенно потемневшие, глядели как-то мрачно²⁶.

Wtargnięcie wampira w sferę typową dla ludzkiej aktywności widzimy w utworze Aleksego Tołstoja „Rodzina wilkołaka” („Семья вурдалака”, 1839). Bohater wampiryczny, w myśl przytoczonego przez autora opowiadania wierzenia, iż *вурдалаки [...] сосут предпочтительно кровь у самых близких своих родственников и лучших своих друзей*²⁷, pojawia się w rodzinnej wsi i przekracza próg domu, zamieszkiwanego przez jego bliskich. Należy podkreślić fakt, że stary Gorcza tuż przed wampiryczną metamorfozą udaje się w góry, zaś ten element krajobrazu, jak już zostało powiedziane, jest znamieny w kreacji przestrzeni wampirycznej. Potwierdza to świadomość bohatera o czyhającym na niego niebezpieczeństwie – śmierci lub przemianie w wampira. Gorcza – głowa rodu stara się

²⁵ K. Lis, *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej...*, s. 80.

²⁶ Н. Гоголь, *Вий...*, с. 247.

²⁷ А. Толстой, *Семья вурдалака*, [online], http://modernlib.ru/books/tolstoy_aleksey_konstantinovich/semya_vurdalaka/read, [dostęp: 10.07.2017].

zabezpieczyć dom oraz egzystencję swojej rodziny, zakazując wpuszczania go za próg, jeśli wróci po dziesięciu dniach:

Ждите меня десять дней [...]. Но ежели (да не допустит этого бог) я вернусь поздней, ради вашего спасения, не впускайте вы меня в дом. Ежели будет так, приказываю вам – забудьте, что я вам был отец, и вбейте мне осиновый кол в спину, что бы я ни говорил, что бы ни делал – значит я теперь проклятый вурдалак и пришел сосать вашу кровь²⁸.

Silne więzy rodzinne nie pozwalają jednak dzieciom Gorczy wypełnić jego rozkazu, wampir zostaje zaproszony do rodzinnego stołu, zaś ten symboliczny gest, zamiast oczekiwanego ponownego zjednoczenia i miru przynosi zgubę i spełnienie znamiennej przepowiedni żegnającego się z rodziną bohatera.

Kreacja przestrzeni domowej wampira ewoluuje wraz z metamorfozą tej literackiej postaci, jest ściśle związana ze zmianą jej statusu oraz relacji wampir–człowiek. Wampir-drapieżnik, zagrażający życiu człowieka, z biegiem czasu zmienia się w wampira-towarzysza, sąsiada, nie zawsze akceptowanego, lecz niewywołującego przerażenia czy odrazy. W XX-wiecznej literaturze grozy ten typ wampira przywoływany jest najczęściej, zaczyna on też, zgodnie z jego wymową, wychodzić poza ramy horroru, pojawia się w literaturze fantastycznej, obyczajowej, dziecięcej. Stając się uczestnikiem współczesnej kultury, a także znajdując alternatywne sposoby pozyskiwania krwi, wampir zbliża się do człowieka i nie traktuje go jak potencjalnej ofiary. Swoista integracja bohatera nadprzyrodzonego i człowieka następuje także w planie przestrzennym – wampir nie chowa się przed ludźmi w miejscach niedostępnych, odosobnionych i odległych. Z rzadka wampiryczne lokum przypomina dawne siedziby krwiożerców. Przykładem takiego wyjątkowego zapożyczenia z klasyki literatury grozy może być daleko idąca parafraza obrazu zamku Draculi w powieści Olega Diwowa „Nocny obserwator” („Ночной смотрящий”, 2004). W przywołanym utworze autor zestawia dwa wampiryczne typy. Jeden z nich stanowią istoty nie w pełni rozwinięte intelektualnie, podlegające determinizmowi biologicznych bodźców, przede wszystkim żądzy krwi. Szukają one schronienia, między innymi, w opuszczonym przez robotników leśnych, zrujnowanym baraku (*Кривые обшарпанные стены с лохмотьями дряных обоев. Распахнутые, а то и вовсе повисшие на одной петле двери. Хлипкие половицы с зияющими щелями*²⁹). Wygląd wampirycznego lokum koresponduje z kondycją jego

²⁸ Ibidem.

²⁹ О. Дивов, *Ночной смотрящий*, Москва 2008, с. 146.

mieszkańców: *A на грубо сколоченных голых нарах лежали... Не люди – тела. Все лицом вниз. У нескольких головы оказались замотаны тряпьем*³⁰.

Odwolania do klasyki literatury wampirycznej, choć poddane modyfikacjom ze względu na współczesną charakterystykę „nieumartego” znajdziemy też w twórczości Wiktora Pielewina. W powieści „Empire V” („Ампир В”, 2006) pisarz umieszcza wampiryczną boginię-matkę, Isztar, w labiryncie podziemnych korytarzy, przywodzących na myśl katakumby czy kaplice z trumnami wampirów z XIX-wiecznych utworów:

Я пошел по коридору. Вскоре он привел меня в круглую комнату, вырубленную в толще скалы. Комната была очень старой. Ее потолок покрывала копоть, которая влезла в камень и уже не пачкалась. На стенах были рисунки охрой – руноподобные зигзаги и силуэты животных. В стене справа от входа темнело похожее на окно углубление. Перед углублением стоял примитивный алтарь – каменная плита с лежащими на ней артефактами³¹.

Opisana w powyższym fragmencie przestrzeń wydaje się odwieczna, równie stara, jak mit wampiryczny, oraz stabilna ze względu na jej usytuowanie i kamienny budulec podziemnych korytarzy, i przypomina klasyczny wzorzec wampirycznej siedziby. Jednak podejście pisarza-postmodernisty do motywu wampira cechuje daleko idąca innowacyjność, także w zakresie kreacji przestrzeni. W ujęciu Pielewina istotą wampiryczną jest nie przemieniony człowiek, lecz pojedynczy, nieśmiertelny organ, język (*Это не человеческий язык. Это душа и суть вампира*³²), który jest przekazywany z nosiciela na nosiciela, więc właściwym domem wampira nie są ani podziemia, ani moskiewskie mieszkanie głównego bohatera, lecz ciało człowieka, w którego przesiedla się język (*Мой язык перейдет в тебя. [...] В прямом смысле. Физически. Хочу предупредить, что будет больно. И сразу, и потом*³³). W powieści „Batman Apollo” („Батман Аполло”, 2013), kontynuacji losów bohaterów „Empire V”, pisarz poszerza znaczenie wampirycznej przestrzeni do nierzeczywistego wymiaru odmiennych stanów świadomości. Do obowiązków wampira w utworach Pielewina należy doskonale nie się i osiągnięcie wyższych etapów wampirycznego wtajemniczenia. Swoiste szkolenie wampirycznych adeptów odbywa się w transie lub we śnie, zaś miejscem nauki jest zamek wielkiego Draculi – święte miejsce wampirów,

³⁰ Ibidem, s. 148.

³¹ В. Пелевин, *Ампир В*, Москва 2008, с. 239.

³² Ibidem, s. 10.

³³ Ibidem, s. 11.

do którego drogę adept pokonuje w specjalnej trumnie. To ukłon w stronę klasyki literatury wampirycznej, jednak podobieństwa między Pielewinowskim powietrznym zamkiem (*воздушный замок*³⁴, *этот замок – учебный сон, которые видят все undead*³⁵), będącym symbolem granicy między poznanim i niepoznanym, progiem świata nierealnego a gotycką budowlą z utworu Stokera kończą się właściwie na nazwie. Rosyjski pisarz przenosi ostatecznie zjawisko wampiryzmu w wymiar transcendentalny. Wszystko, co dzieje się w widzialnym świecie, jest iluzją i emanacją wampirycznego boga – Wielkiego Wampira, kreatora wampirycznego wszechświata. Wampiryczna przestrzeń i jej mieszkańcy są bytami nierealnymi, istniejącymi o tyle, o ile Wielki Wampir o nich myśli.

Pielewinowska interpretacja motywu wampira swoją oryginalnością wykracza poza aktualny trend w literaturze wampirycznej, promującej swego głównego bohatera w kontekście jego potrzeby normalności i aktywnego życia we współczesnym świecie. Dolinski, jeden z protagonistów powieści *Ночной наблюдатель*, dostrzega mankamenty wampiryzmu, rozumie go jako błąd wewnętrznego rozwoju niektórych ludzi (*ошибка развития некоей скрытой возможности, спящей в отдельных людях*³⁶), w związku z czym dąży do odwrócenia procesu metamorfozy, powrotu do człowieczeństwa, które traktuje jako normę. Postawę Dolinskiego do pewnego stopnia powielają inni bohaterowie wampiryczni, którzy po przemianie starają się zachować przynajmniej namiastki dawnej normalności. Mamy zatem do czynienia z galerią postaci wampirycznych przebywających, mimo zmiany stanu, w przestrzeni zwyczajowo zarezerwowanej dla człowieka. Można by je nazwać, posługując się sformułowaniem Andrzeja Pilipiuka, *wampirami z M3*³⁷. Nie opuszczają oni swoich domów i mieszkań w blokach, nie rezygnują z sąsiedztwa swoich dawnych znajomych, mimo konieczności zmiany trybu życia z dziennego na nocny. Obserwując ludzi, wampiry zazdroszczą im człowieczeństwa i możliwości, które ono niesie – odczuwania smaków, przebywania na słońcu, przeżywania emocji i uczuć, charakterystycznych dla każdego etapu życia, mimo, że są obdarzeni wieczną młodością. Z takiego opisu współczesnego wampira konsekwentnie wynika tendencja do kreowania wampirycznej przestrzeni miejskiej i domowej na wzór infrastruktury w świecie ludzi.

Doskonałym przykładem takiej sytuacji może być świat przedstawiony wampirycznej sagi Julii Nabokowej, którą rozpoczyna powieść „VIP znaczy

³⁴ В. Пелевин, *Батман Аполло*, Москва 2013, с. 48.

³⁵ Ibidem, s. 454.

³⁶ О. Дивов, *Ночной смотрящий...*, s. 195.

³⁷ Tytuł powieści Andrzeja Pilipiuka. A. Pilipiuk, *Wampir z M3*, Warszawa 2011.

wampir” („VIP значит вампир”, 2010). Główna bohaterka utworu po przemianie w wampira poznaje zwyczaje swego nowego środowiska, uczestnicząc w spotkaniach, rautach, przyjęciach w lokalach przeznaczonych wyłącznie dla wampirów, uczęszczając na zajęcia sportowe w klubie, do którego nie mają dostępu ludzie, korzystając z poradników i książek kucharskich, pisanych przez i dla wampirów (*А вот и наша кулинарная библия. [...] “Книга о вкусной и здоровой пище. VIP-кухня”. – Очень рекомендую, ее составлял шеф-повар из наших [...]*³⁸). Analogiczną sytuację opisują Aleksiej Piechow, Jelena Wyczkowa i Natalia Turczaninowa w powieści „Bracia krwi” („Кровные братья”, 2005) czy Andriej Bielaniw w „Smaku wampira” („Вкус вампира”, 2003). Bohater ostatniego z wymienionych utworów najlepiej czuje się we własnym mieszkaniu w zwyczajnej kamienicy i nie opuszcza go do momentu wtargnięcia oddziału łowców wampirów, którzy okazują się znacznie bardziej agresywni, brutalni i niebezpieczni niż istota nadprzyrodzona, zasymilowane z otoczeniem i potrafiąca żyć nie szkodząc innym.

Pojęcie domu i przestrzeni wampira ulega modyfikacjom na przełomie wieków istnienia wampira w kulturze. Z miejsc odosobnionych, odstrasżających groźnym wyglądem, niebezpiecznych ze względu na swoje usytuowanie (środek gęstego lasu, stromy górski szczyt) wampiry stopniowo przenoszą się w sferę bytowania i aktywności człowieka. Wiąże się to ze zmianą podejścia do dawnego krwiopijcy, ze spojrzeniem na niego przez pryzmat refleksji humanistycznej, ze zrozumieniem jego egzystencjalnej sytuacji, wynikającej z predestynacji. We współczesnej literaturze wampirycznej domowa przestrzeń wampira, a także jego natura, potrzeby i przejawy upodabniają się coraz bardziej do przestrzeni, potrzeb i przejawów człowieka. Tymczasem człowiek nabiera cech, których realizacja pozwala w relacji człowiek – wampir widzieć drapieżnika w pierwszym z protagonistów. Analiza motywu domu w literaturze wampirycznej pozwala dostrzec odwrócenie wektora w ocenie postępowania człowieka i wampira, a także nową wymowę zjawisk swojskości i obcości.

L I T E R A T U R A

Berwiński R.W., *Studia o literaturze ludowej ze stanowiska historycznej i naukowej krytyki*, Poznań 1854, t. 2.

Дивов О., *Ночной смотрящий*, Москва 2008.

³⁸ Ю. Набокова, *VIP значит вампир*, Москва 2010, с. 52.

- Fast P., *O uniwersalizmie: słowo na zakończenie*, „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze” 1992, 17, [online], http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144/Rusycystyczne_Studia_Literaturoznawcze-r1992-t17-s140-144.pdf.
- Гоголь Н., *Страшная месть*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. I.
- Гоголь Н., *Вечер накануне Ивана Купалы*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. I.
- Гоголь Н., *Вий*, [в:] Гоголь Н., *Собрание художественных произведений в пяти томах*, Москва 1951, т. II.
- Janion M., *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2002.
- Kotkowska K., *O przemianach sakralizacji przestrzeni domowej*, [online], <http://etnolodzy.pl/artykuly/item/37-o-przemianach-sakralizacji-przestrzeni-domowej>.
- Kowalski P., *Leksykon. Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa–Wrocław 1998.
- Lis K., *Gogolowskie wiedźmy*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004.
- Maiello G., *Был ли Вампир демонологической фигурой?*, [w:] *Motywy demonologiczne w literaturze i kulturze rosyjskiej XI–XX wieku*, pod red. W Kowalczyka, A. Orłowskiej, Lublin 2004.
- Michelet J., *Czarownica*. tłum. M. Kaliska, Warszawa 1961.
- Mickiewicz A., *Dziela*, t. VIII, Warszawa 1997.
- Набокова Ю., *VIP значит вампир*, Москва 2010.
- Пелевин В., *Ампир В*, Москва 2008.
- Пелевин В., *Батман Аполло*, Москва 2013.
- Robakiewicz L. red., *Leksykon symboli. Herder*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 2009.
- Stoker B., *Dracula*, tłum. M. Król, Kraków 2005.
- Толстой А., *Семья вурдалака*, [online], http://modernlib.ru/books/tolstoy_aleksej_konstantinovich/semya_vurdalaka/read.
- Wolski M., *Wampir. Wiwisekcja. Wyobrażenia krwiopijców we współczesnej kulturze*, Wrocław 2014.
- Wysłouch S., *Anatomia widma*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1977, nr 2 (32), [online], [http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_\(32\)-s135-157.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157/Teksty_teoria_literatury_krytyka_interpretacja-r1977-t-n2_(32)-s135-157.pdf).

РЕЗЮМЕ

ВАРИАНТЫ ПОКАЗА ОБРАЗА ДОМА В РУССКОЙ ВАМПИРИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

В статье рассматриваются разные типы вампирического домашнего пространства, с которыми реципиент встречается в произведениях русских писателей XIX–XX веков. Классической моделью вампирического пространства является предложенное Брэм Стокером (Bram Stoker) в повести “Дракула” (“Dracula”) ‘экзотическое, дикое, грозное сценическое оформление с знаменательным и символическим мотивом леса и горы (lasu i góru), к такому образцу обращаются русские писатели-романтики, нпр. Николай Гоголь, а также позднейшие мастера слова, которые этот мотив модифицируют, нпр. Виктор Пелевин. Мотив дома в русской вампирической литературе взаимодействует с элементами магии и демонизма, а в новейших произведениях приближается к изображению дома или человеческого пространства, что связано с изменением подхода к мотиву вампира. Главный герой и объект вампирической литературы из кровопийцы и хищника становится искателем спокойствия и признания соучастия в современной культуре.

Ключевые слова: вампир, дом, пространство, замок, лес, гора, склеп, подземелье.

SUMMARY

VARIETIES OF HOUSE MOTIF IN RUSSIAN VAMPIRE LITERATURE

In the article the author describes different types of vampire house space in works of Russian writers of the 19th and 20th centuries. A classical example of vampire space in the form of a dangerous exotic scenery can be found in Bram Stoker’s “Dracula” with its characteristic motif of wood and mountain. Such an image is also found in novels of Russian romantic writers – Nikolay Gogol or Wiktor Pelewin. The motif of home in Russian literature coexists with the motifs of magic and demons. In contemporary works it gets closer to the concept of home and human space, which is connected with changes in the interpretation of vampire motif. The main character and the subject of vampire literature loses the attributes of blood-sucker and killer, looks for peace and acceptance as a participant of modern culture.

Key words: vampire, home, space, castle, wood, mountain, tomb.

Вольга Губская

*Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт
Мінск*

Топас “дому” ў аднайменным рамане Адама Глобуса

Статус “дому” як базавага архетыпа і топаса прыцягвае ўвагу даследчыкаў розных галін навукі. Паняцце “дом” актуалізуецца ў даследаваннях па філасофіі, псіхалогіі, літаратуразнаўстве, мовазнаўстве, фалькларыстыцы. І гэта не выпадковасць, бо ўсе праблемы існавання чалавека так ці інакш звязаны з домам. Дом – своеасаблівы пункт адліку; месца, у якім чалавек аддзяляецца ад знешняга свету, космасу для, так бы мовіць, першаснай сацыялізацыі.

У гісторыка-філасофскім разуменні вышэйзгаданага паняцця расійская даследчыца Алена Шутава¹ вылучае шэсць падыходаў: *натуралістычны* (Геракліт, Дэмакрыт, Дж. Бруна, Б. Спіноза, П. Гольбах, Л. Фейербах, В. Вярнацкі, К. Цыялкоўскі і інш.), які разглядае ў якасці “Дома” чалавека космас, Сусвет, прыроду; *тэалагічны* (А. Аўгусцін, рускія рэлігійныя філосафы ХХ стагоддзя), у якім Божы і зямны светы выступаюць як адпаведна «Дом» і «Бяздом’е»; *сацыялагічны* (К. Маркс, Э. Дзюркгейм, М. Фуко), у якім грамадства лічыцца «Домам» чалавека; *антрапалагічны* (Ж.-П. Сартр, М. Хайдэгер, М. Шэлер), дзе «Домам» чалавека прызнаецца замкнёны духоўны свет чалавека-індывіда, яго экзистэнцыйная суб’ектыўнасць; *культуралагічны* (Х. Гадамер, Ж. Дэрыда, Ж.-Ф. Ліатар), дзе “Домам” чалавека з’яўляецца мова, і, нарэшце, *камунікатывы*, (М. Бахцін, М. Бяр-

¹ Е. Шутава, «Дом» и «Бездомье» человека: терминальный статус и формы бытия в культуре, “Вестн. Волгогр. гос. ун-та”, сер. 7, философия, 2011, № 1 (13), с. 85–89.

дзяў, М. Бубер, С. Франк, К. Ясперс), згодна з якім “Домам” чалавека з’яўляецца “су-быццё” з Іншым, адносіны Я і Ты. На думку М. Бубера, сапраўдным Домам чалавека выступае “свет адносін” (а не свет аб’ектаў), які і прэзентуе адносіны Я і Ты.

Менавіта апошні, камунікатыўны падыход і стане ў нашым выпадку канцэптуальным пры разглядзе топаса “Дом” у аднайменным рамане сучаснага беларускага пісьменніка Адама Глобуса², які, храналагічна захапіўшы сваёй творчасцю, як прынята зараз казаць, два стагоддзі, набыў рэпутацыю эпатажнага неарэаліста.

Раман “Дом”, напісаны ў 2005 годзе, – гэта ў пэўным сэнсе пратэст супраць савецкай, заідэалагізаванай літаратуры. У адным інтэрв’ю, разважаючы з пісьменнікам на тэму сям’і, мы прыйшлі да высновы, што каштоўнасці сям’і па вялікім рахунку адсутнічалі сярод прыярытэтаў савецкай літаратуры. Сям’я як самадастатковая каштоўнасць ігнаравалася.

Калі вы бачыце пісьменніка, які не піша, што трэба любіць маму – гэта савецкі пісьменнік. Звярніце ўвагу, газета “Сям’я” з’явілася ў 1988 годзе, толькі напрыканцы заняпаду савецкай улады. Пісалі пра салдата, які смярдзеў кірзой, які страляў з пушкі чым далей, тым лепей, а пра сям’ю нічога не было, – казаў Адам Глобус³.

Такая сітуацыя ў літаратуры стала адной з прычын, што сфарміравалі ў пісьменніка жаданне напісаць раман “Дом”, герой якога далёкі ад стрэлаў, паху кірзы і праблем здрады Айчыне. Ён весялейшы – дамавік, які любіць свой дом, сям’ю і ўсіх, хто яе атачае.

Раман “Дом” – гэта асобны праект, калі я пішу пра самых блізкіх да сябе людзей. – распавядаў мне Адам Глобус. – У мастакоў гэта заўсёды прынята – напісаць партрэт маці, бацькі, брата. У літаратуры ж нейкія абстрактныя маці; бацькі ўвогуле не існуюць. І таму адна з тэм маёй творчасці – дом. Газета “СБ Беларусь сёння” ў свой час напісала, што гэта адзіны ідэалагічна правільны твор у нашай сучаснай літаратуры⁴.

² Адам Глобус (сапраўднае імя Уладзімір Вячаслававіч Адамчык) нарадзіўся 29 верасня 1958 года ў Дзяржынску. Беларускі пісьменнік, мастак, выдавец. Сын беларускага пісьменніка Вячаслава Адамчыка.

³ А. Глобус, *Мае героі – людзі, якія заўсёды канфліктавалі з грамадствам*, “Малодосць” 2017, № 6, с. 100.

⁴ Тамсама, с. 100.

У пісьменніка Вячаслава Адамчыка, бацькі Адама Глобуса, ёсць апавяданне “Хата”⁵, але ж у ім гаворка вядзецца пра звычайнае памешканне, квадратныя метры, вакол якіх завязваецца інтрыга. Сына натхняе трошкі іншы падыход да паняцця. Ідэя напісаць раман зарадзілася ў пісьменніка праз метафарычны вобраз – з успаміна пра звычайную рамку з фотаздымкамі, якая вісіць на самым пачэсным месцы, побач з іконай, у кожнай сялянскай хаце. Была такая фотарамка і ў вясковай хаце бабулі Адама Глобуса. *З гэтай рамкі я і зрабіў раман “Дом”, – казаў пісьменнік. – І ведаеце, гэты раман ніколі не скончыцца, бо ў маім доме шмат родных, блізкіх сэрцу людзей. І пра кожнага я хачу напісаць*⁶.

Такім чынам, мы будзем разглядаць аўтабіяграфічны раман, у якім не трэба праз вобраз апавядальніка спасцігаць светалогляд пісьменніка. Апавядальнікам у творы будзе выступаць ён сам.

З прыведзеных вышэй разважанняў Адама Глобуса становіцца відавочным, што “дом” для яго – гэта не столькі месца сацыяльнага ўладкавання, жыллё, колькі сфера духоўнасці, дзе фіксуюцца адносіны Я-Ты, здольнасць су-быцця пісьменніка з іншымі Я. Відавочна, што камунікатыўны падыход у разуменні паняцця “дом” дае нам магчымасць найбольш правільна і поўна раскрыць яго сутнасць, а праз гэта меркаваць пра ўнутраны свет пісьменніка.

Раман “Дом” складаецца з 5 частак: “Унук”, “Дачка і Жонка”, “Брат”, “Баба з дзедам” і “Мама+тата”. Па сутнасці, гэта структура ўжо фарміруе ўяўленне пра ўтрыманне паняцця “дом”, закладзенае пісьменнікам у творы. Унук, дачка, жонка, брат, баба з дзедам і мама з татам – гэта тыя “Я” (магчыма, і адно сукупнае “Я”), якія дэманструюць сферу су-быцця пісьменніка ў свеце. Дом Глобуса – гэта “свет адносін” у асяроддзі самых родных, блізкіх, іншымі словамі, “сваіх” людзей. Гэта “дом-сям’я”, якая мае ўласныя галасы, колеры, пахі. Гэта бесперапынны свет адносін, дзякуючы якім героі твора маюць магчымасць мяняць сваю сутнасць, у пэўным сэнсе перараджацца.

Не выпадкова першы раздзел рамана прысвечаны ўнуку: дзеці – гэта працяг роду, сімвал жыцця і імкнення да спазнання свету. Як адзначае Е. Меляцінскі,

у архаічных міфалагічных сістэмах матыў Дзіцяці звязаны з “пачатковым” часам і нараджэннем багоў і людзей ад пары першаістот. Адным з галоўных касмаганічных дзеянняў Дзіцяці з’яўляецца падзяленне неба

⁵ В. Адамчык, *Хата*. – [online]: <http://karotkizmest.by>, [доступ: 08.05.2017].

⁶ А. Глобус, *Мае героі – людзі, якія заўсёды канфліктавалі з грамадствам*, с. 100.

і зямлі, якія звычайна ўсведамляюцца як шлюбная ці бацькоўская пара. Часам “старэйшыя” багі пакідаюць Дзіця ці спускаюць яго ў калысцы на зямлю са спецыяльна дэміўргічнай місіяй; на зямлі боскае Дзіця становіцца прабацькам людзей і ўладкавальнікам іх жыцця⁷.

Унук Адама Глобуса якраз і ўспрымаецца як “падарунак жыцця”. З першых старонак рамана пісьменнік шчыра дзеліцца з чытачом радасцю: *Жонка гаворыць: “Найлепшы падарунак, які я зрабіла табе за жыццё, – унук Вова. Ён, як і ты, – Валодзя Адамчык. Мы ўсе будзем яго любіць, як і цябе”. Не пярэчу. Не каментую. Усміхаюся, бо прыемнасць у невядомасці*⁸.

Чытач, безумоўна, заўважае намёк на філасофскае стаўленне да з’яўлення ў “доме-сям’і” дзіцяці: яно – не толькі працяг жыцця, не толькі носьбіт новых эмоцый, але і згадка пра двайную прыроду любой з’явы. У дадзеным выпадку, хоць і ў даволі трансфармаваным выглядзе, аднак усё ж прасочваецца актуалізацыя міфалагічнага матыву двайніцтва, які бярэ пачатак у блізнечных міфах. Меляцінскі пра згаданую з’яву пісаў: *У разнастайных варыянтах блізнечных міфаў Дзеці выступаюць у функцыі культурнага героя, яны часта падаюцца ў ролі двайнікоў немаўлятак (Ромул і Рэм і інш)*⁹. У нашым выпадку ўнук Валодзя падаецца двайніком Валодзі-дзеда, хоць пакуль толькі намінальна, праз свядома абранае супадзенне імёнаў.

Свайго двайніка мае і жонка Алена – працяг яе сутнасці ўвасоблены ў дачцэ Ядзі. *Алена і Ядзя – адзін чалавек, які адначасна жыве ў двух узростах. Насуперак логіцы, рацыі, розуму і папярэднім сваім ведам я ў гэта паверу, гледзячы на падабенства фотапартрэтаў дачкі і жонкі, Алены і Ядзі, – адзначае ў сваім рамане пісьменнік. Але ж і ўнук мяняе Алену: Асабліва выразна перамены бачацца тады, калі яна бярэ ўнука на рукі. Той нібыта пачынае расці. Я бачу, як ён павялічваецца, а баба змяншаецца. Жыццё найпрост перацякае з яе ў яго (350).*

Дарэчы і сам пісьменнік, Уладзімір Адамчык, з’явіўся ў “доме” не выпадкова – ён заняў месца былога Валодзі – брата Алены, які трагічна загінуў (яго забілі). У рамане чытаем: *У гэтай безнадзейнасці для ўсёй*

⁷ Е. Мелетинский, *Дитя*, (в:) *Мифы народов мира: энциклопедия*. В 2 т., Москва 1994, т. 1. А–К, с. 384.

⁸ А. Глобус, *Convolutus: Лірыка і проза*, Мінск 2008, с. 349. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

⁹ Е. Мелетинский, *Дитя*, (в:) *Мифы народов мира: энциклопедия*. В 2 т., т. 1, А–К, с. 384.

Аленінай сям’і ярка і выразна гучала адно імя – Валодзя. Таму і мой прыход ў жончыну сям’ю вітаецца напачатку з-за імя. Я мушу крыху кампенсаваць сваёй прысутнасцю іх страту. Гэта не гаворыцца, не абмяркоўваецца – так ёсць (371). Такое перацяканне не спыняецца: муж і жонка на пачатковым этапе адносін знаходзяць адзіную форму існавання нават у творчасці: ён, пісьменнік, яна, фатограф, ствараюць агульны жанр для працы – *фотавершы, тэксты, напісаныя на здымках, ці здымкі, аздобленыя вершамі (367).*

Узнікае адчуванне, што “дом-сям’я” ў творы Глобуса напоўнены людзьмі, але чужых там не бывае. Дом шырыцца – нараджаюцца дзеці, унукі, а прастора не памяншаецца. Чаму? Таму што адзін аб’ект плаўна перацякае ў другі: Валодзя ва ўнука, жонка ў дачку, тата ў Валодзю. Гэтакі эффект іртутнага руху, пры якім маленькія шарыкі то зліваюцца ў адзін вялікі, то рассыпаюцца на драбніцы, і так да бясконцасці. І менавіта такі рух, такі свет адносін спараджае ў рамане апазіцыю “свой-чужы”, якая дакладна прасочваецца ў рамане ад самага пачатку.

Так, у сваіх назіраннях за ўнукам аўтар канцэнтруецца на водары, звычайным дзіцячым водары. Аднак для дзядулі ён асабліва адметны: *Водар дзіцяці мяне здзівіў. Прэсна-салодкі, чысты і моцны. Так пахла мая Вольга, так пахла мая Ядзя. Цяпер такі водар сыходзіць ад Вовы. Чужыя дзеці пачнуць крышку інакш, менш салодка і больш прэсна (349).* Падобныя пачуцці ўзнікаюць у пісьменніка і ў дачыненні да дачкі: *Ці прыгожая мая дачка? Не магу адказаць так, каб нехта іншы пачуў і зразумеў, бо прыгажосць чужых людзей мае складнікі, яна нібыта сканструяваная з асобных дэталюў, а дачка для мяне прыгожая ўся (364).*

Апазіцыю “свой-чужы” на старонках рамана адчувае не толькі чытач, яе актуалізуе і сам пісьменнік: *Дома – свае, родныя, крэўныя... За сценамі дома – чужыніцы. Яны лезуць у дом і разбураюць яго... Мой клопат – бараніць дом ад чужынцаў (393).* Гэтыя словы аўтар пісаў, разважаючы пра жонку: яна свая, яе трэба абараняць ад “алеіных вочак” чужынцаў. Відавочна, што дом для пісьменніка – яго крэпасць, месца, якое трэба бараніць, дзе можна схаватца ад чужога вока, агіднага слова, чорнай зайздрасці і здрады. У доме чалавек здымае маскі свецкасці і становіцца самім сабой.

Аднак гэта не адзіная апазіцыя, якую ўтрымлівае паняцце “дом” у рамане Адама Глобуса. “Крэўны-някрэўны” – вось яшчэ адзін аспект, які пісьменнік уключае ў змест паняцця “дом”. І актуалізуецца гэты аспект толькі праз вобраз жонкі. Так, жонка – член сям’і, свой

чалавек, аднак стаіць асобна ад усіх, бо “не той крыві”: *Пішучы і думаючы пра жонку, я не чуў голасу крыві. Яна някрэўная. У нас з ёю розная кроў. Яна самы блізкі мне чалавек, але з удакладненнем – сярод някрэўных. Гэта біялагічная, антрапалагічная, расіцкая акалічнасць апынулася непераадольнай мяжою. Прынамсі, для мяне* (389).

Ёсць яшчэ адна цытата, вартая ўвагі: *Калі б Алена сказала мне: вазьмі і выпі маю кроў, калі толькі пажадаеш – бяры і пі, я б адмовіўся. Не таму, што я ніколі не хацеў жаночае крыві, не таму, што я ніколі не кахаў... Яе кроў – чужая, халодная, неспакуслівая. Кроў бясстрасная, кроў жонкі, а не жаданне каханкі. Яе кроў не стаюліць маёй прагі, не натоіць жорсткага голаду* (391).

Дакладнае ўсведамленне гэтага факту настолькі моцна зафіксавалася ў свядомасці пісьменніка, што паўплывала на змену апісальнай канцэпцыі пры напісанні пятай часткі рамана пад назвай “Мама-тата”. Калі вобраз жонкі ў творы падаецца дынамічна, праз дзеянне, то вобраз бацькоў фіксуецца пісьменнікам праз статыку: падбор прадметаў, пахаў, колераў, якія асацыіруюцца з бацькамі. Кожную рэч, зафіксаваную ў памяці пісьменніка і пададзеную ў творы, можна намалюваць, уявіць, зафіксаваць. Напрыклад, апісваючы маці, першае, пра што згадвае Адам Глобус – гэта яе рука: *Адзіны з самых даўніх успамінаў пра маму звязаны з яе рукою. Я, двухгадовы, ахоплены страхам і не магу заснуць. Прашу: “Мама, дай мне руку”. Маці сядзе на ложка і кладзе далонь на падушку. Я абдымаю цёплую руку, супакойваюся і засынаю* (431). Вобраз маці пісьменнік складае з каштоўных дэталей – гэта жаночае малако, якім можна лячыць хворыя вочкі; цьмяна-залацістая радзімка на безыменным пальцы левай рукі; брунатна-шакаладны плашч, які можна скласці ў сумачку і надзець, калі пойдзе дождж; кнігі, якія маці дазваляла чытаць, працуючы ў бібліятэцы; найсмачнейшыя ў свеце булачкі; сталетнік, што назаўсёды прыжыўся на падваконні; клубочки і маткі нітак, якія Валодзя дапамагаў змотваць; слёзы пасля пахавання мужа. Пры стварэнні вобраза маці пісьменнік выяўна праяўляе сябе як мастак. *Пісанне з натуры*, – адзначае Адам Глобус, – *найвыдатнейшы занятак, вынайздзены чалавекам. Праз яго мы бачым сябе такімі, як ёсць, а не вымалюванымі памяццю і ўяўленнем* (437). Ён уважліва ўзіраецца ў твар маці, не прапускае ніводнай дэталі, спрабуе “асвятліць”, упрыгожыць яе нават у самых трагічных моманты. Пасля пахавання мужа маці часта плакала, аднак сын не жадае адлюстроўваць скоранасць лёсу: *Мама здымае акуляр і плача. Мне прыемна глядзець, як плача мая мама. Твар у яе чырванее, робицца жывым. Так важна, каб твар мамы быў жывы* (451).

Тата – адзіны вобраз у творы, які мы бачым у поўным цыкле: ад жыцця да сканання. Ён, як і вобраз маці, складаецца з шэрагу дэталёў, падаецца праз ланцужок прадметаў, якія дапаўняюць яго партрэт. “Вугаль”-“Ручкі”-“Нажы...”-“Кніжныя паліцы” – нават праз загалоўкі можна адчуць акцэнты пісьменніцкага ўспрыняцця вобразу таты. *Калі тата нешта любіць больш за кнігі, дык гэта ручкі... З вайны ў таты застаецца любоў да нажоў... Тата павяжае раманістаў, а мне даспадобы апавядальнікі*, – распавядае пісьменнік (453–454). Вобраз таты падаецца пісьменнікам больш патэтычна, чым вобраз маці, і гэта, відаць, заканамерна. Жанчына-маці, па традыцыі, асацыіруецца з захаваннем утульнасці, цеплыні, парадку ў доме. Нават у казках жанчына сядзела ў доме, ля вакна, а мужчына быў за яго межамі. Такую тэндэнцыю ў падачы матэрыялу можна прасачыць і ў рамане Адама Глобуса.

Мужчына-бацька часта выходзіць за межы паняцця “дом” (хата), ён падарожнік, сузіральнік, філосаф. *Тата шмат разоў фатаграфавай камяні. Вялікія валуны, што ляжаць на берагах беларускіх палёў. Захапляцца гэтымі цёплымі, парослымі мохам падарункамі ледавіка ён навучыў і мяне... Гэтыя камяні паміж полем і дарогаю сталі сімваламі нашай з татам Радзімы* (460), – дзеліцца ўспамінамі пісьменнік. Ці вось яшчэ: *Тата любіў Ятранку. Апісвай яе. Калі мы разам прыезджалі ў Варакомічыну, дык першым чынам ішлі на рэчку... І для мяне крынічная вада празрыстай Ятранкі – сімвал чысціні. Нідзе ніколі я не бачыў рэчкі, святлейшай за нашу* (461). Такім чынам, вобраз таты ў пісьменніка асацыіруецца з набытым сімвалам Радзімы, сімвалам чысціні. *Тата – частка мяне*, – шчыра прызнаецца ён.

Аднак менавіта праз гэты вобраз мы можам бачыць, як пісьменнік здольны трактаваць сыход, смерць; як атрымаецца адлюстраванне “дом-сям’ю” ў момант, калі адзін з яго асноўных “сваіх” знікае. Смерць – гэта самая неспасцігальная з’ява, якая можа існаваць у свеце. Нават калі мы ведаем, ад чаго памірае чалавек, наша свядомасць не ўспрымае прамую трактоўку, а спрабуе прыйсці да вобразнага, міфічнага яе тлумачэння. У такой сітуацыі пісьменнік Адам Глобус праяўляе сябе як мастак, вобразныя замалёўкі сыходу бацькі можна пакласці малюнкам на паперу. Па сутнасці, тут мы сутыкаемся з экфрасічнай дамінантай у спосабе арганізацыі тэксту. Для прыкладу, чытаем: *Панаехала дактароў. Усе паўтаралі страшэнныя словы: “Схапіла сэрца!” І мне ўяўлялася нейкая рука ў гумавай пальчатцы, якая хапае татава сэрца*” (456). Ці яшчэ: *Я дапамог маме пакласці тату на ложка. Ягоная прыўзнятая рука дробненька калацілася. Згадалася*

вочка малпы, якая пазірала з пашчы анаконды і хутка-хутка міргала. *Тата ў пашчы ўсёпаглынальнай смерці, а мы – назіральнікі* (465).

У гэтыя моманты знікае Глобус-пісьменнік і з'яўляецца Глобус-мастак, які імгненна фарміруе ў нашай свядомасці вобраз, мае здольнасць візуальна рэпрэзентаваць рэчаіснасць. Па сутнасці, дэманструе мадэль зліцця жывапісу і літаратуры. Чаму такі прыём выкарыстоўваецца менавіта для стварэння вобразу таты? Хутчэй за ўсё гэта адбываецца несвядома: у крытычныя, экстрэмальныя моманты чалавек імкнецца сфатаграфавать рэчаіснасць, каб захаваць у памяці назаўсёды. Пісьменнік ведае, што таты хутка не стане, таму і ловіць вокам мастака кожнае імгненне, а затым фіксуе яго ў слове.

Хочацца запытацца: што будзе з “домам-сям’ёй” пасля смерці? Ці мае паняцце “дом” часавыя межы? Адказ на гэта пытанне дае сам пісьменнік у апошніх радках свайго рамана: *На Кальварыйскіх могілках мы прыдбалі сямейнае месца. Пакуль там толькі тата, а я на беразе мора згадваю падарункі, якія ён прывозіў мне, якія я прывозіў яму. “Прывязі прасты шытак і простую ручку”, – казаў тата. І я прывязу яму ручку і шытак, і пакладу пад крыж, бо тата любіў пісаць, а я люблю свайго тату* (470).

Такім чынам, становіцца відавочным, што паняцце “дом” у рамана Адама Глобуса часова бязмежнае: жыццё існуе як у рэаліях адведзенага часу, так і ў памяці, якая часовага вымярэння не мае, бо “дом” Адама Глобуса – гэта сям’я, якая пастаянна папаўняецца “сваімі” (дзецьмі, унукамі, праўнукамі), і не церпіць прысутнасці “чужых”. Топас “дом” у рамана пісьменніка звязаны з жаночым пачаткам, бо дэманструе сувязь паміж небам і зямлёй, жыццём і смерцю. Як прыклад, можна згадаць “жаночую паэзію” другой паловы ХХ стагоддзя:

Образы матери, отца, детей, традиционные для устного народного творчества, являются идееобразующими в творчестве белорусских поэтесс второй половины ХХ века...Много стихов посвятила своим родителям, брату, сестрам и сыну Е. Лось («Мать», «Памяти отца», «Мать и сын», «Сынок, сынок...», «Сынок» и др.). Эта же тема раскрывается и в лирике Е. Янищиц – стихи «В колыбельную сыну», «Сынок и мать» и др. Образ женщины-матери, материнского восприятия мира с особой выразительностью воплощены в поэзии В. Вербы и Г. Корженевской¹⁰.

¹⁰ И. Шматкова, *Воплощение фольклорной традиции в творчестве белорусских поэтесс второй половины ХХ века*, (в:) *Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира*, Вроцлав 2015, с. 209–210.

Як гэта патлумачыць? Хутчэй за ўсё гэта адпавядае светапогляду пісьменніка, на фарміраванне якога моцны ўплыў аказала маці. Не выпадкова апошнія словы ў рамане належаць менавіта ёй: “Сыноч, – кажа мама, – спачатку трэба, каб дзеці паважалі бацькоў, а бацькі любілі сваіх дзяцей. Пазней надыходзіць час, калі ўсё мяняецца: трэба, каб старыя бацькі паважалі сваіх дзяцей і любілі ўнукаў, а дзеці любілі сваіх старэнькіх бацькоў. Я вельмі ганаруся сваімі дзецьмі, і цябе паважаю”. Я люблю цябе, мама (452).

ЛІТАРАТУРА

- Адамчык В., *Хата*. – [online]: <http://karotkizmest.by>. [доступ: 08.05. 2017].
- Глобус А., *Convolutus: Лірыка і проза*, Мінск 2008.
- Глобус А., *Мае героі – людзі, якія заўсёды канфліктавалі з грамадствам*, “Малодосць” 2017, № 6.
- Мелетинский Е., *Дитя*, (в:) *Мифы народов мира: энциклопедия*. В 2 т., Москва 1994.
- Шматкова И., *Воплощение фольклорной традиции в творчестве белорусских поэтов второй половины XX века*, (в:) *Миф, фольклор, литература: эстетическая проекция мира*, Вроцлав 2015, с. 200–215.
- Шутова Е., «Дом» и «Бездомье» человека: терминальный статус и формы бытия в культуре, “Вестн. Волгогр. гос. ун-та”, сер. 7, философия, 2011, № 1 (13), с. 85–89.

STRESZCZENIE

TOPOS DOMU W POWIEŚCI O TYM SAMYM TYTULE ADAMA GLOBUSA

Status domu jako podstawowego archetypu i toposu znajduje się w centrum zainteresowania badaczy różnych dziedzin wiedzy. W artykule omówiono topos domu na przykładzie noweli Adama Globusa o tym samym tytule. Zwrócono uwagę na fakt, że poprzez topos domu ujawniają się takie opozycje jak swój – obcy, krewny – obcy. Za szczególną cechę warsztatu Adama Globusa uznano stosowanie ekfrazy.

Słowa kluczowe: powieść, archetyp, topos, dom, motyw, opozycja, ekfrazja, reprezentacja.

SUMMARY

THE TOPOS OF HOME IN THE NOVEL BY ADAM GLOBUS

The status of “home” as a basic archetype and topos attracts the attention of researchers who represent different branches of science. This article deals with the topos of home based on an example of the novel with the same title by Belarusian writer Adam Globus. It is emphasized that through the topos of home such oppositions as “countryman vs stranger”, “blood-related vs not blood-related” are actualized. The presence of an ekphrasis as an individual manner of Adam Globus’ writing is highlighted.

Key words: romance, archetype, topos of “house”, motif of duality, opposition, ekphrasis, representation.

Елена Тарасова

*Белорусский государственный педагогический
университет им. Максима Танка, Минск*

**Феномен дома в готической традиции
(на примере рассказов Эдгара Аллана По
и Стефана Грабинского)**

Тема дома, семьи, семейной истории – одна из основных в мировой литературе. Готическая традиция в этом плане не есть исключением, ведь образ замка-дома является в ней одним из основополагающих. В замках и родовых поместьях разворачиваются драматические события и решаются судьбы их гостей и обитателей, а пространство замков насыщено богатой символикой. Замок в готической литературе выступает как смыслообразующий и структурообразующий компонент сюжета, именно здесь герой находится во власти сверхъестественных сил, лицом к лицу со своей судьбой в его замкнутом пространстве.

Среди ранних исследований, посвященных изучению населенного призраками замка как главного элемента готического романа, следует назвать работу Эйно Райло «The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism»¹ (1927). У автора «замок с привидениями» выступает как собирательный термин для обозначения образов и понятий в романах XVIII века. Следует также отметить научный труд Г.В. Заломкиной «Поэтика пространства и времени в готическом сюжете» (2003), где автор трактует замковый хронотоп как «капсулу времени», которая *определяет две основные формы времени в готическом сюжете – время как среду обитания и время как хронологиче-*

¹ E. Railo, *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, London 1927.

скую последовательность событий². Фундаментальное исследование феномена дома в готической литературе принадлежит Ребекке Дженикер («The Literary Haunted House: Lovecraft, Matheson, King and the Horror in Between»), где дом с призраками стирает границы между прошлым и настоящим, живыми и мертвыми, жилище является внутренним отражением живущих в нем душ. Автор работы, исследуя произведения Г.Ф. Лавкрафта, Р. Мэтисона, С. Кинга, предлагает свежий взгляд на один из самых популярных мотивов американской готики.

Понятие «дом» можно рассматривать в нескольких ракурсах. Его основные значения зафиксированы в толковых словарях – *здание, семья, очаг*. Например, С.И. Ожегов дает следующие трактовки: 1. *Жилое (или для учреждения) здание, а также (собр.) люди, живущие в нем*. 2. *Квартира, а также семья, люди, живущие вместе, их хозяйство*. 3. *Учреждение, заведение, обслуживающее какие-н. общественные нужды*. 4. *Династия, род*³. В «Мифологическом словаре» мы находим следующее толкование: *Дом – в народной культуре средоточие основных жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода (включая не только живых, но и предков)*⁴.

Очевидно, мотив дома в искусстве слова многопланов, дом несет сакральную функцию, это то место, где человек рождается и умирает, поэтому дом всегда являет собой границу между миром живых и мертвых, а поскольку мотив смерти является фундаментальным для готики, то образ дома не мог не воплотиться в готической литературе. Так как образ дома в сознании всегда несет позитивную окраску, то оказываясь пространством враждебным и угнетающим, он рождает резонансные чувства, в частности, чувство первобытного страха. Потусторонний мир представлен в самом доме через зеркала, портреты предков, тайные комнаты, лабиринты, подвалы. Дом насыщен историей, памятью прошлых поколений и ныне живущих. В ограниченном пространстве дома сконцентрирован огромный временной пласт разных эпох и поколений. Дом словно аккумулирует эмоции и переживания своих обитателей. С другой стороны, дом – это еще и внутреннее пространство человека, отражение его души и личности (одной из сторон

² Г.В. Заломкина, *Поэтика пространства и времени в готическом сюжете*, [online], <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm>, [доступ: 01.05.2017]

³ С.И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва 1986, с. 149.

⁴ А.Л. Топорков, *Дом*, [в:] *Мифологический словарь*, [online], <http://pagan.ru/slovar/d/dom0.php>, [доступ: 01.05.2017]

личности). Через призму мотива дома человек проецирует свое «Я», желания, надежды и страхи. Познание своего «Я» происходит в условиях различных ситуаций (реальных, фантастических, экстремальных), а также через общение с людьми, восприятие их мнений. Дом передается по наследству следующим поколениям, а вместе с ним передаются его тайны и судьбы прежних обитателей.

Важная особенность готического замка заключается в том, что он способствует погружению в другие временные пласты, в тайную историю дома и семьи через физические или психологические феномены (сны, галлюцинации, спиритические сеансы), которые происходят внутри дома. Литературовед Дэвид Пантер полагает, что отношение к прошлому у готики – это *соединение отталкивания и притяжения, страх перед насильем прошлого и его силой над настоящим, и в то же время тоска по многим качествам, которым это прошлое обладало*⁵ (перевод наш – Е.Т.). Сила пространства замка является хронотопической, потому что способна выступать в качестве проводника для транслирования событий тревожного прошлого в не менее тревожное настоящее. Готический нарратив сочетает в себе гнет прошлого, прорывающегося сквозь замкнутое пространство, что усиливает настроения клаустрофобии, упадка и распада.

Хронотоп, согласно М.М. Бахтину, характеризуется неразрывностью времени и пространства, при этом время занимает доминантную позицию по отношению к пространству. Пространство же *интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории*⁶. Ученый выделяет несколько типов жанровых хронотопов, отдельно отмечая хронотоп готического романа, в котором замок выступает главным местом действия. М.М. Бахтин пишет:

К концу XVIII века в Англии слагается и закрепляется в так называемом «готическом», или «черном», романе новая территория свершения романских событий – «замок» (впервые в этом значении у Горация Уолпола – «Замок Отранто», затем у Радклиф, Льюиса и др.). Замок насыщен временем, притом историческим в узком смысле слова, то есть временем исторического прошлого. Замок – место жизни властелинов феодальной эпохи (следовательно, и исторических фигур прошлого), в нем отложились в зримой форме следы веков и поколений в различных частях его

⁵ D. Punter, *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*, New York and London 1996, p. 198.

⁶ М.М. Бахтин, *Формы времени и хронотопа в романе*, [в:] *Эпос и роман*, Санкт-Петербург 2000, с. 10.

строения, в обстановке, в оружии, в галерее портретов предков, в фамильных архивах, в специфических человеческих отношениях династического преемства, передачи наследственных прав. Наконец, легенды и предания оживляют воспоминаниями прошедших событий все уголки замка и его окрестностей. Это создает специфическую сюжетность замка, развернутую в готических романах⁷.

Замок, представляя собой замкнутое пространство, тем не менее концентрирует в себе протяженный временной коридор между прошлым, настоящим и будущим. Литературовед А.А. Пушкина отмечает:

Замкнутость и мрачность места действия является отражением и других пластов пространства в готическом романе – сюжетного и психологического. (...) Движение пространства происходит за счет его сворачивания: от открытого в замкнутое, с постепенным усилением. Это и буквальный приезд, например, в замок с дальнейшим все большим погружением в его потайные закоулки и мрачные тайны, и движение сюжета, подобное захлопывающейся ловушке, в которой постепенно всецело оказывается герой⁸.

Герой, находясь в замкнутом пространстве, острее ощущает интенсификацию и давление на него времени. Таким образом, пространство и время размываются сверхъестественным присутствием прошлого.

Место действия, пространство в готическом произведении способствует созданию гнетущей атмосферы страха. По мере эволюции жанра мотив замка претерпел трансформации, события стали разворачиваться в монастырях, на кладбищах, в фамильных особняках, соборах, домах и квартирах. Неизменным остается лишь тот факт, что герой находится во власти сверхъестественных сил, лицом к лицу со своей судьбой в замкнутом пространстве.

Дом в мифологии символизирует порядок и космос, выступает защитником от внешних опасностей, в доме человек может позволить себе быть уязвимым, отложив оружие и сняв доспехи. Дом – это точка отсчета вселенной человека с момента его рождения, дом – это продолжение самого человека, его убежище. Посредством окружающих предметов отражается психологическое состояние личности. Попытка осквернить или вторгнуться в дом вызывает чувство неподдельного

⁷ Там же, с. 179–180.

⁸ А.А. Пушкина, *Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре*, «Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина» 2015, № 2, с. 322.

ужаса, а оскверненный дом становится самым страшным кошмаром его обитателей. Дом выступает связующим звеном с внешним миром, являясь в определенном смысле репликой внешнего мира, уменьшенной до размеров человека⁹. Жилище противопоставляется окружающему миру как закрытое-открытое, внутреннее-внешнее, безопасное-опасное место. Так, например, З. Фрейд в эссе «Жуткое» (1919) предпринял попытку дать определение понятию «жуткое» через сравнение толкования термина в разных языках и словарях. Этимология слова «жуткое» (нем. *unheimlich*) является противоположностью словам «уютное» (*heimlich*), «родное» (*heimisch*), в основе которых лежит понятие *дом*. Как отмечает автор, *самым жутким кажется многим людям то, что связано со смертью, покойниками, с возвращением мертвых, с духами и с привидениями. Более того, мы узнали, что некоторые современные языки наше выражение “жуткий дом” могут передать не иначе как с помощью описания “дом, в котором нечисто”*¹⁰.

В современном мире мегаполисов, разрушающийся и приходящий в упадок средневековый замок с окружающими его ландшафтами, характерный готическим произведениям XVIII века, трансформировался в особняки, квартиры, темные лабиринты улиц, где обитает бесчисленное количество незнакомцев, а традиционные призраки зачастую становятся метафорой навязчивых состояний травмированной психики. Жуткое и сверхъестественное через мотивы отчуждения и изоляции героев продолжает существовать и в современной готической литературе. Кризис физический и психологический, дисбаланс внутренней гармонии «Я–дома» внутри личности и сегодня порождает чувство ужаса.

С темой «внутреннего дома» тесно связан мотив «темного двойника», который занимает отдельное место в творчестве американского писателя Э.А. По. «Я» человека не является статичным, оно динамично, и представление о самом себе формируется через общение с другими. Архетип двойника возник еще в архаическом мифе, его корни присутствуют в «близнечных мифах». Расщепленность собственного «Я», присутствие «Другого», темной стороны души ощущались человеком во все времена и широко распространены в литературе и искусстве, что проявилось в таких символах дихотомии как зеркальное отражение, близнецы, тень. Зачастую тема двойничества в литературе связана

⁹ Т. В. Цивьян, *Дом в фольклорной модели мира (На материале балканских загадок)*, [В:] *Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X*, Тарту, 1978, с. 68.

¹⁰ З. Фрейд, *Жуткое*, [online], <http://freudproject.ru/?p=723>, [доступ: 01.05.2017]

с оппозицией «жизнь–смерть», мотив двойника присутствует в творчестве У. Шекспира, А. Шамиссо, Р.Л. Стивенсона, Э.Т.А. Гофмана, Э. По, У.Э. По. Тема раздвоения сознания наблюдается в рассказах «Вильям Вильсон», «Черный кот», у польского писателя С. Грабинского тема двойника представлена рассказами «Проблема Челавы», «Искоса», «По касательной».

Стефан Грабинский считается одним из основоположников польской фантастической литературы. В основе многих оригинальных новаторских рассказов автора лежат психологические и философские проблемы. Через таинственный мир сверхъестественного писатель остро ставит животрепещущую проблему осознания человеком собственно «Я» в технократической цивилизации.

Рассказ «Искоса» знакомит читателя с неким Юзефом Бжехвой, который, по словам рассказчика, является полной его противоположностью: *Трудно найти столь несхожих – я и он – людей во всем: в манерах, склонностях, в отношении к миру. Во всем живая мне антитеза, он вызывал непреодолимое отвращение, и ни за что на свете мне не удалось бы с ним примириться*¹¹. Бжехва, угадывая желания и намерения рассказчика, следует за ним повсюду и тем самым вызывает необъяснимый страх: *Мало-помалу подкрался суеверный страх – признаюсь, я страшился, не демон ли Бжехва, не мой ли злой дух. Кошачьи повадки, непристойно и многозначительно подмаргивающий правый глаз, особенно же леденящие, неведомой угрозой косящие зрачки сковывали душу неизъяснимым ужасом и вместе с тем вызывали яростное негодование* (С.Г.). Рыжий цвет волос Бжехвы как бы намекает на его принадлежность к чему-то таинственному и демоническому, ибо рыжеволосые люди издавна считались наделенными сверхъестественной силой.

Бжехва в рассказе выступает полным антиподом рассказчика, ему чуждо проявление индивидуальности, творческой мысли, неординарности мышления: *Я страстно поклонялся всему самобытному, оригинальному, неповторимо прекрасному; Бжехва не терпел любое проявление индивидуальности, субъективное низводил до химеры самонадеянных глупцов; отрицал творческий импульс, изобретательность и все сводил к влиянию среды, расы, так называемого духа време-*

¹¹ С. Грабинский, *Искоса*, [в:] *Избранные произведения в 2 томах, т. 1. Саламандра*, [online], http://royallib.com/book/grabinskiy_stefan/izbrannnie_proizvedeniya_v_2.tomah.tom.1.salamandra.html, [доступ: 01.05.2017]. Далее при ссылке на этот источник в скобках указывается: С.Г.

ни и тому подобному (С.Г.). Бжехва спорит с рассказчиком о том, что в человеке сразу несколько ипостасей сражаются за то, чтобы обладать его душой: *в каждом человеке несколько индивидов тузят друг друга за обладание жалкими останками какой-то там души* (С.Г.). Бжехва проявляет тягу к спорту и состязательности, он игнорирует научные познания, провозглашая, что *ничего нет нового под солнцем* (С.Г.), герою близки идеи книги Екклезиаста о вечном круговороте во Вселенной и бренности человеческого существования. Но тут же рассказчик отмечает, что *Бжехве не откажешь в уме – его сарказмы снискали немалый успех* (С.Г.).

Разорвать тягостные отношения рассказчику удается лишь после смерти ненавистного антагониста, причиной гибели которого невольно оказался сам рассказчик. Раненый в голову Бжехва погибает на дуэли, а рассказчик таинственным образом слег с воспалением мозга:

Болезнь затянулась на месяцы; когда героическими усилиями врачей, постоянно опасавшихся рецидива, наконец поднялся с одра болезни, я сделался совсем другим человеком. Характер изменился неузнаваемо в угоду чуждому мне, даже враждебному произволу. Былые увлечения, благородная страсть к прекрасному и возвышенному, восприимчивость к тончайшим нюансам оригинальности – все исчезло бесследно. Остались лишь – загадочный штрих – воспоминания о том, что некогда эти прекрасные движения души доставляли мне величайшее наслаждение, да еще страдание, причиняемое страшной метаморфозой. (...) В теории я оставался тем же, кем был некогда, и с негодованием следил за другим – приبلудным чужаком: он, словно вор, проник в тайная тайных моей души и бессовестно вышвыривал вон достояние драгоценное, подменяя его суррогатом (С.Г.).

Таким образом, Бжехва из материальной сферы перешел в сферу психологическую, вытеснив сознательное «Я» рассказчика, который, уединившись в тихом доме на окраине города, пытается обрести былую внутреннюю гармонию: *В полном одиночестве, ничем не нарушаемой тишине, мне удавалось, пусть на ничтожно малое мгновение, сконцентрировать прежнюю сущность, освободиться от назойливого вмешательства узурпатора* (С.Г.). Но враждебная сущность Бжехвы постепенно брала верх над повествователем. В моменты *интенсивного внутреннего поиска* (С.Г.) он отмечает странные шорохи за стеной, где никто не жил: *Когда удавалось углубить процесс высвобождения и я ощущал себя более независимым от чужеродного влияния, чем обычно, звуки усиливались: что-то беспокойно сновало, билось в замкнутом пространстве вдоль стены, в бессильной ярости металось из угла в угол* (С.Г.).

У героя-повествователя возникает решение пробить стену и выяснить причину таинственных шорохов. Нагнетанию психологического напряжения способствует и готический пейзаж: *Дождило, мир погрузился в унылую осеннюю слякоть. Ранние сумерки пряли на узких пригородных улочках серые нити густого тумана, сочлились сквозь слезящиеся решета обнаженных деревьев. Редкие фонари, будто погребальные свечи, отбрасывали желтые полосы, умиравшие в набухшем сыростью пространстве. Мокрые, осклизлые возы тащились по дороге, клацая продетыми в колеса цепями...* (С.Г.).

В очередной попытке вернуть истинное «Я» рассказчик, услышав шорохи за стеной, ломает перегородку. Рубленые фразы, оканчивающиеся многоточием, заставляют читателя застыть в высшей точке напряжения. Существом за стеной оказался Бжехва:

Он стоял безмолвный, лишь шевелились кончики усов. Внезапно нагнулся, сдавил меня руками, навалился... и вошел, вторгся в меня... Оглушенный, я выбежал в комнату, схватил со стола лампу и снова ворвался в пролом. Пустота. Никого. Паутина, на стенах потеками холодных слез ползет сырость. Вдруг что-то захрипело, засипело, захлебываясь, завывало... Господи, что это?! – Хе-хе-хе! Хи-хи-хи! Ха-ха-ха-а-а!!! – эхом билось об стены (С.Г.).

Такими словами польский писатель заканчивает рассказ.

Бжехва выступает в рассказе дьяволом-искусителем, второй половиной «Я»-рассказчика, не зря Бжехва говорит: *И вообще ни я вас не могу оскорбить, ни вы меня. Видите ли, дорогой мой, ведь не в состоянии же вы дать пощечину самому себе. Мы с вами едины...* (С.Г.). Тайное пространство за стеной комнаты – это подсознание рассказчика. Заточение в комнате в попытках поисков своего «Я» привело героя к изоляции. Смерть Бжехвы символична, убивая часть себя, человек разрушает целостность личности, ведь именно наличие антагониста позволяло рассказчику осознавать, кто он есть на самом деле и что определяет его сущность.

Американский писатель Э.А. По делает упор на психологической составляющей ужаса, он создал *тщательно описанные, но предельно туманные края “где-то там”, что позволило сместить фокус с географии – на человеческий разум*¹². Подобного рода смещение из сферы

¹² С.Т. Джоши, Г.Ф. Лавкрафт: Жизнь, [online], http://samlib.ru/f/fazilowa_m_w/joshi3.shtml, [доступ: 01.05.2017]

внешнего ужаса к внутреннему не дает однозначного толкования происходящих событий: являются ли они порождением сверхъестественных сил или принадлежат психологической сфере, где игра воображения создает новую реальность.

Одним из ярких рассказов, посвященных теме двойничества, является рассказ Э.А. По «Вильям Вильсон». Главная тема его страшных или психологических рассказов – столкновение человеческого сознания с бесчеловечными тенденциями цивилизации и вытекающие из этого патологии личности, болезни души. В творчестве Э. По особое внимание уделяется чувству страха: страх смерти, безумия, одиночества. Исследователи отмечают, что в рассказах Э. По рассказчик и герой – это одно лицо. Рассказчик-герой с раздвоенной личностью и совершает поступки, и анализирует их. В рассказе «Вильям Вильсон» присутствуют два сознания – нравственное и безнравственное. Они обретают свои физические оболочки, объединяет их лишь общее имя, возраст и внешность. Рассказ Э. По обрамлен своеобразной рамкой, рассказчик хочет поведать о *неслыханном позоре*¹³. Он описывает идиллическую местность, где провел детство: *Самые ранние мои школьные воспоминания связаны с большим, несуразно построенным домом времен королевы Елизаветы, в туманном сельском уголке, где росло множество могучих шишковатых деревьев и все дома были очень старые. Почтенное и древнее селение это было местом поистине сказочно мирным и безмятежным* (20). Но тут же поясняет, что *мирный и безмятежный* уголок был для него тюрьмой:

Эти, совсем тюремные, стены ограничивали наши владения, мы выходили за них всего трижды в неделю – по субботам после полудня, когда нам разрешали выйти всем вместе в сопровождении двух наставников на недолгую прогулку по соседним полям, и дважды по воскресеньям, когда нас, так же строем, водили к утренней и вечерней службе в сельскую церковь. (...) Из угла массивной ограды, насупись, глядели еще более массивные ворота. Они были усажены множеством железных болтов и увенчаны острыми железными зубьями. Какой глубокий благоговейный страх они внушали! (21)

Причудливое описание дома-пансиона с запутанными переходами, неожиданными закоулками и бесконечными лабиринтами ассоциируется с сознанием самого человека. Именно в этом готическом доме проис-

¹³ Э.А. По, *Вильям Вильсон*, [в:] *Собрание сочинений*. В 4 т., Москва 1993, т. 2, с. 19. Дальше при ссылке на это издание в скобках указывается страница.

ходит становление личности героя-рассказчика и его встреча со своим двойником:

Мой тетка позволял себе соперничать со мною в классе, в играх и стычках на площадке, позволял себе сомневаться в моих суждениях и не подчиняться моей воле – иными словами, во всем, в чем только мог, становился помехой моим деспотическим капризам. Если существует на свете крайняя, неограниченная власть, – это власть сильной личности над более податливыми натурами сверстников в годы отрочества (24).

Особый интерес представляет собой встреча рассказчика со спящим двойником. Герой прокрадывается ночью в спальню своего соперника. Переступив порог комнаты, он словно пересек черту между внутренним и внешним миром. Жуткий ужас от поразительного сходства спящего с самим собой охватывает героя.

Покинув пансион, герой повествует о своем моральном падении. Убийство соперника на дуэли свидетельствует об их двойственной сущности: *Ты победил, и я покоряюсь. Однако отныне ты тоже мертв – ты погиб для мира, для небес, для надежды! Мною ты был жив, а убив меня, – взгляни на этот облик, ведь это ты, – ты бесповоротно погубил самого себя!* (37). Отождествление себя с двойником и в то же время отрицание этого факта порождает чувство неполноценности своего «Я», его раздвоенности, подмены своего «Я» чужим.

В рассказе «Серая комната» С. Грабинского действие происходит на съемной квартире, именно она выступает источником необъяснимой тревоги рассказчика. Начало произведения (*Новое жилье не принесло мне облегчения*¹⁴) говорит о том, что события будут разворачиваться неблагоприятным образом. Художественный прием рамки создает напряжение и настраивает читателя на драматическое повествование. Рассказчик констатирует: *Однако через несколько дней в только что нанятой комнате я, увы, убедился – новое убежище еще хуже, а беспокойные симптомы лишь обострились, тревожили и угнетали сильнее, чем прежде* (С.К.). Автор отмечает тревожное состояние и пытается обнаружить источник беспокойства. По странному стечению обстоятельств выясняется, что комнату рассказчика снимал некий Ланьцута – тот же человек, который проживал до него и на предыдущей

¹⁴ С. Грабинский, *Серая комната*, [в:] Избранные произведения в 2 томах. Том 2. Тень Бафомета, [online], http://royallib.com/book/grabinskiy_stefan/izbrannnie_proizvedeniya_v_2_tomah.tom_2.ten_bafometa.html, [доступ: 01.05.2017]. Дальше при ссылке на этот источник в скобках – С.К.

квартире. Герой не связан с жильцом ни кровными, ни дружескими узами, он выступает в качестве беспристрастного наблюдателя и фиксатора событий. Рассказчик отмечает, что *оба жилища, если можно так выразиться, впитали в себя душу этого человека* (СК).

Рассказчик дает понять, что дом находится в тесной связи с духовной стороной личности:

Наше постоянное событие, с определенным местом, долгое пребывание в определенной среде, органический ли это и безлюдный мир, или мир, “населенный” лишь так называемыми предметами мертвыми, через некоторое время неизбежно вызывает взаимное притяжение и взаимное воздействие. Кристаллизуется нечто вроде неуловимого симбиоза, последствия его нередко сохраняются долгое время и после разрыва непосредственного контакта. Некая психическая энергия живет после нас в привычных местах и вещах. Флюиды таких взаимовлияний, тончайшие воспоминания о былом еще долго, годами, а может, и веками, таятся в подобных местах, неприметные глазу равнодушных и, тем не менее настолько явственные, что время от времени, бесспорно, дают о себе знать (СК).

Квартира-дом у С. Грабинского выступает приемником старинных замков с душами их предков: *Люди всегда благоговейт перед старинными замками, заброшенными, покинутыми домами, забытыми памятниками прошлого. Ничто не исчезает и ничто не минует бесследно; в опустелых стенах, безлюдных, пустынных галереях неизменно отзывается эхо ушедших лет...* (СК). Интрига рассказа в том, что присутствие Ланьцуты ощущается в новой квартире сильнее, чем в прежней. Рассказчик пытается найти этому логическое объяснение в *сильном душевном расстройстве* героя. Описание комнаты служит подтверждением всеобщей атмосферы апатии и угнетения, отражает внутреннее состояние жильца Ланьцуты: *в комнате возобладала тихая, безнадежно скорбная меланхолия. Меланхолией веяло от пепельно-серой обивки стен, от стального оттенка плюшевых кресел, от картин в серебряных рамах. Меланхолия насыщала самый воздух, рассеянная мириадами неуловимых атомов, она почти физически тонким флером обволакивала интерьер. Грустная, серая комната...* (СК).

Тонкий намек на присутствие сверхъестественного вводится через мотив сновидения. Ланьцута с меланхоличным взглядом меряет шагами комнату, садится за письменный стол, что-то пишет, снова ходит по комнате, но избегает угла, где стоит шкаф. Сон в рассказе следует трактовать как существующий параллельный мир. Повторяющиеся сновидения повествователя являются отражением души квартиры. Мистическая тайна жилища угнетает героя-рассказчика, и он решает

постепенно заменить мебель, чтобы избавиться от всякого напоминания о ее былом обитателе, нетронутым остались лишь шкаф и зеркало в углу. Призрак Ланьцуты, являвшийся рассказчику в сновидениях, поблек, представал словно в тумане. Нежданно он снова увидел незваного гостя во сне: *Вся фигура вырисовывалась отчетливо, он стоял, как обычно сгорбившись, спиной ко мне, протянул руку к дверце шкафа, повернул ключ и открыл. Постоял, глядя в зияющую пустоту, оцеревленную крюками вешалки – ровными рядами деревянных зубьев. Медленно, спокойно и задумчиво он вытаскивал из кармана не то шнур, не то ремень и забросил на крюк; свисающий конец стянул петлей и накинуд себе на шею. Не успел я уразуметь, в чем дело, он уже висел. Тело, подброшенное смертной судорогой, странно изогнулось и отразилось в зеркале на соседней стене. Я отчетливо видел лицо висельника: он кривился ядовитой ухмылкой и смотрел прямо на меня...* (СК).

В рассказе нет явного присутствия сверхъестественного. Страх и состояние тревоги, свойственные готическому стилю, проявляются через призму ощущений героя-рассказчика. Образ замка заменила квартира, она стала тем замкнутым пространством, где разыгралась жизненная драма. Все содержимое комнаты запечатлело состояние души и разума ее предыдущего обитателя. Мир потустороннего представлен в рассказе через мотив сна, который выступает символом пограничного состояния между жизнью и смертью и позволяет рассказчику погрузиться в тайны жилища и стать безмолвным наблюдателем трагедии, разыгравшейся в комнате.

Таким образом, динамичность и пластичность образа дома привели к тому, что постепенно в готической литературе пространство дома смещается в психологическую сферу, в сферу подсознания. Дом олицетворяет убежище, порядок, родовое гнездо, дом является частью сознания человека, неотъемлемой проекцией его «Я»-личности. Через образ дома С. Грабинский вслед за Э. По развивал в мировой литературе тему многогранности личности и ее болезненных трансформаций в быстро меняющемся мире.

ЛИТЕРАТУРА

Punter D., *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic. Revised 2nd Edition*, New York and London 1996.

- Railo E., *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*, London 1927.
- Бахтин М.М., *Формы времени и хронотопа в романе*, [в:] *Эпос и роман*, Санкт-Петербург 2000.
- Джоши С.Т., *Г.Ф. Лавкрафт: Жизнь*, [online], http://samlib.ru/f/fazilowa_m_w/joshi3.shtml, [доступ: 01.05.2017].
- Заломкина Г.В., *Поэтика пространства и времени в готическом сюжете*, [online], <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-eng/zalomkina-poetika-prostranstva.htm>, [доступ 01.05.2017].
- Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, Москва 1986.
- По Э.А., *Вильям Вильсон*, [в:] *Собрание сочинений в 4 томах*, Москва 1993, т. 2.
- Пушкина А.А., *Готический роман и зарождение неоготического направления в культуре*, «Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина» 2015, № 2.
- С. Грабинский, *Искося*, [в:] *Избранные произведения в 2 томах, т. 1. Саламандра*, [online], http://royallib.com/book/grabinskiy_stefan/izbrannie_proizvedeniya_v_2_tomah_tom_1_salamandra.html, [доступ 01.05.2017].
- С. Грабинский, *Серая комната*, [в:] *Избранные произведения в 2 томах. Том 2. Тень Бафомета*, [online], http://royallib.com/book/grabinskiy_stefan/izbrannie_proizvedeniya_v_2_tomah_tom_2_ten_bafometa.html, [доступ 01.05.2017].
- Топорков А.Л., *Дом*, [в:] *Мифологический словарь*, [online], <http://pagan.ru/slowar/d/dom0.php> [доступ 01.05.2017].
- Фрейд З., *Жуткое*, [online], <http://freudproject.ru/?p=723>, [доступ 01.05.2017].
- Цивьян Т. В., *Дом в фольклорной модели мира (На материале балканских загадок)*, [в:] *Семиотика культуры. Труды по знаковым системам X*, Тарту 1978.

STRESZCZENIE

FENOMEN DOMU W TRADYCJI GOTYCKIEJ
(NA PRZYKŁADZIE OPOWIADAŃ A.E. POE I S. GRABIŃSKIEGO)

Artykuł omawia motyw domu/domu-zamku, fundamentalny w gotyckiej tradycji literackiej. Na przykładzie opowiadań A.E. Poe i S. Grabińskiego pokazano, że motyw domu jest ściśle związany z duchowością życia bohaterów. Kryzys fizyczny i psychologiczny, naruszenie wewnętrznej harmonii „Ja – dom” mogą doprowadzić do przemiany, degradacji jednostki, mogą wywołać przerażenie.

Słowa kluczowe: gotyk, fenomen domu, zamek, transformacja, nadprzyrodzone, przerażenie.

S U M M A R Y

THE PHENOMENON OF THE HOUSE IN GOTHIC TRADITION
(BASED ON STORIES BY EDGAR ALAN POE AND STEFAN GRABINSKI)

The article is devoted to the motif of a house in Gothic literary tradition, where the image of the castle-house is fundamental. Based on an example of stories by E.A. Poe and S. Grabinski it is shown that the motif of a house is closely connected with main characters' spiritual life. Physical and psychological crisis, inner harmony imbalance of "I – home" can lead to the transformation of an individual, to his degradation, it can induce the feeling of horror.

Key words: Gothic style, house phenomenon, castle, transformation, supernatural, horror.

Анна Альштынюк

Універсітэт у Беластоку

Вобраз сям’і ў аповесці Андрэя Федарэнкі “Ціша”

Андрэй Федарэнка – выдатны беларускі пісьменнік, аўтар кніг прозы “Гісторыя хваробы” (1989, 1990), “Смута” (1994), “Шчарбаты талер” (1999), “Тры талеры” (2000), “Афганская шкатулка” (2002), “Нічыё” (2009), зборніка літаратурных эсэ “Сечка” (2013) і іншых. Кожная яго публікацыя рабілася літаратурнай падзеяй, атрымлівала станоўчыя водгукі крытыкі і чытачоў. А. Федарэнка неаднойчы даказаў, што з поспехам ён можа рэалізаваць свой творчы патэнцыял і як аўтар прыгодніцкіх аповесцей для падлеткаў, і як аўтар прозы, адрасаванай даросламу чытачу, і як драматург. У стылю пісьменніка арганічна спалучаюцца рэалістычны падыход пры стварэнні мастацкай рэчаіснасці, лірызм, іронія, сатыра. І, відавочна, Міхась Тычына меў усе падставы, каб выказацца ў адным з інтэрв’ю наступным чынам:

Мне здаецца, што Андрэй Федарэнка натуральным чынам увайшоў у шэраг беларускіх класікаў, у лік тых, каго мы прывыклі так называць. Жывых літаратараў рэдка так называюць, аднак Федарэнку можна лічыць класікам, які жыве і шмат працуе ў адзін час з намі. І тое, што ён робіць, выклікае ўвагу і павагу¹.

У чым жа выключнасць А. Федарэнкі? У тым, што ён з’яўляецца даследчыкам сучаснасці і глыбокім знаўцам чалавечай душы? А, можа,

¹ М. Тычына, “Андрэй Федарэнка ўвайшоў у шэраг беларускіх класікаў” (запісаў Ю. Ускоў), [online], <http://budzma.by/news/mikhas-tychyna-andrey-fyedarenka-wvays-how-u-sherah-byelaruskikh-klasikaw.html>, [доступ: 10.04.2017].

у тым, што ён, адзін з нямногіх сучасных беларускіх пісьменнікаў, які гаворыць аб штодзённай рэальнасці простых людзей, жыхароў вёскі?

Актуальнымі застаюцца словы, выказаныя самім пісьменнікам, яшчэ на пачатку яго творчага шляху:

Вёска – гэта нешта адзіна сапраўднае, нейкі светлы разумны куточак у свеце вар’яцтва. І калі ўжо так цяжка адарвацца ад Дастаеўскага, дык, па-мойму, “вёска ўратае свет”, а не нешта іншае. У маіх апавяданнях ёсць і пра вёску, і пра вясковых людзей жорсткія словы, але яны не ад няведання, не ад абыякавасці, а якраз ад жалю і, па выразу Буніна, “любаві лютай”...²

Тэма вёскі – адна з традыцыйна найшырэй рэпрэзентаваных у беларускай літаратуры ХХ стагоддзя. Аднак з цягам часу ў выніку індустрыялізацыі і ўрбанізацыі значна зменшылася колькасць вясковага насельніцтва і ў вясковай тэме з’явіліся новыя сюжэты:

Пісьменнікі, выхадцы з вёскі, пачалі асэнсоўваць змены ў псіхалогіі гараджан у першым пакаленні (Міхась Стральцоў, Андрэй Федарэнка, Алесь Наварыч і інш.).

У выніку ў вясковай прозе сфарміраваліся два рознаполюсныя вектары: больш масавы – канстатацыя беспрасветнасці вясковага жыцця і дэградацыі вяскоўцаў (“Вёска”, “Бляха” А. Федарэнкі) і нешматлікія спробы сцвярджаць па-ранейшаму высокія маральныя каштоўнасці вяскоўцаў, падкрэсліваць асаблівую філасофію вясковага жыцця і яго спакой у супрацьвагу гарадской мітусні (творы Марыі Вайцяшонак)³.

Творы А. Федарэнкі асабліва ўражваюць, бо адчуваецца, што ён – шматгадовы гараджанін – душой сваёй застаецца з жыхарамі вёсак, з іх болем і клопатам⁴. Пісьменнік *неаднойчы прадэманстраваў, што аднолькава па-майстэрску валодае як вясковым, так і гарадскім топасам. Аднак менавіта вясковы забяспечыў яму найвышэйшы ўзровень абагульнення ў выяўленні нацыянальнага*⁵. На першы погляд, федарэнкаўскія героі – “простыя”, нічым не адметныя людзі, але *талент пісьменніка адкрывае чытачу іх душы на тую псіхалагічную глыбіню, за якой чуецца жывая зацікаўленая размова пра*

² Цыт. за М. Верціхоўская, *Ад “Пелі” да “Дзікага Лугу”*, “Літаратура і мастацтва” 2013, № 28, с. 5.

³ А. Бязлепкіна, *Беларуская літаратура мяжы ХХ–ХХІ стст: тэндэнцыі развіцця*, “Studia Białorutenistyczne” 2013, Nr 7, s. 150.

⁴ М. Тычына, “Андрэй Федарэнка ўвайшоў у шэраг беларускіх класікаў”, [online].

⁵ М. Верціхоўская, *Ад “Пелі” да “Дзікага Лугу”*, с. 5.

*беларуса-сучасніка*⁶. Вартая асаблівай увагі і федарэнкаўская манера апавядання, здольнасць пісьменніка ствараць стэрэаскапічную мастацка-эстэтычную рэальнасць, як падкрэслівае ў артыкуле “Агрэсія формы. Стылёвыя пошукі маладой прозы” Л. Корань:

(...) пісьменнік паказвае адносна аўтаномную, асінхронную да праяў знешняга свету плынь унутранага жыцця чалавека, з абавязковым у той жа час паказам гэтага самага аб'ектыўнага пачатку – знешняга жыцця. Сам прыныш (...) не новы. Штука ў тым, каб адкрываць кожны раз нанова ў рэальным жыцці гэтыя сутнасныя “счапленні” розных з'яў і знаходзіць сродкі адэкватнага перакладу адкрытага на паперу. Выяўленчыя сродкі А. Федарэнкі якраз і даюць магчымасць убачыць, як, з чаго склалася тое, што спраўдзілася, што маеш як факт, як падзею, як вынік, – тое, чаго ніхто не чакаў⁷.

У ёмістай і аб'ёмнай па сэнсе аповесці “Ціша” (2013) пісьменнік глыбока псіхалагічна адлюстроўвае і грамадска-сацыяльныя, і побытава-гаспадарчыя, і духоўныя праявы жыцця сучаснага чалавека, што жыве на гарадской ускраіне, выяўляе сутнасць яго душы. Назва твора выклікае розныя асацыяцыі: гэта і гармонія вясковага жыцця, спакой, які адчуваецца на ўлонні прыроды, але і цішыня, што бывае перад бурай. Назва федарэнкаўскай аповесці сапраўды заключае ў сабе сімвалічны характар:

Гэта і ўмоўная цішыня мястэчка, якое яшчэ не праглынуў горад, і цішыня ў доме, якая наступае пасля смерці роднага і блізкага чалавека (у дадзеным выпадку – бабулі Петрыка), і мянушка сабакі, які жыве ў гарадской кватэры дзядзькі. Аўтар нездарма ўводзіць у сюжэт гэтую маленькую гераіню. Для дзядзькі Ціша – амаль цэнтр свету, самая блізкая і важная істота. Гэта падавалася б натуральным, калі б ён быў надта адзінокім чалавекам, але ў яго ёсць жонка, дачка, браты і маці⁸.

А. Федарэнка імкнецца звонку і знутры паказаць сваіх герояў. Большасць Дворакаў жыве ў вёсачы Чэшская Слабада, якая галоўнаму герою аповесці Петрыку здаецца найпрыгажэйшым месцам на

⁶ В. І. Козіч, *Андрэй Федарэнка*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4-ох тамах*, Мінск 2001, т. 4, кн. 3, с. 1057.

⁷ Л. Корань, *Цукровы пейзіж: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1996, с. 222–223.

⁸ М. Весялуха, *Паміж горадам і вёскай*, [online], <http://zviazda.by/be/news/20140512/1399874454-pamizh-goradam-i-vyoskay> [доступ: 21.03.2017].

Зямлі. Зусім справядліва пісьменнік распачынае знаёмства з Петрыкавым светам з найбліжэйшага асяроддзя – роднай хаты хлопчыка, панадворка:

Хіба можа быць штосьці лепшае за іхні беленькі дамок, за гэты ўтульны дворык з старым абрыкосавым дрэвам пад сцяной, якое распасцёрла галіны над дахам, пачарнелым ад часу і непагадзі, пазелянелым ад моху? Па шыферных жолабах яго ўлетку скочваліся і падалі ў траву спелыя аранжава-жоўтыя плады... (...)

Калі па драбіне залезці на дах, ці ўскараскацца на разгаліну абрыкова савага дрэва і азірнуцца, можна было з вышыні ўбачыць усю Слабаду⁹.

Паступова абсяг бачання пашыраецца, захоплівае цэлую Слабаду. Карціна свету, якая адкрываецца перад шасцігадовым хлопчыкам, захапляе. Пісьменнік знаходзіць адпаведныя словы, каб вобразна паказаць усё, што можа з вышыні ўвабраць позірк героя. Урэшце ён канстатуе: (...) *ціхая, дачная Слабада са сваімі студнямі і пеўнямі, домікі, садзікі, агароды, дарога, лес, поле, краявід горада і рачулка, якая таксама акружала Слабаду, нібы акальцоўвала яе, – усё было надзвычай талкова прадумана некім. А яшчэ стварала адчуванне ўтульнасці і бяспекі* (9).

Зразумела, што ў такім гарманічным, спакойным свеце адзіны пясчун маці і бабулі *быў перакананы, што ён – самы шчаслівы чалавек на зямлі, людзі, якія яго акружаюць, самыя лепшыя, самыя добрыя, а выдумляюць яны нейкія праблемы проста так, ад няма чаго рабіць, каб яшчэ весялей жылося* (7).

Петрык не мог зразумець, чаму многім жыхарам вёскі, у тым ліку і яго бацькам, хочацца пераехаць у горад. Праўда, і яго самога многае захапляла ў гарадскім жыцці:

Петрыка заўсёды ўражваў гэты хуткі пераход ад слабадскай цішы да горада. Некалькі прыпынкаў – і вось ты ўжо ў мікрараёне, як на іншай планеце. Дзіцячы сад, чужая школа. Гастронам. Знаёмы двор – прастакутнік, на два дамы з тарцоў, па тры – уздоўж. Усё замкнута. Пасярод двара дзіцячая пляцоўка, арэлі, грыб-мухамор у пясочніцы. Лавачкі ля пад'ездаў (37).

Хлопец здзіўляўся і таму, што бачыў у шыкоўнай трохпакаёўцы дзядзькі Стаха, асабліва колькасці яды на сталe і таму, што за стол садзіліся з сучкай, якая лезла пыскай ва ўсе міскі. Аднак ён лепш

⁹ А. Федарэнка, *Ціша. Аповесці, апавяданні*, Мінск 2014, с. 7–8. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

адчуваў сябе дома, а таксама ў вясковай хаце дзядзькі Стэфана. І хоць маці пераконвала Петрыка, што гарадское жыццё самае лепшае: *Прыбіральня, ванна, балкон, кухня – усё ў адным памяшканні, і разам з тым ізаляванае. На падлозе дываны, на сценах дываны. Чыціня, ахайнасць. Мора вольнага часу – сядзі сабе за сталом і нічога не рабі. Цуд, а не гарадское жыццё!* (37), але хлопчык неяк падсвядома разумеў, што гарадскія людзі губляюць нешта істотнае: *Багаты Стах і цётка Таня заўсёды прымалі бедных сваякоў (...) гасцінна, але з паблажлівасцю* (37). Так пісьменнік звяртае ўвагу на пагрозу, якую нясе перасяленне ў горад. Праўда, ён не дае адмоўнай ацэнкі тым, хто стаў гараджанамі, бо разумее, што розныя матывы падштурхоўваюць вяскоўца пакінуць роднае гняздо. Аднак, відавочна, што пісьменніку балюча, што былыя вяскоўцы імкнуцца жыць у адпаведнасці з новымі правіламі. Пераацэнка каштоўнасцей так уплывае на дзядзьку Стаха, што ён больш любіць сваю сучку Цішу, чым сям'ю. Праўда, А. Федарэнка прама не крытыкуе Стаха Дворака, але стасунак пісьменніка да паводзін героя відавочны:

Петрык, калі быў малы, думаў, што дзядзька Стах, як і бацька, летуценнік (...) і пад словам “ціша” мае на ўвазе навакольную цішыню, ёю захапляецца пасля гарадскога тлуму, калі ўсклікае: “Ах, ты, мая ціша!”

Але цяпер ён ведаў, што Ціша – гэта сучачка дэкаратыўнай пароды, той-тэр'ерчык, дзядзька Стах з жонкай цёткай Таняю надта любяць яе, выгульваюць, мыюць у ванне шампунем, яна нават мае ўласную канапку, хоць і спіць з імі ў адным ложку.

– Ты чуеш, што я пытаю, ці ты не чуеш? – не ўнімалася баба Домна, пакуль маці ладзіла закуску.

Стах зноў не адказаў, а пагладзіў пляменніка, як сабачку па галаве (22).

Пісьменніка цікавяць адносіны чалавека да самога сябе, да асяроддзя, да іншых. Гарадское жыццё і складаныя сямейныя варункі адмоўна ўплываюць на дзядзьку Стаха. У аповесці паказана, як ён паводзіць сябе сярод людзей: *на пытанні ён не адказваў – або рабіў выгляд, што не чуе* (23). Усе яго пачуцці канцэнтруюцца ў незвычайную любасць да сабакі.

У аповесці выразна праводзіцца думка, што мара аб гарадскім жыцці стаецца пачаткам знішчэння сям'і. Бацька Петрыка – Марак, пакінуў сям'ю і *плаваў недзе па рэках далёкай Сібіры, зарабляў грошы, каб пабудаваць кааператыўную кватэру ў “мікрараёне”* (6). Праўда, з часам чытач пераконваецца, што не толькі гэта кіруе героем, што горад зусім не цікавіць яго, а стаецца апраўданнем для выезду з хаты.

А. Федарэнка дэталёва і псіхалагічна дакладна паказвае міжсямейныя адносіны, уплыў бацькоў на сталенне дзіцяці. На пачатку аповесці пісьменнік *свядома пазбягае апісання псіхалагічных рэфлексій Петрыка і эвалюцыі яго светаасэнсавання. У творы адлюстравана толькі непасрэднае бачанне падзей дзіцячымі вачыма. Але ў стылі, у падтэкставасці і эмацыянальнай афарбоўцы аповеду недвухсэнсоўна выяўлена, якія ўражанні назапашвае Петрык, да якіх выскоў ён абавязкова прыйдзе з цягам часу*¹⁰. Трэба зазначыць, што выхаваўчыя і павучальныя моманты падаюцца ў творы без маралізатарства, найчасцей праз расповед аб канкрэтных жыццёвых калізіях. Пісьменнік стварае праўдзівыя характары герояў, паказвае, што ў кожнага з іх ёсць свае станоўчыя рысы і хібы. Петрыкава маці цяжка працуе і ў яе не хапае часу для сына, але адчуваецца, што яна любіць свайго хлопчыка і яе паводзіны падыктаваны марай пра лепшае заўтра для яго. Аднак гераіня не спраўляецца з задачай быць ва ўсім добрым прыкладам для свайго дзіцяці. Сам Петрык бачыць, што маці залішне клапаціцца аб грошак: *Ужо гэтыя грошы! З чаго б маці ні пачынала, абавязкова на іх збівалася* (9). Больш таго, складваецца ўражанне, што добразычлівыя адносіны з мужавымі братамі яна падтрымлівае толькі таму, што спадзяецца на іх грашовую падтрымку.

Уплыў на сталенне Петрыка аказвае, безумоўна, і баба Домна, добрая бабуля і мудрая свякроў. На першы погляд здаецца, што гераіня ўвасабляе ў сабе тыповыя рысы звычайнай сялянкі. Яна выхоўвае ўнука, як раней сыноў, у любові да навакольнага свету, пашане да другога чалавека. Як ніхто іншы, бабуля разумее душу Петрыка і ўмее выказаць яму свае пачуцці. Аднак А. Федарэнка адыходзіць ад традыцыйнага вобразу бабулі-сялянкі. Ён стварае вобраз незалежнай жанчыны з характарам, якая не абмяжоўваецца сямейным колам і імкнецца быць сярод людзей. Раз у два-тры месяцы баба Домна ладзіць сустрэчы з сябрамі-пенсіянерамі, што, як падкрэсліваецца ў творы, надта не падабаецца мясцоваму начальству:

Кабеціна на пенсіі, па-іхняму, выгляд павінна мець скрушны, знясілены, сама мусіць быць гарапашнай, сагнутай у крук, прыгнечанай нягодамі, – але разам з тым і руплівай, каб увесць астатак жыцця пакласці на дзяцей і ўнукаў.

¹⁰ Л. В. Алейнік, *Сацыялізацыя дзіцяці ў сям'і ў аповесці А. Федарэнкі "Ціша"*, [online], <http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/14046/1/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B9%BD%D1%96%D0%BA%20%D0%9B.%D0%92.%202015-10%20c%2095-99.pdf> [доступ: 21.09.2017].

А Домна проста жыла ў сваю ахвоту. І гром не забіваў яе за гэты грэх на роўнай дарозе, і зямля не правальвалася пад нагамі; наадварот – статная, маладжаватая, асабліва пасля пары чарачак “абрыкосаўкі”, босыя ногі ступалі па зямлі лёгка, спіна была разагнутыя, вочы маладыя і румянец на шчоках (15).

Прадстаўнікі мясцовай улады не адзін раз папракалі жанчыну за нібы амаральны лад жыцця, заходзілі ў хату, каб выказаць сваё незадавальненне. Не пагаджалася Домна з намерам улад эксгуміраваць мужа-франтавіка, каб перазахаваць яго ў брацкую магілу. Непакорную, з пачуццём уласнай годнасці бабу Домну не пераконваюць не толькі пагрозы начальнікаў, але і просьбы нявесткі.

Самую істотную ролю ў фарміраванні характару дзіцяці А. Федарэнка аддае аднак мужчынам. На пачатку аповесці пісьменнік толькі некалькі слоў прысвяціў маці і бабулі хлопчыка. Нашмат больш ён гаворыць пра Петрыкавага бацьку – Марка, памерлага дзедка, дзядзькоў Стэфана і Стаха. Браты, якіх называюць братамі Кармазавымі, жыўць у канфлікце, прычыны якога не памятаюць. І нават Домна Дворака, што мацуе свет сваёй сям'і, не можа ніякім чынам памірыць сыноў.

Кожны з сыноў Домны і Андрэя Дворакаў надзелены ўнутранай адметнасцю. Іх душэўнае жыццё адбіваецца на іх учынках, а малы Петрык уважліва сочыць за тым, як яны сябе паводзяць. Маці ўвесь час ставіць яму ў прыклад дзядзьку Стаха, але Петрыку больш адпавядае лад жыцця дзядзькі Стэфана:

Яму падабалася, як Стэфан зваў яго – нябож. Падабалася, што ён кажа не веласіпед, а “веламашына” (...) Падабалася, што ён верыць у Бога – ніколі не біў кабана, не перахрысціўшыся, і нават калі даваў папругі свайму Валіку, як той быў яшчэ малы, – таксама перад гэтым асяняў крыжам. (...)

Кароткі прагляд газет, тэлевізар і “Акян” з’яўляліся для Стэфана адзіным адпачынкам. Увесь астатні час ён не мог без працы – усё нешта габляваў, стукаў, капаў, альбо, калі ўжо зусім не было чаго рабіць, падмятаў двор, на якім і так ні акурачка, ні трэсачкі, ні саломінкі, але дзядзька Стэфан усё роўна гадзінамі мог вышкрэбваць зямлю венікам (42–43).

А. Федарэнка высвятляе розныя псіхалагічныя канфлікты, што ўзнікаюць у выніку сутыкнення традыцый з новымі ўмовамі жыцця. Расстанне з каранямі, з роднай культурай не прыносіць шчасця Стаху Двораку ў яго раскошнай кватэры. Яго брат Стэфан стараецца захоўваць павязь з роднай зямлёй, са спадчынай продкаў, але ў вечнай

мітусні і ён не можа знайсці сапраўднага шчасця і парадавацца таму, што мае.

Нешчаслівым здаецца і Петрыкаў бацька, якога не разумеюць нават найбліжэйшыя. І таму ён увесь час у дарозе, хоць у яго ёсць хата і сям'я, але ён – бяздомны, бо багатаму ўнутранаму свету героя не хапае прасторы ў замкнёных абставінах роднага вясковага свету:

– (...) Што толку ад тваіх заробкаў? Чацвёрты год, чацвёрты сезон... Сын без цябе вырас, а ты без сына і жонкі... Дома седзячы, больш зарабіў бы. Тут жа горад, працы хапае. Хоць бы ў нас у парніках... Ці на арэадrome, як Стэфан... Ці як Карл Капора, на трактары... І ездзіць нікуды не трэба, ні на якія заробкі, ні ў якую Сібір – сядзіць дома, а ўжо кааператыў гатовы, ды які – харомы, палацы!

Бацька хмурыўся.

– Капора... А што ён ведае, акрамя свайго трактара? Хіба ён бачыў калі, як усход ружавее? Як распускаецца першая кветка? Дыхаў водарам тайгі? Начаваў каля начнога вогнішча з рыбакамі? Жыве кратом і памрэ як крот.

– Хай крот, а багацейшы за нас.

– У матэрыяльным плане – але не ў духоўным (20).

Петрыкавага бацьку хвалююць і чаруюць розныя з'явы прыроды, непаўторная яе прыгажосць знаходзіць водгук у яго душы. Ён разумее, як шмат унутрана чалавек траціць ў штодзённай мітусні і не пагаджаецца з гэтым. Вядома, Марак Дворак усведамляе, што ён павінен забяспечыць будучыню сваёй сям'і і нават спрабуе пераканаць сябе ў патрэбе вяртання ў родную вёску і пошуку сталай працы. Аднак ужо сама думка пра матэрыяльныя справы прыводзіць яго ў стан смутку і, нягледзячы на абяцанне, Марак Дворак у чарговы раз выязджае, аб чым пісьменнік сведчыць лаканічна: *Назаўтра раніцаю не было ні чамадана, ні бацькі* (21).

Характарам Марак нагадвае шэраг герояў Я. Брыля, якія паводзілі сябе “як маленькія”, г. зн. умелі па-сапраўднаму, непасрэдна здзіўляцца навакольнаму свету. Праўда, А. Федарэнка паказвае, што натуральным повязям чалавека ў сучасным свеце захавацца вельмі нялёгка. Марак, як і ягоныя браты, разгубіўся, аказаўся на раздарожжы. Ён апантаны любоўю да прыроды і, здаецца, зусім не бачыць, што яго лад жыцця вядзе да распаду сям'і.

Аднак менавіта Марак, хоць дома бывае мала, асабліва станоўча ўплывае на сталенне сына:

... і малы Петрык – бачыў, як маці ажывае, харашэе, дабрэе пасля бацькавых наездаў.

І ён пачынаў здагадвацца, што справа тут, відаць, не ў мяху з грашыма, а ў тым, што мужчына, які не саромеецца плакаць перад жанчынай, становіцца на калені і цалаваць ёй рукі, хутчэй за ўсё сапраўды валодае нейкім, можа быць, яшчэ большым за грошы, багаццем (21).

Сваімі паводзінамі бацька дае прыклад сыну, паказвае, што не трэба саромеецца выказваць пачуцці. Менавіта бацька адкрываў перад Петрыкам цудоўны і таямнічы свет прыроды, вучыў яе любіць і шанавать:

Бацька выходзіў на двор. Пятрок, як зачараваны, ішоў следам. Бацька набіраў у грудзі паветра, азіраўся:

– Якая прырода! Якая прыгажосць! – казаў узбуджана. – А вось і ты, мой абрыкосік! Колькі я гэты ствол адпаліраваў, па ім лазычы! Кожны сук ведаю... Неяк маці папрасіла абрыкосаў нарваць, дык я ўсе абарваў, і спелыя, і зялёныя... Смех і грэх! Тваіх гадоў быў, такі ж малы, неразумны... Вось тут во стол стаў. Вячэралі за ім... Сёрбаем запірку з аднаго чыгунка... Вясна, абрыкос цвіце, вечар, прыцемкі, а пчолы гудуць над галавой!.. Уяўляеш – яшчэ не спяць! Такое не забываецца. Вучыся, сыноч, працавітасці ў пчол (17–18).

Традыцыйна праз беражлівых адносін да прыроды праяўляюцца маральныя каштоўнасці асобы. Аднак А. Федарэнка паказвае, што гарманічнае суіснаванне чалавека з прыродай не заўсёды з'яўляецца гарантам мудрасці. Марак Дворак пераконвае сына, што вучыцца трэба ў прыроды, але ва ўласным жыцці ён далёкі ад яе гарманічнасці і спакою. Яму не хапае мудрасці і яго ўражлівая душа не знаходзіць сіл для таго, каб памірыцца з братамі.

Відавочна, у аповесці сутыкаюцца два розныя погляды на жыццё: дзіцяці, якое цешыцца з таго, што мае, і дарослых, што шукаюць і не знаходзяць шчасця. А. Федарэнка паказвае жыццё герояў, насычанае радасцю і смуткам, поспехамі і няўдачамі, прыгожым і агідным. Яны нібы самараскрываюцца, у адпаведнасці з асаблівасцямі ўзроставай псіхалогіі. На жаль, пакаленне бацькоў па-свойму разгубленае і не можа служыць прыкладам дзецям. Відавочна, пісьменніку баліць, што на першае месца сучасным чалавекам ставіцца не сям'я, а матэрыяльны дабрабыт.

Аднак пісьменнік не пакідае чытача ў песімістычным настроі. Надзея для будучых пакаленняў выяўляецца ў сімвалічнай сцэне развітання бабы Домны з унукам: *Маці падштурхнула сына, ён нагнуўся, бабуля знайшла сваім ротам яго вусны. Гэта быў доўгі пацалунак і нейкі пражы, нібы Домна на развітанне тацела пераліцца ва ўнука,*

увайсці ў яго і хоць часцінкай пажыць у ім яшчэ (63). Трэба падкрэсліць, што сам Петрык усведамляе сабе крохкасць жыцця і адказнасць перад тымі, хто развітаўся з зямным жыццём:

І хацелася сказаць ім, тым даўно памерлым, што ляжаць цяпер спархнелыя, – пашкадаваць іх, пабадзёрыць:

“Не бойцеся, я жыву заместа вас! Я ўсё гэтак сама, як і вы, цюцелька ў цюцельку, адчуваю!” (52)

Відавочна, у сваёй аповесці А. Федарэнка стварае вобраз па-свойму выключнага хлопчыка. Петрык надзвычай дапытлівы, прагны да ведаў, уражлівы да свету прыроды і ў пэўных сітуацыях аказваецца намнога сталейшым і мудрэйшым за дарослых. Петрык уважліва сочыць за тым, што адбываецца навокал, глыбока аналізуе пачутае і пабачанае. Дзякуючы назіральнасці, ён хутка становіцца адным з лепшых вучняў у класе:

Аднаму настаўніку, заўважыў ён, падабаецца дысцыпліна – ну і будзь такім, ціхім, уважлівым, сядзі смірна. Другі, наадварот, хацеў актыўнасці – калі ласка, у меру варушыся, падымі руку і спытай, ужо табе плюсик. Трэці любіў маўчуноў, і Петрык, нават, калі ведаў урок, перад усімі не высоўваўся.

Стараннасць не прапала. Хутка яго заўважылі, пачалі хваліць і нават ставіць у прыклад іншым (47).

Аб мастацкіх здольнасцях Петрыка сведчаць яго першыя крокі на пісьменніцкім шляху. Прага творчасці змушае яго выліць на паперу заветныя пачуцці, распавесці аб адносінах маці і суседа, але пры тым хлопчык разумее, што напісаны ім верш мусіць быць прыхаваны. Ды верш “Петрусёвы бацькі” выпадкова патрапіў на вочы настаўніку Леаніду Міхайлавічу, калі ён захацеў паглядзець, як жыве вучань. Настаўнік знайшоў адпаведныя словы, каб пераканаць хлопца, што пра непрыстойныя рэчы пісаць не трэба, але адначасова выказаў разуменне і падтрымку:

Табе здаецца, што ў цябе яшчэ не жыццё, а толькі падрыхтоўка да жыцця, а сапраўднае яно наперадзе, але павер – тут памылка; менавіта ў гэтыя гады, ад 5 да 12, адбываецца з чалавекам усё самае лепшае, што можа адбыцца. А потым – альбо паўтор, альбо салодкія ўспаміны. Таму я табе настойліва раю збіраць па крупінках матэрыял для гэтых успамінаў, хаця б машынальна, проста як капейкі ў капілку, шукаць, цягнуцца толькі да светлага, чыстага, добрага – як яно потым у жыцці паможа! (51)

А. Федарэнка засяроджваецца на паказе ладу жыцця, адносін у сям'і, але і сведчыць, што на дзіця маюць уплыў і іншыя людзі, з якімі яно сустракаецца на шляху да сталення. Петрык інтуітыўна ўсведамляе, што жыццё складанае і што нават дарослыя могуць часам памыляцца. Письменнік даследуе як фарміруюцца ўласныя адносіны героя да добрага і благога, падкрэслівае, што Петрык настолькі разумны, што ўмее зрабіць выбар і адкідае “навукі” маці і дзядзькі Стаха: *Петрыку запалі-такі ў душу бацькавыя словы аб тым, якая чароўная ў іх прырода, і словы Леаніда Міхайлавіча (...)* (53). Хлопчык прымае самастойнае рашэнне і хоча набываць свой каштоўны вопыт, пачынаючы з рыбалкі. Аб яго сталенні сведчаць таксама наступныя развагі:

Няўжо гэта яно вось такое – жыццё? Дзе ўсё разам, гора і шчасце, сваркі і прымірэнні, слёзы і смех, і ўсё пераменлівае, перамешанае, непастаяннае, усё ў руху, круціцца, як у калейдаскопе (...) Было адначасова і радасна, і боязна, і крыху сумна. Але больш радасна – якое ж яно, жыццё, аказваецца, аграмаднае! І як добра, што яно нарэшце пачынае адкрывацца яму! (64)

У аповесці “Ціша” аналізуюцца абставіны і сацыяльныя з’явы, што адыгрываюць вызначальную ролю ў станаўленні характару дзіцяці. А. Федарэнкам уздымаюцца таксама такія важнейшыя праблемы сучаснасці, як стаўленне да прыроды, адносіны да мінулага. Аўтар “Цішы” выказвае свой клопат пра лёс беларускага народа, што праламляецца ў лёсах асобных герояў. У кантэксце ранейшай творчасці письменніка відаць, што ён па-новаму глянуў на чалавека, акцэнтуючыся на адмоўных рысах характару. Аднак А. Федарэнка не прымае маральнага падзення чалавека і даводзіць, што надзея памірае апошняя. Ён бачыць, што сучасны чалавек разгублены, бо ў нейкі момант адвечныя каштоўнасці страцілі для яго актуальнасць, з’явіліся новыя прыярытэты. Засяроджваючыся на працэсе сацыялізацыі дзіцяці, письменнік даводзіць, што чалавек можа і павінен найперш зберагаць маральныя каштоўнасці, якія перадаюцца з пакалення ў пакаленне.

ЛІТАРАТУРА

- Алейнік Л. В., *Сацыялізацыя дзіцяці ў сям'і ў аповесці А. Федарэнка “Ціша”*, [online], <http://elib.psu.by:8080/bitstream/123456789/14046/1/%D0%90%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D0%BD%D1%96%D0%BA%20%D0%9B.%D0%92.%202015-10%20c%2095-99.pdf> [доступ: 21.09.2017]

- Бязлепкіна А., *Беларуская літаратура мяжы XX–XXI стст: тэндэнцыі развіцця*, “*Studia Białorutenistyczne*” 2013, Nr 7.
- Вершіхоўская М., *Ад “Пелі” да “Дзікага Лугу”*, “Літаратура і мастацтва” 2013, № 28.
- Весялуха М., *Паміж горадам і вёскай*, [online], <http://zviazda.by/be/news/20140512/1399874454-pamizh-goradam-i-vyoskay> [доступ: 21.03.2017]
- Козіч В. І., *Андрэй Федарэнка*, [у:] *Гісторыя беларускай літаратуры XX стагоддзя: У 4-ох тамах*, т. 4, кн. 3, Мінск 2001.
- Корань Л., *Агрэсія формы. Стыльёвыя пошукі маладой прозы*, [у:] Л. Корань, *Цукровы пейжык: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1996.
- Міхась Тычына: *“Андрэй Федарэнка ўвайшоў у шэраг беларускіх класікаў”* (запісаў Ю. Ускоў), [online], <http://budzma.by/news/mikhas-tychyna-and-rey-fyedarenka-wvayshow-u-sherah-byelaruskikh-klasikaw.html>, [доступ: 10.04.2017]
- Федарэнка А., *Ціша. Аповесці. Апавяданні*, Мінск 2014.

STRESZCZENIE

OBRAZ RODZINY W UTWORZE ANDREJA FIEDARENKI „CISZA”

Autorka artykułu analizuje utwór „Cisza” wybitnego białoruskiego twórcy Andreja Fiedarenki. Pisarz przedstawia życie trzech pokoleń rodziny Dworaków, porusza problem dojrzewania i wpływu środowiska na kształtowanie się charakteru dziecka. Ukazanie trudnych relacji rodzinnych, różnic charakterów i życiowych priorytetów bohaterów staje się pretekstem do rozważań nad życiem współczesnego człowieka, jego stosunkiem do historii i przyrody.

Słowa kluczowe: dom, rodzina, dojrzewanie, samotność, konflikty w rodzinie.

SUMMARY

THE FAMILY IMAGE IN ANDREY FEDORENKO’S “SILENCE”

The author of the article analyzes Andrey Fedorenko’s “Silence”. The writer describes the life of three generations of the Dvoraks family, discusses the question of puberty and the influence of the surroundings on a child’s character. Presenting difficult family relations, different characters and lifelong priorities becomes an excuse to consider life of a contemporary man, his attitude to history and nature.

Key words: home, family, puberty, loneliness, conflicts in family.

Вольга Дзесюкевіч

*Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт
Мінск*

Канцэптуалізацыя дома маладымі беларусамі

Канцэптуалізацыя дома, яе вобразнае і каштоўнаснае вымярэнні, з'яўляецца прадметам пастаяннага вывучэння лінгвістычнай антрапалогіі. Змены ў канцэптуалізацыі, адзначаныя за апошнія дзесяцігоддзі, маюць хутчэй негатыўны характар, даследчыкі звяртаюць увагу на тэндэнцыю да адмаўлення каштоўнасці дома, а таксама на няяснасць культурных кантэкстаў, у якіх яна фарміруецца і фармулюецца¹. З мэтай высветліць, наколькі гэта тэндэнцыя характэрна для мыслення маладых беларусаў, было праведзена анкетнае даследаванне. Вынікі яго выкладаюцца ў першай частцы артыкула. Другая – прысвечана эксплікацыі канцэпта *дом* у карціне свету Андрэя Горвата, аўтара кнігі «Радзіва “Прудок”».

I

Падчас анкетавання рэспандэнтам (100 студэнтам беларускіх ВНУ і спецыялістам да 26 гадоў, якія працуюць у галіне журналістыкі, PR, маркетынгу, праграмавання, дызайну), было прапанавана адказаць на некалькі пытанняў, якія маюць на мэце эксплікаваць план зместу моўнага знака *дом*. Для вылучэння і апісання канатацыі рэспандэнтам

¹ J. Mikułowski Pomorski, *Dom w perspektywie wielokulturowej. Uwarunkowania nowoczesnej percepcji*, [online], <http://www.kfp.uj.edu.pl/konferencje/wp-content/uploads/2009/05/prof-dr-hab-jerzy-mikulowski-pomorski.pdf> [доступ: 15.07.2017].

прапаноўвалася вызначыць значэнні дэрыватаў *хатні/домашний* і *бяздомны*, а таксама даць тлумачэнні некалькіх фразеалагізмаў з кампанентам *дом*. Заклучны блок пытанняў быў прысвечаны высвятленню стэрэатыпных уяўленняў аб традыцыйным і сучасным доме, а таксама эксплікацыі прататыпа, г.зн. уяўлення аб ідэальным з пункту гледжання рэспандэнтаў доме. У складанні анкеты мы абапіраліся на вопыт эксплікацыі канатацыі моўнага знака і апісання моўнага стэрэатыпу дома².

Аналіз рэакцый рэспандэнтаў дазволіў выявіць наступныя значэнні слова:

- 1) 'пабудова': *зданіе, строеніе, хата, изба, халуна, хижина, коттедж, помещеніе, домишко, замок;*
- 2) 'жыллё, памяшканне, якое можа быць уласнасцю': *жилище, квартіра (однушка, двушка, флэт), моя комната, жилье, жилплощадь, обиталище, обитель, поместье, недвижимость, собственность;*
- 3) 'сям'я, родныя людзі' (*семья, родители, родня, семейный очаг, компания самых близких*);
- 4) 'радзіма' (дадзенае значэнне рэлевантна для 10% рэспандэнтаў): *родина, родная страна, место/город, где родился и вырос, родовое гнездо, родной уголок, Земля.*

На асноўныя значэнні моўнага знака накладваюцца наступныя істотныя для канцэптуалізацыі канатацыі: дом – месца

- 'бяспечнае, закрытае з усіх/некаторых бакоў': *крепость, крыша над головой, убежище, кров, укрытие, берлога, логово, пещера, место, где можно спрятаться и побыть одному, место, где прячешься от холода и врагов, место, где скрываешься от внешнего мира.* Тыя ж канатацыі былі вылучаны ў тлумачэннях і сінонімах дэрывата *хатні/домашний*: *защищенный, безопасный, закрытый, надежный, закрытый от посторонних;*
- 'маленькае, вузкае': *гнездышко, местечко, родной уголок, домишко, халуна, хижина* (у апошніх дадзеная канатацыя з'яўляецца дадатковай да 'бедны'), *нора, ящик, скорлупа, угол.* Рэакцыі *уют, уютный*, прыгаданыя адпаведна 28 і 30 разоў, таксама імплікуюць такую канатацыю на ўзроўні этымалогіі: паводле меркавання Ю.С. Сцяпанавы, *ут-* мае значэнне 'шчыліна'³;

² *Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków*, red. M. Marcjanik, Warszawa 2006.

³ Ю. Степанов, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, с. 827.

- ‘якое сагравае, дае цяпло, энергію’: *место, где тепло, очаг, генератор, энергетический ресурс;*
- ‘спакойнае’: *место, где царит покой, безмятежность, спокойствие, комфорт, рай/райский уголок, место отдыха, тихое место;*
- ‘звязанае з пачуццём роднасці’: *забота, любовь, привязанность, счастье, место, где чувствуешь себя своим;* пар. таксама наступныя сінонімы слова *хатні/домашний*, прапанаваныя рэспандэнтамі: *родной, семейный, родительский, близкий, любимый, милый,* – сема атрымала экспліцытнае выражэнне ў разгорнутым тлумачэнні: *Если не чувствуешь себя в безопасности или чувствуешь себя одиноко, то это не похоже на дом;*
- ‘сваё, якое належыць табе’: *своя комната, уголок, хатні/домашний – свой, частный, собственный,* а таксама ‘асабістае, прыватнае’: *личное пространство, искреннее, свободное, место, где человек чувствует себя на своем месте.*

У сувязі з аналізаваным знакам актуалізуюцца фрэімы адпачынку (*там время останавливается*) і вольнага часу (разам з тым рэспандэнтны адзначаюць, што дом становіцца месцам, у якім працуюць), фармулююцца мадэлі паводзінаў (*Дом – место, где человек должен быть самим собой, где можно отдохнуть и снять маску*), выказваецца ідэя выключнай важнасці дома для чалавека (*то самое место на земле, где человеку хорошо*).

Для больш дакладнага вызначэння ацэначнага складніка рэспандэнтам было прапанавана адказаць на пытанне «Кто такой бездомный?»; рэакцыі ў большасці выпадкаў (у 40% апытаных), аднак, былі пазбаўлены ацэнкі: *человек, который не имеет жилья, без постоянного места жительства.* Частка рэспандэнтаў атаясамлівалі дом і сям’ю (*тот, у кого нет семьи, ці тот, у кого нет ни дома, ни семьи, тот, у кого нет места, где его любят и ждут*). 18% прапанавалі ацэначныя тлумачэнні: *одинокий человек, никому не нужный, неблагополучный, беспризорный, несчастный человек, у которого нет защиты, поддержки близких, потерявший себя, веру в жизнь, человек, которого бросили, человек, отвергнутый родными, изгнанный из дома, живет и действует без смысла, ленивый и слабый;* разам з тым, на думку двух рэспандэнтаў, гэта таксама можа быць чалавек, які не мае патрэбы ў доме, не імкнецца яго знайсці. Заўважым, што сімвалічнае значэнне дома як сямейнага ачага пераважае над матэрыяльным значэннем дома як будынка, прызначанага для жыцця.

Вывучэнню разумення дома як з’явы сацыяльнай спрыялі тлумачэнні фразеалагізмаў *жыць сваім домам, наш абычай дом, отбіцца ад дома*.

Жыць сваім домам атрымала ў рэспандэнтаў наступныя тлумачэнні: *жыць сваёй сям’ёй, частной жызню, рады блізкіх, сваім хо-з’яйствам*; трэба заўважыць, што такая «адасобленасць» можа набыцца як пазітыўную ацэнку: *посвятить себя дому, быть привязанным к семье, безумно любить свой дом, любить свою семью, жить интересами семьи, не лезть в дела других, жить благополучно и уверенно, самостоятельно, независимо* (такое тлумачэнне актуальна для 17% рэспандэнтаў), так і негатыўную (14%): *доверять только близким, не интересоваться внешними событиями, обособиться, заботиться только об интересах семьи, не видеть ничего за пределами дома, жить в своем мирке, отгородиться ото всех, замкнуться, отделиться*.

Фразема *отбіцца ад дома/адбіцца ад дома* выявіла разнастайнасць у разуменні моўнага знака *дом* у дачыненні як да семантыкі, так і да прагматыкі: *покинуть дом, уйти, уехать, не возвращаться, редко навещать семью, забыть семью* – такія тлумачэнні ўскладняюцца меркаваннямі наконт матываў адасаблення чалавека ад сям’і: *потеряют интерес к домашним обязанностям, не принять условий семьи и отдалиться от родных, не интересоваться их жизнью* – і наступстваў: *стать одиночкой, лишиться защиты, поддержки*. Тлумачэнні гэтай фразеалагічнай адзінкі ўключаюць уяўленні пра матывы паводзінаў асобы і ўскладняюцца яе адмоўнай ацэнкай: *игнорировать семейные ценности, отвернуться от родных, забыть о своих корнях, нарушить семейные законы, отречься от родных, предать семью, вызвать неудовольствие семьи своим поведением, поссориться с родителями, оборвать связи с родственниками, потерять себя, потерять смысл существования, не знать своего места в жизни, взбунтоваться и уехать, уйдя из семьи, изменить свою жизнь в худшую сторону, стать бездомным, забыть Родину*, што ўказвае на каштоўнасць дома і чалавека як яго часткі. Разам з тым, адзначым наяўнасць пазітыўна маркіраваных асэнсаванняў, у якіх адзеленасць чалавека атаясамліваецца з незалежнасцю, самастойнасцю: *создать свою семью, стать самостоятельным, независимым, пойти своим путем, решиться оказаться один на один с миром*.

Пад агульным домам рэспандэнты разумеюць Зямлю (10%), Беларусь (3%), свой горад (2%), універсітэт, інтэрнат, дом бацькоў, сям’ю.

Большасць (больш за 70%) не маюць дакладнага ўяўлення пра агульны дом, тлумачаць яго як *общее помещение, общую жилплощадь, совместное жильё*.

Даследаванню дынамікі стэрэатыпаў і высвятленню прататыпаў быў прысвечаны апошні блок пытанняў анкеты. Традыцыйным домам рэспандэнты назвалі той, у якім *чтут традиции, соблюдают праздники, помнят историю своей семьи, почитают старших, в ладу и согласии живет полная семья* (у склад сям'і рэспандэнты ўключаюць бацькоў і дзяцей, некаторыя – хатніх жывёл), *где четко распределены все роли и каждый прилежно выполняет свою, мужчина и женщина связаны законным браком*, галавой дома з'яўляецца *мужчина* (падкарэсліваюць 5% апытаных), у ім *ёсць Бог* (указвае адзін з рэспандэнтаў), такім чынам, у апісаннях традыцыйнага дома актуалізуецца ў асноўным значэнне 'сям'я', значэнне 'жыллё' аказалася рэлевантным толькі для сямі рэспандэнтаў, пяць з якіх указваюць на атрыбут дома – печ ці яе варыянты – *нечто символизирующее очаг, например, камин*, што таксама сімвалічна звязана з сям'ёй.

Ва ўяўленнях пра тыповы дом актуалізуецца вобраз тэхналагічна ўдасканаленага памяшкання (*использованы умные технологии, установлены все коммуникации, с ремонтом, улучшенной планировки, с полами с подогревом, совмещена кухня со столовой, много современной техники, есть компьютер и телевизор, все удобства, Интернет, multifunctional, просторен, интерьер выполнен в духе минимализма, все в интерьере индивидуально и эксклюзивно*). Стэрэатып сучаснага дома як сям'і характарызуецца хутчэй негатыўна: *достигнута равноправие альбо идет борьба за равноправие, все работают, заняты и мало времени проводят друг с другом, мужчина и женщина не обязательно состоят в законном браке, отсутствует взаимопонимание, всем все равно, каждый за себя и погружен в собственные дела, каждый смотрит в свой экран*.

Прататып дома набліжаны да традыцыйнага, як пабудова ён характарызуецца нязначнай колькасцю прымет: дом павінен быць настолькі вялікім, каб у кожнага быў бы свой пакой, павінен быць пабудаваны самастойна і адлюстроўваць індывідуальнасць гаспадароў. У сімвалічным вымярэнні дом, наадварот, фарміруецца мноствам прымет, якія можна абагульніць наступным чынам: гэта бяспечнае месца, у якім адчуваеш сябе свабодным ад неабходнасці насіць сацыяльную маску (дадзеная характарыстыка атрымала мноства апісанняў, напрыклад, месца, *где не надо притворяться, где чувствуешь себя са-*

мим собой, можно быть открытым), прастора для творчай дзейнасці (дзе можна учыцца, творыць, чытаць) і правядзення вольнага часу, дзе ў згодзе і ўзаемнай павазе жыве сям'я і г.д. У эксплікаваным прататыпе дома асабліва відавочна, што рэспандэнты ў большай ступені глядзяць на сябе як на аб'ект любові, апекавання: дом у іх разуменні гэта месца, *дзе ёсць родзіці, якія любяць цябе і чакаюць, дзе цябе прымуць, поймуць і падтрымаюць, у якім о тебе пазаботыцца, дзе тебе рады*, толькі тры рэспандэнты часткай ідэальнага дому лічаць дзяцей, і толькі аднойчы была выказана думка аб неабходнасці намаганняў дзеля яго стварэння і ўтрымання.

Аналіз анкет дазволіў выявіць, наколькі канцэптуальна значна разуменне дома як сям'і (*сям'я і ёсць дом; дом переезжае разам з сям'ёй; без жывучых у ім людзей гэта ўвогуле не дом, а ўсё толькі пабудова, якая ўвогуле не вечная, якая не варта прыцягвацца*): дом як месца, утворанае сумеснымі намаганнямі родных людзей, якое забяспечвае пачуццё бяспекі і свабоды, пад якой разумеюць магчымасць жыць па-свойму, застаецца для маладога пакалення беларусаў, безумоўна, вялікай каштоўнасцю. Негатыўныя тэндэнцыі можна адзначыць у эксплікаваных канатацыях, якія ў сваю чаргу ўказваюць на такія мадэлі паводзінаў, як імкненне схавання ад варожага свету і максімальна адасобіцца ад людзей, якія не належаць да блізкага сямейнага кола. Значна менш выражаецца іншая канцэптуалізацыя сацыяльнасці – незалежнасці, адкрытасці і даверу да людзей не блізкіх. Такая канцэптуалізацыя, як сведчыць наш аналіз, уласціва не больш як 10% маладых беларусаў. Магчымасць негатыўнай ацэнкі ў межах дадзенага канцэпта звязана не з домам і сямейнымі каштоўнасцямі, а хутчэй з канатацыямі бяспечнай прасторы, імкненне схавання ў якой у некаторых сітуацыях можа разглядацца як праяўленне нерашучасці і страху.

II

У дзёніку Андрэя Горвата дом канцэптуалізуецца статычна – як радавое гняздо (*хата, селішча*), якое герой мусіць пераняць ад бацькоў, падтрымліваць і будаваць, каб перадаць нашчадкам, – і дынамічна: дом з'яўляецца часткай матыва вяртання дадому, пошуку сябе і свайго месца.

Дом дзеда ў Прудку з'яўляецца для аўтара месцам яго сувязі з сусветам: *Як жа я блізняк да таго месца, дзе прывязаны да гэтай пла-*

неты!⁴ Базавай часткай канцэпта, якая вызначае ўсе астатнія складнікі, з'яўляецца семантычны кампанент 'дом продкаў, якія яго пабудавалі'. Праца па ўзнаўленню амаль разбуранага дома становіцца для аўтара-героя не проста выкананнем свайго абавязку перад дзедам, продкамі, а працэсам устанаўлення камунікацыі з імі. Гарманічная ўключанасць дома ў наваколле разглядаецца аўтарам як задума дзеда: *Я пачаў пазнаваць дзедава паселішча, што, як паўвостраў, адным краем улеплена ў дзікае наваколле* (56), на яго дапамогу спадзяецца герой і яго асуджэння баіцца больш за ўсё: *Мой дзед меў найлепшую ў вёсцы хату. А я гарадскі лапух, які нічога не разумее ў будаўніцтве. Усё згніе, усё абрынецца* (62). Характар пабудовы асэнсоўваецца як такі, які вымагае ад чалавека адпаведных задуманым дзедам паводзінаў: *Калі я б'юся галавой аб дзвярны праём, я кажу не "Халера!" і нават не "Ці тваю маць!" Я кажу: "Выбачай". Дзед наймысна рабіў дзверы такімі нізкімі, каб кожны, хто ўваходзіць у хату, пакланіўся. Занадта ганарысты – на табе цацку на галаву* (40). У камунікацыі з продкамі дом перастае выконваць функцыю сродка і набывае праз увасабленне статус раўнапраўнага партнёра: *Дзедава хата не толькі стаіць на месцы, яна просіць, каб яе адрамантавалі* (63). Кульмінацыйным эпізодам у выражэнні моцнага эмацыянальнага ўзаемадзеяння героя з домам з'яўляецца сон героя:

Потым я выйшаў у двор да студні папіць вады і ўбачыў, што хата свеціцца.

Я прачнуўся, але паспеў пачуць словы дзеда ўздагон:

Гэта любоў.

А мо то не дзед сказаў, а я сам так падумаў.

Паўгода я напаўняў хату любоўю. Сёння яна напаўняе ёю мяне. А боль трашчыць у грубе (108).

Галоўным атрыбутам дома з'яўляецца цяпло, а галоўным абавязкам героя – падтрымліваць яго: *Прыехай. У хаце нуль градусаў. Усё адно цёпла, бо я – дома. Сябар-талаковец кажа: "Можаш жыць у мяне тыдзень і хадзіць у свой архіў". У яго цёпла і добра, але я не магу. Хтосьці мусіць паліць у грубе. Бо, калі з хаты выходзіць цяпло, з мяне бы сыходзіць душа* (158).

⁴ А. Горват, *Радзіва «Прудок»: дзёнік*, Мінск 2017, с. 17. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

Паступова прастора радавога гнязда пашыраецца на ўсе пабудовы, звязаныя з сям'ёй, – на селішча любімай бабы Ганны: *Цяпер я не буду спаць шэсць начэй, і праз шэсць начэй захачу выкупіць тую зямлю і ўсё аднавіць. Ад хаты застаўся толькі фундамент. Я не ведаю, дзе ўзяць грошы, рукі і яшчэ адно жыццё, каб вярнуць гэтае селішча ў генеалагічнае дрэва. Але я вельмі хачу* (172); на мураваны палац Горватаў у Нароўлі. Інтэнсіўнасць эмацыянальных і сэнсавых сувязяў распасціраецца да поўнага атаясамлівання з гэтым палацам, прычым герой лічыць сябе часткай палаца, кроўна звязанай з ім:

У прыцемку на беразе Прыпяці стаяў вялікі мураваны палац. Занядбаны, без вокнаў, з купамі травы на твары, з бярозай на страсе. Але ўсё адно – велічны. **Я адчуў сябе маленькай драбінкай, якая адкалолася ад сцяны, лётала па ветры і от нарэшце вярнулася назад** (186). (...) Я баюся ехаць у Нароўлю. Баюся, бо ведаю, што калі ўбачу палац і дакрануся да яго, то ўспомню, як колісь зрабіў разрез на руцэ і **паяднаўся з ім крывёю**. Прыеду, убачу, успомню, адчую – **цагляны пыл у маёй крыві ўзбудзіцца, заварушыцца, і я захачу зноў біць свой лоб аб цвёрдую нерухомую сцяну сістэмы** (выдзелена – В.Дз.) (188).

Трэба адзначыць, што метафарычнае прыпадабненне чалавека і прасторы (дома, зямлі) сустракаецца і па-за кантэкстам уласнай сямейнай гісторыі, уваходзіць у агульную аўтарскую канцэптуалізацыю чалавека: *Палешукі – гэта зямельныя надзелы. От выйшла даярка за плот, сустрэла ля крамы іншую даярку. Не людзі, а агароды кідаюць адзін у аднаго насенне кабачкоў* (205).

Вяртанне ў дом дзеда, яго аднаўленне і пашырэнне прасторы радавога гнязда да маштабаў усёй былой сямейнай уласнасці, якая адчуваецца аўтарам-героем як зона яго асабістай адказнасці, – усё гэта крокі на шляху пошуку свайго я, аднак гэты матыў, які з'яўляецца безумоўна ключавым для аналізаванага тэксту, ускладняецца матывам менш ярка выяўленым – процідзеяння знешняй сіле, што разбурае, спрыяе забыццю. Актантамі гэтага матыву выступаюць многія персанажы – брат героя (*Шурык меў намер пусціць дзедаву хату на дровы. Яна муляла вочы сельсавету, і чыноўнікі летась далі Шурыку адзін год – 62*), людзі, якія ўвасабляюць дзяржаўную ўладу і метафарычна прыпадабняюцца да глухой сцяны (*я захачу зноў біць свой лоб аб цвёрдую нерухомую сцяну сістэмы – 188*), нават радыяцыя (*Летам гарэў лес ля Чарнобыля, дым даходзіў і да майго Прудка. А разам з дымам – страх згубіць сваю зямлю. Даходзілі і водгукі гісторый пра згубленыя сямейныя гнёзды – разбітыя, раскрадзеныя радыяцыяй*

*і чалавекам – 206). Разбуральная сіла заўсёды прыпісваецца чужому, але прысутнічае і ў галоўным персанажы як бяздзейнасць, папушчальніцтва энтрапіі, якім ён вырашыў супрацьстаяць (*Сёння я б мог піць каву на балконе ў Мінску, мне б пазваніла маці і між іншым паведаміла б, што ў Прудку больш няма дзедавага селішча... Аднак я неяк скочыў у апошні вагон, п'ю каву на ганку дзедавай таты, Шурык застаўся без дроваў, калгас без жыта – 62).**

Канцэптуалізацыя дома як радавога гнязда пашыраецца да значэння ‘радзіма’, якое асэнсоўваецца ў межах апазіцыі *дом – чужына*, маркіраванай у тым ліку з дапамогай мадальных сродкаў: эміграцыя дапускаецца як альтэрнатыўны варыянт, але паслядоўна адпрэчваецца ў рэальнасці:

От з’еду я, і чужыя людзі будуць назіраць, як мае ліпы цягуцца ўгору, павесяць на іх арэлі для сваіх унукаў. Унукі атрымаюць дыпламы і напишучь новыя кнігі. І ў гэтых кнігах не будзе маіх дзядоў. Мо гэта і лёгка – пераступіць пераз дошку і з’ехаць туды, дзе няма радыяцыі. Дзе ёсць перспектывы, праца і відаць неба за алюмініевай сеткай. Але там няма маіх ліп, няма дзеда Ганушы з хітрай добрай усмешкай, няма магіл маіх дзядоў. Няма магілы майго бацькі (206).

Эміграцыя становіцца для аўтара непрымальным варыянтам, таму што звязваецца з забыццём продкаў, стратай сваёй сувязі з космасам, са светам (неба праз алюмініевую сетку). Абраны ў рэальнасці выхад – вяртацца і будаваць сваю хату – на інтэртэкстуальным узроўні прачытваецца як вальтэраўскае патрабаванне культываваць свой сад, аднак з падкрэсленымі канатацыямі прыземленасці (герой падкрэслівае, што пабудаваў не прыбіральню, а сральню), беднасці і самаабмежавання: *Трэба як я – будаваць хату і дбаць пра пограб, каб на зіму было куды бульбу пакласці (44); Я належу да цэлага пакалення людзей – і ў вёсцы, і ў горадзе, – якія стаміліся верыць у абстрактнае. Я-мы прачнуліся, паглядзелі ў акно, убачылі, што шмат жыцця прайшло, і зрабілі выбар – будаваць свае маленькія хаткі на ўскрайках вялікіх сусветаў. Я-мы возім цэглу іржавыі тачкамі на адным коле і просім не прыязджаць да нас з урнамі... (235–236).*

Адзначым яшчэ адну не зусім відавочную апазіцыю, якая дазваляе прасачыць шлях галоўнага персанажа – ад чалавека, які падышоў да небяспечнай мяжы забыцця сябе і свайго прызначэння, да упэўненага ў сабе мужчыны, які цалкам усведамляе сваё месца і не баіцца будучыні: у пачатку твора герой перажывае сорам, калі па дзедавай заняўнай хаце ходзіць у “даражэнных беластоцкіх ботах”, а ў канцы без

ніякага ўплыву на пачуццё ўласнай годнасці ходзіць па Мінску ў бацькавых кедах, а калі тыя рвуцца, заходзіць у краму і набывае *самыя хіпстарскія, самыя чырвоныя мае новыя кеды*. – Бацька б такія не надзеў, – сказаў унутраны голас. – У мяне далей свая дарога, – так адказаў я яму. ... Я шацырую ў кедах па праспекце. Я – масла ў чырвоных кедах. Я таксама чалавек. Штосьці скончылася, штосьці – чырвонае – пачынаецца (196).

Аналіз канцэпта *дом* у творы Андрэя Горвата дазваляе прапачыць, як выбар, які зрабіў аўтар кнігі, дапамагае яму пазбыцца няўпэўненасці і пачуцця сваёй неадпаведнасці ўласным уяўленням пра абавязак перад продкамі і адчуць сябе годным чалавекам.

ЛІТАРАТУРА

Mikulowski Pomorski J., *Dom w perspektywie wielokulturowej. Uwarunkowania ponowoczesnej percepcji*, [online], <http://www.kfp.uj.edu.pl/konferencje/wp-content/uploads/2009/05/prof-dr-hab-jerzy-mikulowski-pomorski.pdf> [доступ: 15.07.2017]

Retoryka codzienności. Zwyczaje językowe współczesnych Polaków, red. M. Marcjanik, Warszawa, 2006.

Горват А., *Радзіва «Прудок»: дзённік*, Мінск 2017.

Степанов Ю., *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004.

STRESZCZENIE

KONCEPTUALIZACJA DOMU PRZEZ MŁODYCH BIAŁORUSINÓW

Celem pierwszej części artykułu jest rekonstrukcja koncepcji domu z wykorzystaniem badania ankietowego. Wyróżniono podstawowe znaczenia znaku językowego – budowanie, mieszkanie, rodzina i ojczyzna, którego znaczenie komplikuje się w związku z przytaczaniem takich skojarzeń jak bezpieczna i wąska przestrzeń, ciepło, spokój, swojskość. W procesie konceptualizacji domu istotniejszym od materialnego budowania okazuje się jego znaczenie symboliczne jako miejsca stworzonego przez rodzinę. Analiza pozwala wysnuć wniosek, że dom jest wartością niezmienną dla wielu młodych Białorusinów.

W drugiej części artykułu omówiono indywidualną konceptualizację domu Andrusia Horwata w aspektach statycznym i dynamicznym.

Słowa kluczowe: pojęcie, stereotyp, prototyp, konotacja, metafora.

S U M M A R Y

THE CONCEPTUALIZATION OF *HOME* BY YOUNG BELARUSIANS

The aim of the first part of the article is to reconstruct the concept of *home* by means of a questionnaire. The basic conceptualizations of *home* include building, family and homeland. They become less straightforward by the connotations of protected, narrow, warm, quiet, private space. The symbolic value of home as a place created by a family is more important than the conceptualization of *home* as a building. The analysis shows that home remains crucial value for most young Belarusians.

The individual conceptualization of Andrus Ghorvat in the static and dynamic aspects is discussed in the second part of the article.

Key words: concept, stereotype, prototype, connotation, metaphor.

FOLKLORYSTYKA I ETNOGRAFIA

DOI: 10.15290/bb.2017.09.22

Іна Швед

*Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт
імя А.С. Пушкіна*

Хата як вобраз снабчанняў (паводле сучасных аповедаў з Берасцейшчыны)

Статус хаты – асноўнага месца працякання паўсядзённасці людзей – у народнай культуры беларусаў, як і іншых народаў, быў і часта застаецца вельмі высокім. Гэты адзіны жылы будынак, вакол якога разгортваецца сядзіба, не толькі ў разнастайных формах увасабляў сэнсы і найвышэйшыя каштоўнасці чалавечага існавання, сімвалічна выяўляў сувязь чалавека з прыродна-касмічным, сакральным светам, але фармаваў само жыццё, даваў чалавеку ўпэўненасць у абароненасці, спадзеў на дабрабыт і працяг роду.

Вельмі вялікая частка паўсядзённага жыцця, – заўважае Б. Расэл, – складаецца з чаканняў; калі б мы апынуліся ў абставінах настолькі незнаёмых, што не ведалі б, чаго чакаць, мы перажывалі б моцнае пачуццё страху (паглядзіце на фотаздымкі стада сланоў, якія бягуць у паніцы, толькі пабачыўшы самалёт). Жаданне ведаць, што нас чакае, складае большую частку любові да свайго дому, а таксама і імпульсу да навуковага даследавання. Вучоныя, вымушаныя падарожнічаць, выдумалі аднароднасць прасторы, таму што яны адчуваюць сябе неспакойна пры думцы, што “няма больш такога месца, як свой дом”¹.

Укаранёнасць сімвала хаты ў культуры настолькі моцная, што ён з’яўляецца дамінантным і на тых яе роўнях, дзе вербальны тэкст і міфалагічная рэальнасць складаюць адзінае цэлае. Найперш тут маюцца на ўвазе аповеды пра “вешчыя” сны, што верыфікуюцца ў кан-

¹ Б. Рассел, *Человеческое познание, его сфера и границы*, Киев 1997, с. 455.

тэксе наступных падзей (тыповы каментар апавядальнікаў: “Бачіш, ек сон дав знатэ”), маюць міфалагічную, сакральную, матывіроўку і ўтвараюць адзіны тыпалагічны рад з іншымі традыцыйнымі спосабамі адаптацыі так званых “змененых станаў свядомасці”, як абміранні. Зыходзячы з таго, што практыкі “аповедаў пра сны”, а таксама значэнні, што надаюцца снабчанням, лакальна спецыфічныя, і сацыяльна-культурныя канструяванні і інтэрпрэтацыі сну як псіхасаматычнага феномена даволі адметныя, прасочым традыцыю аповедаў пра сны з вобразам хаты па запісах пачатку XXI стагоддзя, зробленых на Берасцейшчыне. На неабходнасць спецыяльнага вывучэння кожнага знака-сімвала пры даследаванні механізмаў славянскага народнага тлумачэння сноў указваў Мікіта Галстой: *Як у этымалогіі кожнае слова патрабуе спецыяльнай штудыі, так і ў народным сонніку кожны знак-сімвал мае патрэбу ў асобным разглядзе*².

І сны-нарратывы, і сны-сімвалы з вобразам хаты бытуюць, як правіла, у сямейна-родавай і сяброўскай групе і як фальклорныя адзінкі гарманічна ўлучаны ў складаную сістэму не толькі мантыкі, але і вераванняў ды звязаных з імі рытуальна-абрадавых практык, у тым ліку паўсядзённа-побытавых. Мадэляванне вобраза хаты ў пераважнай большасці прааналізаваных намі аповедаў пра сны абапіраецца на яе традыцыйную трактоўку як увасаблення абароненасці, бяспекі, згуртаванасці, жыццёвай моцы, долі сямейнікаў і сям’і ўвогуле. Ідэальным узорам для чалавечага жыцця ў калядных і валачобных песнях выступае адгароджаны ад знешняга, чужога, свету “дом Бога” (церам або храм), які з’яўляецца на падворку гаспадара падчас штогадовага рытуальнага аднаўлення Космасу і мае чатырохчасткавую структуру ды праекцыю ў нябесную сферу. Калі ж хата лакалізуецца не ў антрапагенным асяроддзі, пабудавана не па ідэальным узору, з парушэннямі правіл і забарон, яна не адпавядае сваёй прыродзе і звязваецца з другім членам апазіцыі “жыццё/смерць” (параўнаем загадку пра капу сена: *З зямлі ўстала – хатай стала, ды гаспадар у ёй не жывы: калі пачнеш адчыняць хату – разбярэш яе па шмату; З зямлі ўстала – хатаю стала, і гаспадар ёсць, ды калі стане аджутаваць хату, разбярэ яе па шмату*³. Жыхар в. Амеліна Камянецкага раёна, які пераехаў з Гомельшчыны, разважае: (...) *Врач абласной бальніцы, хірург вось строіў. Неправільна хату ставіў і памер, малады памер.*

² Н.И. Толстой, *Очерки славянского язычества*, Москва 2003, с. 310.

³ *Загадки*, склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі, Мінск 2004, с. 156, 157.

Почему? Надо ўсегда глядзець не тольку хату, сарай пастроіць, на да вездзе слушаць старых (ФА).

Парушэнне структурнага адзінства хаты, функцый элементаў, якія яе закрываюць (дах і сцены) і рэгулююць яе зносіны са знешнім, “чужым”, светам (дзверы, вокны – узгадаем загадку пра вокны як пра вочы хаты), традыцыйна мае негатыўную трактоўку і асацыюецца з няшчасцямі ў сям’і. У сувязі са сказаным цікава ўзгадаць спецыяльныя маніпуляцыі з часткамі хаты, што яе закрываюць, падчас цяжкай смерці чалавека, асабліва “чарадзея”:

Ну, гэта мая бабушка расказвала. Бабушкі мэі сістра жыла, мы – в одных Сухаревічах, воны – в других, в Малых. І всё тая бабулька моя была. І кажэ, шо тая от коров молоко отбирае. Ну то кажэ, стала вмыраты, то кажэ, ны могла вмырті. Тры дня вмырала, ны могла вмырті. То кажэ, пока ны зрывалы гэтэ, потолок, там над двырыма. І кажэ, рычыть коров’імы гукамы. Прыбігла вона, дочка йі. І кажэ: “Ой Божычку, ідітэ, бо там мама вмырае. Я, кажэ, зайшла, а тая мама рычыть, а голосамы всякымы, то і всі повтыкалы з хаты. А чога я там буду, і зобралась і пойшла. Шоб, кажэ, я дывылася на гэтэ чудо. То, вона, кажэ, отбырала молоко от людэй, от коров, а я, кажэ, должна муку такую нысты. Не-е”. Кажэ: “Іды сама над ею сыды”. Ну, тры дня. І зять поіхав за гробом, гроба ля еі привіз. І той гроб шэ два дні ля еі стоев (ФА; Вялікія Сухарэвічы Брэсцкага р-на).

Паводле прыкмет, трэск ці іншыя гукі ў сценах, падпеччы, разбурэнне печы ці іншых частак хаты, падзенне абразоў і падобнае вяшчуюць няшчасце, смерць кагосьці з жыхароў хаты (*Колы во время жары трэснув образ, то у хаты покойнік будэ* (ФА; Мікалаева Камянецкага р-на). Той жа прыныцп характэрны для тлумачэнняў сноў, прыкладам: [*Да чога сніцца, што нешта ў хаце рушыцца ці ікона падае?*] – *Домовына. Як грядкі сняцца подзіляны, то это тоже нехорошы сон* (ФА; Хмелева Жабінкаўскага р-на). У аснову тлумачэння можа быць пакладзена падабенства па слову, сугуччы – паранімія: “дом – дамавіна” (хоць сінанімічнае адрозненне на глыбінным роўні можа нівеліравацца міфалагічнай сувяззю). Без вокнаў, вымазаная глінай хата таксама сніцца да смерці: [*Да чога сніцца хата без вокнаў?*] – *Это плохо будзе. Снілос мне: зашла к Туркевічу, а в іх лецён змазаны гліною, только не побелены. Васіль помёр. Плохі сон. Хата змазана гліною... Это на покойніка, не дай Бог. Поцэлуі – да болезні. По гразной водзе ходзіш – тожэ* (ФА; Бродніца Лунінецкага р-на). Прыведзенае тлумачэнне сну заснаванае на метаніміі (гліна, пабачаная ў сне, асацыюецца з вырытай магілай; хата ў гліне – труна). Бэлька, кут,

печ як сімвалы-рэпрэзентанты хаты часта фігуруюць у тлумачэннях сноў негатыўнага характару. Іх дэструкцыя трактуецца як знак разбурэння сям’і, смерці кагосьці з жыхароў хаты. Частотным вобразам галашэнняў па нябожчыку з’яўляецца песная, цёмная, без вакон хатка (дамавіна), на якую памерлы прамяняў вялікі светлы дом. Такая ж сімволіка актуалізуецца ў тлумачэннях сноў тыпу: *Бувае, што прысніцца, што хата без акон, гэта ўжо на смірць. Хто-то будзе ў родні, шо то ўже случіцца* (ФА; Тышкавічы Іванаўскага р-на). (...) *Она [мама] как-то (я в городе работала, приезжаю с города), а она говорит: “Наверное, всё, я умру скоро”. “Ну, мама, ну ты что, 51 год!” (А перед этим папа умер 3 года назад). Говорит [мама]: “Папа мне построил такой тесный домик, без акон, без ничего. Ну, такой, такой тесный”. “Ну, мама, ну не может быть!” Ей приснилось, во сне. И потом не с того не с сего ей плохо, в больницу отвезли. И всё [умерла]* (ФА; Люта Брэсцкага р-на).

Любыя невытлумачальныя гукі, пачутыя ў хаце, насцярожвалі яе насельнікаў, “прачытваліся” як пэўная інфармацыя. У гэтым плане цікавая мянушка жыхаркі вёскі Тышкавічы: *Неколі мая баба – бацькова маці казалі: “Стукае да стукае, стукае да стукае”. Её прозвалі Стукалка. Баба-стукалка звалі яе, я помню. Бацькова маці – баба Стукалка. Стукае-брамчыць у яе, стукае-брамчыць...* (ФА; Тышкавічы Іванаўскага р-на). Семіятызаваліся таксама пачутыя ў сне гукі, якія пранікаюць у хату звонку, праз акно – канал камунікацыі з засветамі: голас, крокі нябожчыка, крык, шум, трэск, выбух вяшчуюць смерць. Жыхарка в. Люта Брэсцкага раёна апавядае, як пачуты ў сне гук выбуху аказаўся звязаным са смерцю бацькі:

Когда я еще девченка была, приехала с города к маме. Легла спать. Луна в окно светит. Встала ночью (а там старенький домик, окно маленькое). Беру подушку, а подушка большая такая. Я поставила ее туда. А мама смотрит, что я ту подушку – и к окну иду, думала уже, что луна сильно на меня. Говорит: “Вера, ты куда?” “Подушку поставила, луна в глаза светит”. Ну и всё, легла, уснула. И слышу – такой хлопок-выстрел! За окном этим. Думаю: что ж такое? (А папа в больнице был как раз в то время.) Говорю: “Мама, кто-то перед окном стрелял у нас”. “Я не слышала”. “Как с пистолета”. И в воскресенье я уехала на работу. А в среду мне позвонили на работу, что папа умер. А маму, вот мне кажется, где не иду, то всё ее хороню” (ФА; Люта Брэсцкага р-на).

Неабходна адзначыць, што паводле фальклорных тэкстаў розных жанраў, лакалізаваная ў падкрэслена “чужой” прасторы хата належыць не-чалавечым істотам, у замовах – сакральным памочнікам,

прыкладам: *В тёмным лісы стоіць хатка, // В тэй хатцы сыдыць бабка. // Бабка, бабка, што ты робыш? // – Ны сплю, ны гуляю, // Воўчы зуб замоўляю* (ФА; Дабраслаўка Пінскага р-на); *Выговарываю нервы раба божего (имя) з косцей, з мясцей, з румяного его тела. Ишла я зелёным лугом, щодрым бором, крутым берегом, там стоит зелёный дуб, под тым дубом стоит избушка, там Матер Божая книжку читает, рабу божему нервы однимает и в чистую воду кидает. Ляжтэ вытэ, нервы, в чистую воду на дно. Аминь. Заговор вы-полняется на воде. Давать пить и обрызгивать постель, углы комнаты больного* (ФА; Лясковічы Бярозаўскага р-на). Семантыкай “чужога”, небяспечнага, дэманічнага можа надзяляцца як “казёны дом”, так і “деревенская хата”, калі яна выяўляецца як пустая, неабжытая, ці ў якой сямейнікі выконваюць не характэрныя для іх полу ці ўзросту функцыі, як у аповедзе жыхаркі в. Павіцце Кобрынскага р-на, у якім яна згадвае пра сваю цяжарнасць:

Я знала, што хлопец будэ, бо сон мні пріснэвся. І я знала, што у менэ будэ мальчкі. Я ек зара помню ёго. Забеременела я Сашей. Ну, а дві дівчінэ першых Лена і Таня, ну а покійны мій Міша – мужэк першы, кажэ: “Знов, мол, будэ дівчына. Ну, на аборт ідэ”. Рэшела я ітэ на аборт. Тут, у Повітэ, я шэ була, шэ не везджела я за Жабінку. Пасля вжэ пойіхала. І вот я здала Шадурскей (гінеколог), і вот я здала аналізэ, так перед нэдліёю здала аналізэ. І йіхатэ в понэділок мні в Дывін на аборт... І вот, на Мішу свойго покійного кажу: “Пойіхалэ в Радустув до матыра, бо, мо, кажу, на абортэ вмру”. А він кажэ: “О, всі роблять, а тэ вжэ вмреш”. Ну і пойіхалэ ме. Матэ посадэла за стыл, то ж зятэ прійіхав з дочкою, бутылку на стыл (а я, бало, ек забеременію, то не показвайтэ мні еі, на рвоту тягло сразу). Я собі пошла і кажу: “Матэ, я прілежу”. А ей нэц ні кажу, шо в понэділок на аборт пойіду. А ме ж в нэдлію пойіхалэ до еі. Легла я на койку, а вонэ так сідють. І легла я, і снэцця мні сон. Вроді бе, я так представляю, шо я в больніцэ, в роддоме, шо ме там у Кобрэні, таке столбе, ек у тому зданію ужэ в сэрэдінэ. Такей зал велэкі і столбе посэрэдінэ. І тако я за одним столбом стою і мій Міша-мужэк за другім. Ажно нэсуть дві медсестре грудных ребёнок, такіх ек то спеленаных, туго запеленанэ ек в роддому (я знаю сама у сні, шо то з роддома). Нэсуть: одна – дытэну, і друга – дытэну. І вжэ нас мінулэ тако, і направлеюцца до дверей, а мні так інтарэсно стало, куда вонэ стэх дытэй нэсуть. А бачу то двое (а у менэ ужэ булэ Лена і Таня, а Сашэй забеременела), і дві дытэны нэсуть – во ек сон дав... Мні так інтарэсно, думаю: куда вонэ стэх дытэй? Аж то вонэ нас мінулы, а я з-за столба стала і кажу: “А куда вітэ стэх дытэй нэсэтэ?” А вонэ здрегнулэ, нэсэ і кажуть: “Ой, вы нас напугалі, жэншчына”. І сталэ мні об’яснятэ: “І знаете, жэншчына, у нас рожэніцы кажный день родят і прілетае дракон (а сама я собі думаю, то ж то нэчэста сама) – і кажны день нам даватэ по двое детей. “Бачіш, ек сон дав знатэ, обо двое дытэй

умерло бе (поуміралэ бе й дівчета, чі шо, коб зробела аборт). Кажэ: “І нам нада в жэртву отдавать двое дытэй”. А я кажу: “Дайтэ мні одну однэйку дэтэнку, а хіба він розберецца, кільки ве ёму міхнэтэ у ёго когті”. А вонэ переглянулься – можэ й так. І одна мні тако сунула, а я за тую дытэнку і Мішэ перэдала своёму. Аж то открываюцца тако ек віхром двере тэй больніце. І таке страшное, ну то шо гріх пріснэвся, ну бо гріх, бо хотіла зробетэ аборта, і за тую дытэнку тэй медсестрі і понэсло з віхром такем.

Очутэлася вродэ в *деревенскей хатэ* вжэ, ну то ж сон. І хлопчік, ну хусточка завета, ну тож хай і хлопчік, то ж чі холодно, чі заслабнэ, то кругом шейке тако хусточку. І стоіть хлопчік і грубка така і дрова кладэ в грубку, а плачэ-плачэ тое дытэне, малэйке таке, ме, годов тре. І дрова шось там шехае у тую грубу, а плачэ-плачэ, а я кажу: “Ой, дітятко, а чога ж тэ так плачэш? Шо тэ такей малэйкі, то такей плачэш, шо тэбе дрова заставлеюць кластэ. Йіхі... Ах, то ж, – кажу, – у менэ Лена з Танёю більшэ за тэбе, а я не заставлею іх кластэ. (Бачіш, ек імена назвала). То тэ так і плачэш?” А той хлопчік сразу на менэ кажэ: “Не, тётю, я не з-за того плачу. Я плачу з-за того, шо я свей маме не узнаю”.

І всё, я ек проснулася, подо мною ек хто водэ налэв, подушка мокра. Ек схватэлася. А матэ прійшла і кажэ: “Шо тэ так Волька, шось во сні мормыгала?” Я давай расказуватэ. А матэ кажэ: “Ой, то тэбе шэ Господь предупредэв”. Шэ і так чётко, ек зарез помню, Сашэ будэ 29 літ і ек то зара помню. І я нэ зробела абарту. І вжэ такей жывіт у менэ, іду, а Шадурска покійная: “А шо тэ, Жук, шо не зделала аборт, ты ж вродэ анализ здавала?” Кажу: “Не, не зробела і не робетым”. І давай йій розказватэ, і всім я кажу: “У менэ хлопец будэ! І всё!” А всі: “Ай не, у тэбе на ліцове венушке і пляме повіступалэ”. А я: “Шо хочте мні говорітэ, а у менэ хлопец будэ”. І тут вжэ в роддом менэ завозыть скоро, вжэ родэла, вжэ вонэ мні там роблять свою роботу. Аж то саме между собой тэй медсестре: “Якась роженица інтэресна, обычно сразу пітаюцца, хто у менэ, чі хлопец, чі дівчіна”, – так гаворать. А я кажу: “Можэтэ не казатэ, в менэ хлопец”. І прада – хлопец. І давай я ім стой сон. А вонэ: “Ой, е Бог на світэ. Это вас Господь предупредэв”. О, якей сон, бачіш. Я, мусыть, ёго до смерті пом’ятать буду, стой сон (ФА).

У народных тлумачэннях сноў важнае значэнне надаецца размяшчэнню хаты. Вынесена па-за межы чалавечага паселішча хата звычайна трактуецца як звязаная з засветамі і яе насельнікамі (такія сны тлумачацца звычайна па прынцыпах тоеснасці ці падабенства). Прыкладам, жанчына ў сне бачыць хату па дарозе на могільнік – у ёй знаходзяцца муж-нябожчык і чорны мужчына, якога візіянер ідэнтыфікуе як забітага падчас вайны салдата:

Сніцца то абы шо. О сё мэй хозяін мне всё, вжэ ж 20 годов як нема, то первые годы, то ніц не робіла в сне. Дэ на работі, то і вэн помогае, і всё гэ снівса. А гэто вжэ з повгода, і всё гоніт, гоніт менэ, коб шла додому дело робіті. Одін раз прынівса: шла на кладбішча – хата стоіт.

Я в тую хату дівлюса, гэ, як неколі (вэн упав жэ ж, побівса, да лежав у больніцы, мэй хозяйн). Да подівлюса – вэн лежыт, встае. “А чога ты, Грыша, встаеш?” А вэн: “А тут в мэнэ ніц не боліт”. І ідэ. Я кажу: “Як ніц не боліт, то додому ході”. “Не, – кажэ, – ты йді”. А я кажу, шо не, як ты тут, то і я. “Нет, ты іді. Тобе трэ кросна ткаті, а я не пойду”. І от прыснілос так. О, як я кажу: заходю, а вэн в тэй хаті, і бэлыш з ім встае такі чорны мужчына, і тут грудь [паказвае сабе на грудзі] чорная. Я думаю, шо это ж той солдат. Это у войну. Война ж як тут була. Да этэе солдаты пробіваліса недэ, ішлі, одбіліс от часті, да шлі. Тут жэ ж у нас в сэлі побачылі, да в нас в сэлі одна по-нэмецку говорыла. Тые немцы прыехалі, а вона: “гав-гав-гав”. Да вжэ тут і стрэляют. Да тые солдаты, дэ кладбішча... Була і гразь і кладкі булі, то тые солдаты вжэ болотом пробіваліс до своіх. Як налетелі, давай стрэляті, да й одного і забілі солдатака, о. А люді ж то йдут: і до сена, і косіті, бо лето. Лежыт солдат на кладках. А з Вонтёровое [жыхар вёскі] хаты був хлопэц, то і Жэнін брат кажуть: “Ходем да сховаем того солдата”. І побеглі тые хлопцы, то і дэвчата побеглі. І того солдата потягнулі до кладбішч, да і выкопалі яму і схоронілі ёго. І з бэрозы хрэстіка зробілі. А в кожнаго солдата було такэе, бы патрончык. І там уложаны ёго документы: які вэн, хто. Побачылі хлопцы: гэто не рускі, некі, мо, грузін, але православны, да і поставілі хрэстіка. Я ж у сне і познала ёго. І мэнэ хозяйн прогнав. Я кажу, што нема в мэнэ што і ткаті. А вэн кажэ, шо назбіраеш. І всё... А шчэ снілоса, шчо ходіла по больніцы, заглядала в двэра, а там і хозяйн. Да почав мэнэ прогоняті. [То добра, што прагнаў] – О, вжэ 90 годов нагонів. Добрэ, але вжэ важко (ФА; Азарычы Пінскага р-на).

Паводле прыведзенага аповеду (як і шматлікіх іншых), тое, што чалавек пасля кантакту ў сне з нябожчыкам вяртаецца ў сваю хату, сведчыць на мінанне небяспекі смерці, вяртанне да жыцця. Акрамя таго, у такіх аповедах ускосна прадстаўлены ўяўленні пра падзел свету паміж жывымі і памерлымі людзьмі, кожны з якіх павінен лакалізавацца ў належным месцы, пра рэгламентаванасць календаром, пахавальна-памінальнымі абрадамі наведвання хаты памерлымі продкамі.

Паводле шматлікіх уяўленняў, памерлы павінен пакінуць хату на 40-вы дзень пасля смерці. У сувязі з гэтым характэрныя аповеды пра пабачанага ў сне нябожчыка, які выбіраецца з хаты ў названы перыяд, прыкладам:

А мой подружке недавно сын [Серёжа] разбівся, шчэ года нема, ма-лады, 25 лет яму было бы. І він всегда в этой жізні такі тусовшчык был, у его девак было табунамі, аптіміст, всегда украсыць любую компанію. Вокруг яго жызьнь кіпіла і бурліла. І вот ей прыснілоса, шо він там красіво убраны, а до сорока дней він ей не снівса, але ей казалоса, шо вон в хаты, якіся вот двіжэнія па начам, а после сорока дней (дапусцім, во завтрэ сорок дней, севодня – 39-й дэнь), і ей прыснілоса, шо вон в залі адзів пальто,

касцюм свій ліпшы, забрав документы со стенкі, вложыв і сказаў: “Все, мам, я пошов”. Він пошов, і всё. Вона, конечно, помешаная – яшчэ ж года нема. Вона там на туй могілке да же по ночам бывае седыць. І ей прысны-лоса, шо там так весело, шо там такая тусовка. (У іх всегда в хате было много молодежы, і все всегда у іх тусовалысь, на все празнікі у іх.) І вона, значыць, бачыць, шо там весело, шо він нарядный, шо він улыбаецця, шо кругом его море баб там і шо там компанія, і шо він не п’яны, а, нао-оборот, смеецця. І кажэ: “Мам, тут у нас весело”. І ей іногда сныцца, колы там ікаясь проблема дома, він кажа: “Я усе разрулю”. І вано ўсё якое само проходыць. Вана да же ў жыцні 500 лет з азіатам драка, а у яе троя дытэй было (вот два сына осталось), і срдні сын службыць на кантракці в дзісантурі ў Брэсце. І быў як раз на выходных, калі эта драка масава, вот 25 чалавек, началася. А він кажэ: “Мэнэ ногі панеслі, біг, біг, упаў, чучь свої не затопталі, ну как бы мог бы і вбітыся, но его вынесло прямо оттуда”. І вона вот убеждзена, шо Серёжа яго спас, сказаў: “Андрюха, бежы...” (ФА; Хмелева Жабінкаўскага р-на).

У такіх снах-наратывах хата (яе пакой, кухня) можа не расчытываецца як сімвалічны знак, а выступаць “рэалістычным” месцам дзеяння ці маркерам-увасабленнем “свайго” свету. Менавіта для снабчанняў, у якіх людзям з’яўляюцца памерлыя, характэрна такая функцыянальнасць хаты. Пры гэтым мадальнасць сну можа вар’іравацца ад папярэджання да змушэння да пэўных ўчынкаў. Так, прыведзены аповед з Хмелева рэспандэнт заканчвае разважаннем: *Може, сама собі і наду-мала, але не одын чаловек кажа, шо оттуда родственнікі предостерегают, предупреждают. Ну, вобшем, очэнь часто бывае* (ФА; Жабінкаўскі р-н). Гэты пераказ сну пра кантакт з нябожчыкам, як і шматлікія падобныя да яго, павінен засведчыць, акрамя ўсяго, існаванне звышпачуцёвай сувязі паміж блізкімі людзьмі і ісціннасць снабчанняў. У аповедах на гэтую тэматыку часта сваякі сняць (бачаць у хаце) памерлых, калі тыя нечым незадаволеныя, чагосьці патрабуюць:

Ну, ек то був Афганістан і дальней одправлелэ солдат, ну, так вот у однэх лэдэй умерла одна дівчінка. Тре годіка було ей, ек умерла. І вот, ек бе було б ей 18 літ мінэцця, матэрі сон, на день рождэня дівчынкі снэцця сон, шо вона прійшла до іх в хату, а матэ кажэ: “Ой, чія ж то дівчїна така красїва? Чїя ж ты?” А вона кажэ: “Мамо, хїба вїтэ менэ не пузналэ? То ж я – ваша дочка. А тая: “То этэ малэнькэй геть вмерла”. “То я, ваша дочка, я вжэ веросла. Вжэ мні тэпера 18 літ. Я замуж выходжу. Купїтэ мні наряд свадебный: туфлі, фату, платте. І на крїжовую дорогу венэсітэ. Будэ йїхатэ перша машэна – не встанавлюйтэ, друга машэна – тоже не встанавлюйтэ, а трэтю встановїтэ і передайтэ наряд”. Матэрі кортэтэ знатэ, шо то такое снэцця, пушла до сосїдке росказала. А тая йїй кажэ: “Купе вжэ тэй наряд, не збїднїеш тэ”. Купела вона і пошла з мужыком своїм на крїжовую дорогу. І правда: ідэ перша машэна – не встанавлі-

вають. Друга. Третю встановелэ. А там в машэнэ шофёр солдат і офіцэр военны. Ну і давай воны раскажуватэ свій сон ёму. А він послухав і кажэ: “Да-а-а, есть Бог на свете. А мы везём солдата в цінковом гробу, родітелям”. То дэс пара тэй дівчінке. Нууу, родітелі ей і кажуть: “Ну обьяснітэ вітэ тым батькам, шо так мол і так. Хай воны положать коля ёго той наряд і закопають разом”. Ну во то ей пара должна була бутэ” (ФА; Павіцце Кобрынскага р-на).

Прарыў мяжы з боку тагасвету, нелігітымнае пранікненне яго прадстаўнікоў у свет жывых, у хату, нясе апошнім небяспеку смерці (узгадаем павер’і пра тое, што калі дамавік – памерлы продак – паказваецца сямейнікам, трэба чакаць хуткай смерці). У сувязі са сказаным адзначым уяўленні і пра тое, што дамавік (які можа ўзаемазамыняцца з анёлам-ахоўнікам на аснове надзялення абодвух апякунскімі функцыямі) кантралюе паводзіны жыхароў хаты не толькі падчас іх актыўнай дзённай дзейнасці, але і сну. Так, жыхарка вёскі Трасцяніца апавядае: *Одзін раз, я тобе такі случай раскажу. Я калі лажус спаць, така ў мене была прывычка, во так рукі ложыць [паказвае складзенья на грудзях рукі]. А так толькі покойнікі ляжаць. А я так лягаю і сплю. Одзін раз – шара-а-ах тако мне по рукам, і рукі мое разлецеліса. Так лежу і не знаю, ці прыснілос, ці не. Гэта кажущь, ці ангел-храніцель, ці домовы. [Даўно было?] – Можа года два. Каб так рукі не складвала больш* (ФА; Камянецкі р-н). Нездарма так шмат увагі традыцыйная свядомасць надае магічнай ахове хаты ад вонкавых негатыўных уздзеянняў, пракнікнення тасветных сіл, нябожчыкаў, праз змяшчэнне ля яе межаў разнастайных прадметаў-апатрапеяў: вострых, жалезных прыладаў, калючых раслін.

Распрацавана цэлая сістэма забарон на любы кантакт жывых з памерлымі – як з тымі, што праніклі ў хату, так і з лакалізаванымі вонкі, за акном: *...когда во сне кажется, что вас кто-то будит и зовёт, не отзывайтесь и не выглядывайте в окно – это кто-то из умерших родственников зовёт к себе* (ФА; Пінск). Абарончую скіраванасць мае таксама закрыжоўванне дзвярэй і вокнаў хаты, апырсківанне іх асвечанай вадой, абход вакол хаты, абсыпанне яе макам. Свячоным макам абсыпалі хату і тады, калі яе жыхароў “трывожыць” памерлы (ФА; Прыбарава Брэсцкага р-на). Прычым, калі рэспандэнт апавядае пра “хаджэнне” памерлага, канкрэтная форма вопыту кантакту з “хадзячым” нябожчыкам (у сне ці “наяве”) практычна не мае значэння для носьбіта традыцыі. Так, жыхарка в. Доўбізна, якая пераехала з Украіны, апавядае пра пабачанага ў сне мужа-вісельніка, а таксама пра пакуты каля хаты брэх узбуджанай “хадзячым” нябожчыкам сабакі:

Снэця мэнi сон, шчо я когось нэсу на плэчэx. Така дорога дальняя – і я йду і нэсу когось на плэчэx. І так тежко і задыхаюсь ужэ, вжэ всё, думаю, кунэць. Так тежко і крычу: “Помогі-і-іте, помогі-і-іте, поможтэ мэнi хто-нэбудь”. Нэма ныкого. Думаю, дай я побачу, хто такей, взяла огледуюсь – то він [дзед] сыдэтэ і такех два зубы [паказвае доўгія клыкi] золотэx, он жэш, його Господь нэ прынев, вжэ в чортiв. Это ж він нэ свэю смэртю, його сатана забрала на той свiт. Бо е ангелы этi во, Божэ ангелы літаюць над намэ, як шо тэ, як шо тэ хорошы, ангел Божы, то він коло тэбэ, як шо ты шось злое робыш, то злыі прыступае ангол і анголы бесовскіе. Вот його бесовскі ангол і забрав, бесы його забралы. І дывлюся – то злэй дух сыдэтэ на мэнi, дед жэ – вжэ злэй дух, бо ж він нэ свэю смэртю вмэр, зробэв собi смэрть, бо бесы забралэ. Сыдэтэ на мэнi. І іду дальші, і крэчу на всэйкі свiт: “Поможтэ хто-нэбудь, поможтэ”. І я в сэлi своёму, там, на Украіне, дохожу до крыжовэi дорогi, крыжовая дорога, дэ тако на крэст [паказвае рукамі крыж] і бачу, хтось стоіть, якась людэна, кажу: “Поможтэ мэнi”. І тако на кладбiшчэ дорога. І той чоловiк узев каменя і йому в лоб тако. Я нэсу, а йому в лоб дав, кiнув. І я нагнулася і камiнне до його, бэтэ, а він пошов тако на кладбiшчэ по дiревне.

Хоць дзеянне сну адбываецца на Украіне, жанчына праецыруе яго ў сваю хату ў в. Доўбізна:

А мэнi так страшно было, думаю, то ж він мэнэ душэв, чуть нэ задушэв, я встала в холодном потовэ. Я встала, задыхаюся і всё тако ходыть, чуть нэ у тэ. Я думаю: я нэ буду тут ночуватэ, я боюся. Тодi пушла до Гандзi в Копылы тэi, до бабы, шо тая, з якею я дружу. А вона кажэ: “Вiзьмэ свячоный мак і обсвятэ хату кругом. Той жэ мак святятэ і обсвятэ хату кругом і він будэ шчiтатэ той мак ночю... І він ны дойдэ до хаты. Покi він будэ збiратэ, то вжэ й ранок наступыть, він нэ собэрэ його. Я обсвятэла хату і по сэй дэнь його нэма с тых пiр... А яшчэ собака брахаў тады, в темноту. Он [вісельнiк] ходэв, він всё время коло хатэ, бо його на той свiт нэ допускаюць, його нэ взялэ тудэ, ходыть по сэму свiтэ” (ФА; Камянецкi р-н).

Апавядаюць таксама пра пабачанья ў сне (цi ў нявызначаным стане свядомасцi) незвычайныя, страшныя дзеi ў хаце, не звязаныя з актыўнасцю “хадзячых” нябожчыкаў, прыкладам:

...Был в таком состоянии, вроде сплю, а вроде и нет. Слышу, как в кухне гремит клетка, ну думаю, ничего – хомяк там. Потом засыпаю, как бы проваливаюсь. Снова просыпаюсь (не до конца, а в полудреме) слышу, будто на стол чашку поставили. Первая мысль – дети. Но вспоминаю, что дети у бабушки. Лена? [жена] Поворачиваю голову – она спит рядом. Опять проваливаюсь. Потом опять сквозь сон слышу: в ванной

защелкой металлической стукнуло, через время еще раз. Мне не по себе вообще стало. Но не мог еще что-нибудь сделать, встать, например, – был в такой полудреме. После этой защелки слышу, как по коридору кто-то идет. Причем у нас лежит ковер, а несколько шагов до двери в спальню – голый пол. Так вот, слышу, как бы шаркает по ковра, а потом звук, будто голыми ногами по подлоге. И тут в нашу комнату влетает какая-то черная штука. Я, честное слово, хотел закричать, но у меня звук не вырывался. Так это приведение, когда я начал шевелиться, ускорилося и влетело, растворилось что ли в моей жене. [А Ваша жена что об этом говорит?] – Она ничего не почувствовала. И ничего такого не видела (ФА; Лунінец).

Бытуе шмат аповедаў пра тое, як чалавеку з'яўляюцца ў сне (ці падобных станах) былыя гаспадары яго хаты, прыкладам:

Ну, мы когда заселілісь в дом, там ремонт делалі і всякое такое, я уже не помню точно, я ешчэ маленькая была. Но помню хорошо, что мне сон пріснілся, і даже это может і не сон был, состояніе такое какое-то. І помню, что пріходіт жаншчына, ну староватая такая, і начінает ходіць по дому, із комнаты в комнату. Я хожу за ней, а она молчіт так, і только смотріт всё вокруг. Потом она ко мне повернулась улыбається такая, і сказала: “Я так рада, что вы тут жіть будете.” Сказала так, і я как бы проснулась. Но я эту жаншчыну не знаю, нікогда не відела, ну полностью незнакомый мне человек. Я рассказала это бабушке, а потом моя бабушка прінесла какіе-то фотографіі, і мы началі іх рассматрівать. І тут я віжу эту жаншчыну на фотографіі. А моя бабушка сказала, что это хозяйка дома, которая жіла раньшее, до нас, в этом доме” (ФА; Пружанскі р-н).

У такіх “нячыстых” хатах (маркіраваных смерцю гаспадароў, пракляццем) могуць чуцца гукі, адбывацца няшчасці, цэлыя серыі трагедыі:

...Эта земля была давным-давно как бы одного хозяина. А потом, когда уже была советская власть, половину этой земли у них забрали. Ну государство забрало, как это сказать. И, люди такие, что прокляли землю. Прокляли именно это место. И вот получается, когда мы туда переехали, первое, что случилось – сгорел дядя Женя. Просто он перелазил через сарай, через перегородку, облился бензином с бензопилы. Друг по улице шел, попросил его прикурить, и он сгорел. Вот... Потом тети Галин сын – в цеху металл на него выплился, потом он под поезд попал, ногу отрезало. А я заходила в ванну, и меня вот там как бы кто-то звал. За спиной какой-то голос был. Я то в здравии была, как в школу еще ходила. Дверь была закрыта, никого в доме не было. Потом, когда родился Максим [сын], маленький был, разговаривать не умел, – и меня тоже: я зашла в ванну, стирала, за мной сзади, кто-то, голос меня звал. “Жанна”, – именно меня звали (ФА; г. Лунінец, пераехала з в. Малькавічы Лунінецкага р-на).

Дасёння дажылі ўяўленні, што хата можа быць “забруджана” адмоўнымі ўчынкамі, няправедным жыццём саміх яе гаспадароў. Тады святы, анёл ці Божая Маці могуць “аб’явіцца” ў хаце і ўказаць на шлях “ачышчэння”, як у апаведзе: *Вот у моих знакомых была контрабанда. И всё, дома не везёт. И то, и то, и что-то всё дети болеют. И она говорит, у них двухэтажный дом. И вот она говорит, рассказывает уже. Я, говорит, сплю, и как бы и не сплю. А вроде как и наяву всё это. И вот, говорит, стою, а мне вон со 2-го этажа, такой свет яркий... Богородица спускается. И вот такой свет, и Она говорит: “Пока вы всё с квартиры не уберёте, ничего у вас хорошего не будет”. И они, на следующий день, раз ... раз ... раз, всё это в церковь завезли. Они как-то договорились, и они всё, всё это отдали. И вот они такие ценные, ворованные были. Ну и всё* (рэспандэнт таксама акцэнтуюе ўвагу на тым, што гаспадыня хаты нарадзілася ў дзень нараджэння Божай Маці) (ФА; Бяроза).

Хата, такім чынам, займае важнае месца ў структуры і сюжэтыцы гістарычна і ўстойліва склаўшыхся тлумачэнняў сноў. Нярэдка яна выступае “семантычнай дамінантай” (тэрмін Б. Успенскага), вызначальным для вытлумачэння сну вобразам, вакол якога структуруюцца іншыя чыннікі знакава-сімвалічнага комплексу, звязаныя з вынікавай (значнай) падзеяй жыцця візіянера ці яго сваякоў. Інтэрпрэтацыя сноў можа будавацца на ўяўленні, што хата ці звязаныя з ёю прадметы, персанажы выступаюць знакамі-знаменнямі. Сувязь знака-сімвала з прадказаным вынікам, яго значэннем, вельмі часта з’яўляецца міфалагічнай, замацаванай у пэўных вераваннях, фальклорных тэкстах і абрадах, найперш пахавальна-памінальных. Апавядальнік можа фіксаваць вобраз хаты як выразна маркіраваны знак, ці ўводзіць яго ў цэльную статычную карціну або дынамічны сюжэт. Неабходнасць расшыфроўкі знакаў-сімвалаў з’яўляецца штуршком для спараджэння інтэрпрэтатарам сюжэта адпаведнай фальклорнай адзінкі. Сувязь паміж знакам-сімвалам сну і чаканым вынікам з’яўлення такога знака можа ўсталёўвацца па прынцыпах тоеснасці, падабенства, метаніміі, у прыватнасці прасторава-часавай. Сны з вобразам хаты могуць надзяляцца рознымі сэнсамі, якія вагаюцца ў межах шырокай амплітуды – ад містычных да эстэтычных трактовак. У артыкуле прадметам даследавання пераважна сталі першыя з іх. Яны ў сваёй большасці звязаны з канструяваннем міфалагічных уяўленняў пра трансцэндэнтную рэальнасць і камунікацыю паміж сваім і чужым светам. Гэтая камунікацыя, найперш, мае праекцыю на жывых сваякоў візіянера, прадстаўнікоў яго роду, сімвалічным увасабленнем якога нярэдка вы-

ступае хата. Вобраз хаты ў залежнасці ад кантэксту, прыпісаных ёй характарыстык (якасных, лакальных, тэмпаральных і інш.) і звязаных з ёю падзей, часта візуалізуе значэнні пераходу чалавека з аднаго стану (свету) у другі. Значэнні сноў з вобразам хаты скіраваныя звычайна на маркіраваныя адрэзкі жыццёвага цыкла яе вяхароў ці іх родных і блізкіх.

ЛІТАРАТУРА

Загадкі, склад. М. Я. Грынблат, А. І. Гурскі, Мінск 2004.

Рассел, Б., *Человеческое познание, его сфера и границы*, Киев 1997.

Толстой, Н.И., *Очерки славянского язычества*, Москва 2003.

ФА – Фалькклорны архіў студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі “Фальклор і краязнаўства” БрДУ імя А.С. Пушкіна (кіраўнік – праф. І.А. Швед).

STRESZCZENIE

DOM JAKO OBRAZ MARZEŃ SENNYCH (WEDŁUG WSPÓŁCZESNYCH OPOWIADAŃ Z REJONU BRZESKIEGO)

W artykule omówiono miejsce obrazu domu w ludowych interpretacjach snów, zapisanych na początku XXI wieku w rejonie brzeskim. Sformułowano wniosek, że dom zajmuje ważne miejsce w strukturze i treści powstałych narracji na temat snów. Często dom pojawia się z „dominantą semantyczną” (termin B. Uspieńskiego), istotną w tłumaczeniu snów. Wokół obrazu domu pojawiają się inne elementy symboliczne związane z ważnymi wydarzeniami z życia osoby śniącej lub jej krewnych. Interpretacja marzeń sennym może opierać się na obrazie domu i związanych z nim przedmiotów, a pojawiające się postacie należy interpretować jako znak-omen. Związek znaku-symbolu z jego interpretacją i znaczeniem ma charakter mitologiczny, zachowany w określonych wierzeniach, ludowych tekstach i obrzędach, głównie pogrzebowych. Narrator może utrwalić obraz domu jako precyzyjnie nakreślony znak lub wprowadzać go w ramy statyczne lub w dynamiczną treść. Sny z obrazem domu mają różne znaczenie, od interpretacji mitycznych po estetyczne.

Słowa kluczowe: obraz, znak-symbol, dom, ludowa interpretacja marzeń sennych.

S U M M A R Y

HOME IN DREAMS

(BASED ON AN EXAMPLE OF STORIES IN BRESTS REGION)

The article presents the image of home established in folk interpretations of dreams, recorded at the beginning of the 21st century in Brest region. It is concluded that home occupies an important place in the structure and the history of narratives about dreams. It often acts as a “semantic mode” (B. Uspensky’s term), which determines the interpretation of dreams. This image is accompanied by other elements connected with significant events in either a dreamer’s life or his relatives’ life. Interpretations of dreams can be based on the idea that home, related objects and characters are signs or omens. The connection of the sign-omen with its interpretation and meaning is often mythological, fixed in certain beliefs, folklore texts and rituals, mainly of burial-funeral character. The narrator can fix the image of home as a clearly marked sign, or can introduce it into a static picture or a dynamic plot. Dreams with the image of home have different meanings that fluctuate from mythical to aesthetic interpretations.

Key words: image, sign-sacrament, home, folk interpretations of dreams.

Irena Matus

Uniwersytet w Białymstoku

**Dom jako gniazdo rodzinne
w kulturze ludowej Białorusinów
Białostoczczyzny**

Założeniem artykułu jest pokazanie domu jako rodzinnego gniazda chłopskiego (stanu najuboższego, długo niepiśmiennego) w retrospektywie historyczno-etnograficznej, w wymiarze materialnym i duchowym. Terytorialnie ograniczono się do Podlasia historycznego, zamieszkałego przez ludność wyznania prawosławnego, administracyjnie to części obecnych powiatów bielskiego, hajnowskiego i białostockiego.

Dom – gniazdo rodzinne w tradycji ludowej, w porównaniu do szlacheckiej (nawet szlachty zagrodowej), należy rozpatrywać przede wszystkim w wymiarze czasu teraźniejszego – tu i teraz. Wynikało to głównie z braku rozbudowanego imiennego kultu przodków. Nie było również zwyczaju dbania o groby zmarłych, nie odwiedzano tak często jak współcześnie cmentarzy. Najuboższych chłopów stać było zaledwie na drewniany krzyż, który szybko ulegał zniszczeniu, tak jak i mogiła, okładana darnią, z roku na rok, opadała coraz bardziej. Zdarzało się, że miejsca pochówku przodków identyfikowały drzewa. Kult zmarłych miał formę bardziej anonimową jak imienną – czczono wszystkich zmarłych przodków, określanych mianem *diduow* (*dziadou*), których motyw w kulturze białoruskiej pojawiał się często. Kult imienny odnosił się przeważnie do jednego, dwóch pokoleń.

Spółeczność chłopską cechował brak poczucia przynależności do jednego, wielkiego rodu, a identyczne nazwiska występujące we własnej wsi i sąsiednich wcale nie musiały oznaczać pokrewieństwa. Tym bardziej, że i historia nazwisk była zdecydowanie młodsza. Popularne w tej części Podlasia nazwiska z końcówkami -uk, mają charakter odimienny i do drugiej poło-

wy XIX wieku zdarzało się, że często były zmieniane od imienia kolejnego seniora.

Natomiast rody szlacheckie łączył kult przodków utożsamiany z przynależnością herbową, rozbudowaną genealogią, nazwiskiem. Tradycja szlachecka opierała się na przywiązaniu do rodzinnej posiadłości – dworu, który był wznoszony z trwalszego budulca (głównie bali modrzewiowych). Pełnił rolę nośnika i ostoji ustnych i pisemnych tradycji, gromadzono tu rodzinne portrety, dokumenty, później fotografie. Dwór był swoistą świątynią pamiątek.

Ubogim i niepiśmiennym chłopom dom stanowił miejsce egzystencji. Do lat 60. XIX wieku sytuacja materialna chłopów była bardzo ciężka, a społeczna skomplikowana. Większość wsi, na omawianym terenie, miała status państwowych, zwanych skarbowymi (dawnych królewskich). Chłopi mieszkający w dobrach prywatnych odrabiali pańszczyznę, tych położenie było znacznie gorsze. Dodatkowo sprawę pogarszały głód, klęski żywiołowe i epidemie chorób zakaźnych, analfabetyzm był dopełnieniem smutnego obrazu. Dopiero zniesienie poddaństwa i uwłaszczenie w latach 60. XIX wieku poprawiło sytuację materialną. Ustawy o szkołach ludowych i cerkiewno-parafialnych dały możliwość edukacji, co zmieniło światopogląd, a upowszechnienie upraw ziemniaka zażegnało widmo głodu. Latem 1915 roku tragedia bieżęstwa obróciła to w niwecz. Po powrocie z Rosji rozpoczynano życie od podstaw, gospodarka cofnęła się o dziesięciolecie, a ludność zdeklasowała się do stanu żebraczego.

W tej sytuacji chłopom ważniejsza pozostawała terażniejszość, byt codzienny i przetrwanie jak przeszłość. Stąd i rolę domu należy rozpatrywać w kategorii terażniejszości, w wymiarze materialnym – lokum, miejsca egzystencji rodziny. Z drugiej strony, w przypadku jego braku bądź utraty człowiek stawał się bezimiennym żebrakiem. Ze względu na rodzaj budulca i częste pożary chłopskie chałupy nie były trwałe.

Podobnie rozumuje Jarosław Szewczyk pisząc, że dom traktowano jako ruchomość, którą można było przenieść, zrekonstruować na nowym miejscu, sprzedać, podzielić między braci. W tej sytuacji ważniejszy stawał się piec, to on stanowił nieruchomość. Autor wysnuwa ciekawą tezę, mówiąc o domu jako ubiorze pieca. W tej koncepcji będąc przyodzianiem podlegał modom, stąd też ozdoby zdejmowano i nakładano¹.

Pielęgnowanie chłopskich tradycji rodzinnych do końca XIX wieku miało wyłącznie charakter ustny. Sytuacja uległa zmianie dopiero na przełomu XIX i XX wieku w wyniku edukacji, a następnie bieżęstwa. Wtedy poja-

¹ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych domów Białostoczczyzny z komentarzem krytycznym*, Białystok 2014, s. 30–31.

wiły się fotografie, szkolne świadectwa, zaświadczenia poświadczające odbycie służby wojskowej, dokumenty tożsamości. Poprawie uległa sytuacja materialna chłopów. W wyniku tych przemian nastąpiło poszerzenie wiedzy, światopoglądu, rodził się lokalny patriotyzm.

Pierwsza wojna światowa i bieżęństwo zmieniło spojrzenie na tradycję rodzinnego gniazda, wyrwana ze swoich siedzib ludność w większości potraciła domy, strawione przez pożary, wywołane taktyką spalonej ziemi. Rzucona w wir brutalnych wydarzeń na obczyźnie, tęskniła za ojcowizną i rodzinnym domem. Z drugiej strony, nieporównywalnie lepsze warunki życia chłopów przed rewolucją, zwłaszcza w Rosji centralnej, sprawiły, że część bieżęńców, jak twierdzili naoczni świadkowie, była skłonna pozostać tam na stałe².

Wojenne losy i tułaczka przyczyniły się do kultu domu, a utrata bliższych do zacieśniania więzów rodzinnych. Tak umacniała się tradycja rodu i przywiązanie do ojcowizny – domu, które z perspektywy czasu okazało się krótkotrwałe, paropokoleniowe.

W folklorze muzycznym motyw rodzinnego domu często pojawiał się w aspekcie sentymentalnym. Tęskniły za nim wychodzące za mąż młode dziewczęta, które szybko opuszczały rodzinne gniazdo, pełniący długoletnią służbę żołdacy czy idący na wojnę poborowi³.

Znaczny procent wsi na omawianym terenie to dawne wsie królewskie, ich układ urbanistyczny ukształtował się w XVI wieku w wyniku pomiaru włóczonej, przeprowadzonej przez ostatnich Jagiellonów, a zwłaszcza działania ekonomiczne królowej Bony⁴ i pozostawał niezmienny przez stulecia. Reforma agrarna doprowadziła do likwidacji rozproszonego osadnictwa, powstały regularne wsie-ulicówki. Domy sytuowano szczytem do drogi w sztywnej zabudowie regularnej w układzie szeregowym, obudowanej dwustronnie, rzadziej jednostronnie, ulicówki. Ciasna wiejska zabudowa uległa rozluźnieniu dopiero po komasacji, po przesiedleniu się części gospodarzy na kolonie (*wynos*). Proces ten rozpoczęto w okresie międzywojennym i kontynuowano po drugiej wojnie światowej.

Uwłaszczenie chłopów w drugiej połowie XIX wieku zapoczątkowało niekontrolowane działy spadkowe, prowadząc do zagęszczenia działek siedliskowych. W ciasnych wsiach szeregowych, zdarzało się, że na siedlisku stały

² I. Matus, *Wieś Strzelce-Dawidowicze w tradycji historycznej*, Białystok 1994, s. 76.

³ *Pieśni ziemi bielskiej*. Gmina Orla, zebrał i opracował Stefan Kopa, Bielsk Podlaski 2006, s. 85.

⁴ J. Ochmański, *Reforma włóczna na Litwie i Białorusi w XVI w.*, (w:) *Dawna Litwa*, Poznań 1986, s. 158–160.

po dwa, trzy domy⁵. Wąskie, długie działki wymusiły charakterystyczny styl budowy, który nazwano zagrodami wydłużonymi typu bielsko-hajnowskiego. Z przodu sytuowano budynek typu wagonowego (parędziesiąt metrów długości) i wąski (4–6 metrów szerokości), za nim spichlerz, a z tyłu stodołę. Przeważała jednoizbowa część mieszkalna, zwana chatą, sień-komora, stajnia, chlew szopa⁶. Taki układ nie był regułą, występowały domy, które nie miały połączenia z budynkami inwentarskimi i gospodarczymi oraz chałupy, dwuizbowe.

Do drugiej połowy XIX wieku widoczne były dysproporcje pomiędzy wyglądem domów we wsiach pańszczyźnianych i skarbowych. Te drugie reprezentowały wyższy standard życia, wyznacznikiem były okna. Domy chłopów pańszczyźnianych posiadały jeden, dwa bardzo małe otwory, przez które głowę zaledwie można było wystawić, zasuwane deską, rozsuwaną w razie potrzeby światła bądź odezwania się do kogoś. Zasłanianie je zasuwą bardzo cienką, smolną deseczką, przez którą przebijały się promienie słoneczne. Niekiedy w ramę wstawiano szybki z zielonego szkła. Domy bogatszych chłopów królewskich z okolic Bielska posiadały sień, komorę, izbę mieszkalną i drugą paradną, rezerwową z większymi, widnymi oknami, stąd nazwa – świetlica. Był to pokój rezerwowy, przeznaczony dla gościa. Domy miały kominy⁷. Ściany bielono gliną. Ubożsi chłopci zamieszkiwali mniejsze jednoizbowe chałupy z małymi okienkami, a nawet bezokienne⁸.

W 1854 roku Podlasiak (A. P...łowicz z okolic m. Narew) tak opisał wieś i ludność tej części Podlasia (...) *kiedy nie widzi już Poleszuków koltuniastych, w czarnych, długich koszulach, ale spotyka ludność bielszą, czystsza i bez koltunów: kiedy zamiast kurnych chałup, otoczonych dymną atmosferą, przedstawiają mu się domki z kominami (...) niechaj wie, że wjechał w Podlasie Ruskie*⁹. *Nie było tu zwyczaju trzymania w izbach bydła, stąd wnętrza chat były czyste*¹⁰.

Budynki dziewiętnastowieczne z właściwie dobranymi proporcjami zrębu i dachu stanowiły same w sobie dzieła sztuki ludowego ciesielstwa. Jedyne akcentami dekoracyjnymi mogły być kute zawiasy, zapadkowe klamki w kształcie liścia lub głowy ptaka, ozdobne elementy drewniane stanowiły

⁵ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 15–16.

⁶ Tamże, s. 16.

⁷ *Ruś Podlaska. Podlasie w opisach romantyków*, wyboru dokonał i opracował Jerzy Hawryluk, Bielsk Podlaski 1995, s. 116.

⁸ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 131.

⁹ *Ruś Podlaska. Podlasie w opisach romantyków...*, s. 109–110.

¹⁰ Tamże, s. 116

rogowiki, wilczki, niekiedy wyrzynane deski osłaniające węgiel¹¹. W wyglądzie zewnętrznym niezwykle ważną rolę odgrywał pokryty strzechą dach, w którego narożach, poprzez odpowiednie ułożenie snopków, wykonywano wzbogacającą jego plastykę schodkową krawędź¹².

Kształt dachu określał czas budowy domu. Te najstarsze, stawiane przed pierwszą wojną światową, miały dachy czterospadowe, późniejsze – dwuspadowe. Jako pokrycie służyła, powszechnie dostępna, tania i łatwa w ułożeniu słoma. Wybierano ją z najdorodniejszego żyta i starano się aby była dobrej jakości, twarda i prosta. Słomę wiązano w kuliki i układano na dachu. W przypadku przeciekania czy zerwania przez wiatr fragmentu połaci dachowej wymieniano tylko uszkodzone snopki. Po drugiej wojnie światowej słomiane pokrycie wyparła cementowa dachówka. Słomiana strzecha stanowiła dobry izolator, zimą chroniła przed chłodem, latem przed upałami. Mankamentem takiego dachu była łatwopalność, kiedy wybuchał pożar, to, przy gęstej zabudowie, ogień trawił nawet całe wsie.

Ściany zewnętrzne pozostawiano na ogół surowe, niekiedy bielono, podobnie postępowano ze ścianami wewnętrznymi. Po drugiej wojnie światowej upowszechniła się szalówka, malowana farbą olejną.

Do pierwszej wojny światowej stawiano domy drewniane z sosnowych bali ciosanych, potem ciętych do kantu (murowanki były wielką rzadkością). Sprzyjało temu sąsiedztwo puszczy (białowieckiej, lackiej, błudowskiej). Chałupy były niskie (decydowała oszczędność budulca i opału), kryte wyłącznie słomą. Usadawiane na ciosanych kamieniach. Posiadały małe okienka, dzielone na cztery, bądź sześć regularnych pól (te starsze miały jeszcze zasuwę). Rzadkość stanowiły okiennice, dzielono je na dwa pola filigowe. Brak dostatecznej ilości światła sprawiał, że wnętrza były słabo doświetlone i ponure, a na zewnątrz pozbawione zdobień.

Domy budowane na przełomie XIX i XX wieku i na początku XX nie miały wyeksponowanych frontów ani zdobionych naroży. Od strony ulicy pozbawione były także okien, wynikało to z faktu, że często tam umiejscawiano tzw. *pristienok* (zwany niekiedy *warywniq*). Była to bezokienna dobudówka o charakterze składowo-gospodarczym, oddzielająca izbę od publicznej przestrzeni ulicy¹³. Domy budowane po powrocie z bieżenstwa miały komorę lokowaną już w tylnej części chałupy.

¹¹ A. Gaweł, *Zdobnictwo drewnianych domów na Białostocczyźnie*, Białystok 2007, s. 194.

¹² Tamże, s. 13.

¹³ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych domów...*, s. 33.

Od lat 30. ubiegłego wieku nastąpiła wielka zmiana w wyglądzie podlaskich chat, zarówno zewnętrznym jak i wewnętrznym, zarzucony został ascetyczny styl budownictwa na rzecz fantazyjnych zdobień, które nazywano modami, styl jaki powstał bez wątpienia na bazie zapożyczeń i naśladownictwa formy zdobnictwa przy wypracowaniu charakterystycznych własnych detali.

Dziewiętnastowieczne, przysadziste o małych okienkach i słomianych, porośniętych mchem dachach chałupy bądź wydłużone domy jednoraktowe jednoizbowe zintegrowane z częścią gospodarczą zaczęły zanikać w latach 30. ubiegłego wieku. Oddzielono część mieszkalną od chlewów, zwiększono liczbę pomieszczeń, podwojono trakty, przebudowie uległ system grzewczy. Dom chłopski w tej części Podlasia upodobił się do szlacheckiego trojaka. Zmiany dotyczyły formy budynku, obejmując zmianę wielkości dachu i proporcji budynku, geometrii dachu, systemu grzewczego i pojawienia się zdobnictwa¹⁴.

W ubiegłym wieku zmianie uległ wygląd zewnętrznej faktury ścian, w najstarszych obiektach ściany były surowe, w późniejszych powlekano wapienną pobiałą, w drugiej połowie XX wieku szalowano i malowano farbą¹⁵.

Domy budowane w okresie międzywojennym były wyższe i o większej powierzchni, miały inny rozkład pomieszczeń, przy zachowanym układzie urbanistycznym. Posiadały pokój reprezentacyjny (*welika chata*), sypialnię (*wankier*), kuchnię oraz komorę usytuowaną w tylnej części domu, a stawiane po drugiej wojnie posiadały nawet trzy izby. Pojawiły się dwuspadowe dachy. Większe, w porównaniu do przedwojennych, skrzynkowe okna, dzielone były na trzy pola, dwa w układzie pionowym i górne poziomym, lepiej doświetlały pomieszczenia. Usadawiane na cementowych podmurówkach domy wznoszono w systemie konstrukcji łątkowo-sumikowej lub stosując dyle wylotne na długość i szerokość domu. Do łączenia bali wykorzystywano tyble sosnowe, rzadziej ze względu na cenę, dębowe. Najważniejsze było posadowienie i odpowiednie połączenie podwaliny i zwieńczenie zrębu murłatą. Do uszczelniania, przy zastosowaniu tzw. podlaskiej *draczuowki*, służył mech lub lniane pakuły. Węgła zaciosywano najczęściej na jaskółczy ogon, rzadziej na obłap¹⁶.

W najstarszych domach zdobnictwo elewacyjne było bardzo ascetyczne i umieszczane w innych miejscach, jak w tych budowanych od lat 30. ubiegłego

¹⁴ Tamże, s. 22–23.

¹⁵ I. Tłoczek, *Tradycyjne budownictwo drzewne na Podlasiu*, (w:) „Rocznik Mazowiecki”, 1969, nr 2, s. 185.

¹⁶ Relacja doświadczonego cieśli ludowego Grzegorza Jakimiuka ze wsi Czyże.

go wieku. Wcześniej dekorowano tylko zwieńczenia szczytów i ewentualnie drzwi, sporadycznie okna, lokalizacja dawnych zdobień wynikała z symboliki domu. W latach 30. XX wieku ciężar zdobnictwa przesunął się na szczyt¹⁷.

Długo rodził się podlaski styl zdobnictwa, na który złożyło się wiele czynników, dekoracyjność świątyń, obiektów urzędowych, małomiasteczkowe zdobnictwo, głównie w wykonaniu cieśli żydowskich, doświadczenia bieżństwa w syntezie z nowymi stylami architektonicznymi (secesja, „styl ropetowski” i „świdermajer”) zaowocowało eksplozją wiejskiego zdobnictwa architektonicznego w latach 30. XX wieku¹⁸. Do powstania bogatej snycerki zewnętrznej przyczyniło się także zastosowanie nowych narzędzi stolarskich typu piła laubzega, ręczna wiertarka, ale przede wszystkim kontakt ze zdobnictwem rosyjskim w czasie bieżństwa. Pod wpływem tego na Podlasiu powstał charakterystyczny własny styl zdobniczy, w postaci misternie wyrzynanych wiatrownic, podokienników, nadokienników, wiatranek. Koronkowe dekoracje okalały szczytowe okienka, montowano filągowe okiennice. Uroku dodawała dekoracyjnie układana szalówka i ganeczki, częściowo zabudowane w okresie międzywojennym i powojennym, szklone werandy, zdobione wzorzystymi, a często i kolorowymi szybkami¹⁹.

W kolorystyce domów dominowały początkowo odcienie niebieskiego, od błękitu po granat, a potem biel i brąz, beże, niekiedy zieleń. Pod koniec okresu międzywojennego moda na barwne rękodzieło wniosła koloryt do chłopskich izb. Wnętrza zdobiono barwnym o wysokim kunszcie artystycznym rękodzielnymi: ręcznikami, makatkami, obrusami, poduszkami, narzutami, chodnikami itp.²⁰ Zachwycając się architekturą z koronkowym zdobnictwem, charakterystycznym dla podlaskich wsi, nie zawsze mamy świadomość, że ma ona tak młodą metryczkę. Domy te mają 70–80 lat i jeszcze sto lat temu nie znano takich form architektonicznych i takiej ornamentyki. Najbogatsze zdobnictwo powstawało w latach 30. i 50. ubiegłego wieku.

Dom to nie tylko sfera materialna, ale także duchowa, na którą składało się wiele budowanych przez stulecia zwyczajów i magicznych obrzędów. Stanowiły one przykład współlistnienia wierzeń prasłowiańskich i tradycji chrześcijańskiej. Zaczynały się w momencie rozpoczęcia budowy domu.

Słowianie mieli szeroko rozbudowane obrzędy zakładzinowe. W zamierzonych czasach praktykowano nawet, jak potwierdzają źródła, krwawą ofiarę zakładzinową na czyjaś głowę. Reliktem tych zwyczajów jest podświa-

¹⁷ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 24.

¹⁸ Tamże, s. 26.

¹⁹ A. Gaweł, *Zdobnictwo drewnianych domów...*, s. 144, 153, 168,

²⁰ Tamże, s. 414–415.

domy i powszechny szacunek dla wschodniego węgła i wszystkich pozostałych. Zdaniem Jarosława Szewczyka, z tego wynika rozbudowane zdobnictwo węglów²¹.

Ważnym przedsięwzięciem było stawianie chałupy, w trakcie którego przestrzegano odwiecznych rytuałów. Dom budowano z wielkim pietyzmem i pobożnością. Starano się przy tym nie zaniedbać, nie przeoczyć uświęconych zwyczajów. Jeszcze w ubiegłym wieku pod podwalinę drewnianego domu obowiązkowo wkładano święcone zioła, wianuszki, kawałek palmy, *artos* i inne świętości, co miało zapewnić szczęście domostwu, dobrobyt i zdrowie domownikom, a przede wszystkim odstraszyć wszelkie zło. Kropiono święconą wodą i odmawiano modlitwy, prosząc Boga i świętych o wstawienie i błogosławieństwo. Wkładano monetę z wybitą na rewersie datą. Nowo wybudowaną chałupę starano się zabezpieczyć na liczne sposoby, troska i ochrona domu towarzyszyła gospodarzom zawsze.

Konieczne było poświęcenie nowo wybudowanego domu przez duchownego, zwyczaj powiązany z kultem przodków. W tym dniu, podobnie jak w zwyczajach weselnych i związanych z narodzinami dziecka, w cerkwi zamawiano *zaupokojną* (za zmarłych) Świętą Liturgię. Dopiero po nabożeństwie zapraszano do domu duchownego i psalmistę. To on najczęściej czynił kredą na ścianach napisy: naprzeciwko drzwi wejściowych *Ewangelia od Mateusza*, na górze rysował krzyż, a poniżej napis w języku cerkiewnosłowiańskim *dom ten został poświęcony* i data. Po prawej stronie umieszczano napis *Ewangelia od św. Marka*, nad drzwiami *Ewangelia od św. Łukasza*, na lewo *Ewangelia od św. Jana*. Potem gospodarze w celu utrwalenia napisy te wyrzynali. Duchowny odprawiał nabożeństwo *molebne* z poświęceniem wody. Na stole przykrytym białym obrusem zapalano dwie świece własnego wyrobu. Na koniec kapłan czytał nad głowami klęczących domowników początki z czterech ewangelii, zwracając się kolejno do czterech ścian, potem wszyscy szli do stodoły, gdzie także ustawiano stół, czytano ewangelię i święcono budynek w środku, powtarzano to w chlewie i spichlerzu. Na koniec kapłan odmawiał modlitwy nad studnią, do której wrzucał święconą sól i kropił wodą. Wracano do domu i odprawiano *zaupokojną litię*. Uroczystość kończył poczęstunek z udziałem duchownego, domowników i zaproszonych gości. Zdarzało się, że święcono i stare domy, przeważnie w sytuacji chorób ludzi lub zwierząt²².

²¹ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 27.

²² Я. Бреннь, *Особенности религиозного быта крестьянъ Бельскаго уезда Гродненской губернии*, (в:) "Литовския Епархиальныя Ведомости за 1887 г.", Вильна 1888 г., № 6, с. 48.

Największym zagrożeniem w dawnej wsi, obok pomorów, były pożary, które przy łatwopalnych budynkach dokonywały ogromnych spustoszeń. W sytuacji zagrożenia piorunami ochraniało palmą, palono w piecu świecone ziola²³. Zaopatrywano się w ikonę Matki Bożej *Nieopalimaja Kupina* z atrybutem drabiny, z którą obchodzono domostwa na wypadek pożaru. Innym sposobem ochrony zabudowań przed pożarem było farbowane na kolor czerwony jajko, poświęcone w Wielką Sobotę i przerzucane przez dom w Niedzielę Przewodnią. Chcąc uzyskać skuteczność zabiegu należało zakopać je dokładnie w tym miejscu, gdzie spadło. W Wielki Czwartek gospodynie obchodziły trzykrotnie chałupę z zapaloną świecą gromniczną, którą niesiono z cerkwi. Moc ochronną przed ogniem, jak powszechnie mniemano, miał chleb św. Agaty²⁴.

Gospodarze zabiegali o bocianie gniazda na słomianych strzechach, które według ludowych wierzeń gwarantowały liczne i zdrowe potomstwo, a przede wszystkim chroniły przed pożarem, zwłaszcza przed uderzeniem piorunu.

Z domem, a właściwie z jego częściami składowymi – takimi jak próg, piec, komin, pokącie, *trama*, *wiecha*, drzwi, okna, *rogawiki*, *wilczki* wiązało się wiele starych wierzeń, przesądów, przysłów i skojarzeń²⁵. Najdłużej zachował się kult *pokutia*, węglów i naroży. Szacunek wyrażał się głównie w ich zdobnictwie. Co ciekawe, w pierwszej połowie XX wieku, jak określił Jarosław Szewczyk, manifestacją magicznoobrzędową znaczenia węglów okazał się wtórny rozkwit zewnętrznej elewacyjnej ornamentyki naroży, co świadczy o związkach pomiędzy magiczną symboliką domu a zdobnictwem²⁶.

Dawne przesady, zakazy i nakazy dotyczących wznoszenia i zabezpieczania domu znikły, o niektórych pamięta najstarsze pokolenie. Do dziś praktykuje się zwyczaj zawieszania na szczycie *wiechy* (kwiaty, gałązki), co symbolizuje, w przypadku drewnianego domu, postawienie zrębu. *Wiecha* dawniej miała inne znaczenie, zabezpieczała przed złem, potem do magii dodano symbol chrześcijański – prowizoryczny drewniany krzyż, ma ona charakter tymczasowy²⁷. Dawniej *wiecha* miała bogatsze i głębsze znaczenie, prawdopodobnie jej pochodzenia należałoby szukać, podobnie jak za-

²³ I. Matus, *Lud nadnarwiański*, (w:) Prace Katedry Kultury Białoruskiej Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2000, cz. 1, t. 2, s. 151, 153.

²⁴ A. Gawęł, *Rok obrzędowy na Podlasiu*, Białystok 2013, s. 72.

²⁵ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 26.

²⁶ Tamże, s. 26–27.

²⁷ Tamże, s. 27–28.

kładzinowego zaciosywania węglów lub pozostawienia monet w podwalinie, w pradawnych obrzędach ofiarnych²⁸. W miejscu krzyżowania się krokwi istniał zwyczaj zdobniczy związany z symboliczną percepcją szczytu lub naczółka domu, gdzie przecinały się skrajne krokwie wieszano dekoracyjne deski, zwane *wilczkami* lub *konikami*, najczęściej przybierające kształt końskich łbów²⁹.

Powszechnie wierzono w możliwość uczynienia zła domowi i domownikom, stąd starano się zabezpieczać na różne sposoby, dotyczyło to zwłaszcza okien i drzwi. Wykonywano zabiegi podkreślające fizyczność tych otworów jako bariery ochronnej pomiędzy bezpieczną przestrzenią domu, a groźnym zewnątrz. Gospodarze starali się zabezpieczyć dom na różne sposoby. W dniu Chrztu Pańskiego rysowano kredą nad drzwiami znak krzyża i święcono jordańską wodą, podobnie czyniono krzyż płomieniem świecy gromnicznej, a na ścianie przed wejściem do chałupy wieszano święcone wianki³⁰. Dom w przypadku choroby czy innych nieszczęść okadzano święconymi ziołami.

W najstarszych domach jednym z nielicznych elementów dekoracyjnych były wysunięte w szczycie, ponad kalenicę dachu, dwie skrzyżowane deski zwane *rogownikami*. Tworzyły one niezwykle harmonijną kompozycję z czterospadowym dachem krytym słomą. *Rogowniki* to dawne szeroko rozprzestrzenione, znane jeszcze w czasach przedchrześcijańskich, elementy dekoracyjne. To pozostałość z czasów, kiedy umieszczano w szczytach budynków czaszki zwierząt domowych – koni, a zwłaszcza krów z rogami, których zadaniem było odstraszenie złych mocy. Z czasem zwierzęce czaszki zastąpiono odpowiednio wyciętymi deskami, które emitowały rogi. Na przełomie XIX i XX wieku nastąpił zanik czterospadowych dachów i charakterystycznych dla nich *rogowników*³¹.

Dekoracyjnym elementem zwieńczenia wiatrownic w szczycie był praktykowany później *pazdur*, w gwarze białoruskiej *wilczak*, *konik* – dekoracyjna deska przybijana w miejscu łączenia się wiatrownic. Miał on także znaczenie magiczne i obronne. Zdaniem badaczy budownictwa ludowego w dalekiej przeszłości zawieszano tam prawdziwe zwierzęce pazury jako amulety chroniące przed złymi mocami. Pazury i *rogowiki* nigdy nie występowały razem³².

²⁸ Tamże, s. 27–28..

²⁹ Tamże, s. 27–28.

³⁰ I. Matus, *Lud nadnarwiański...*, s. 151, 160,

³¹ A. Gawel, *Zdobnictwo drewnianych domów...*, s. 92.

³² Tamże, s. 94.

Rozplanowanie wnętrza chat wywodzi się z prastarego, uniwersalnego wzorca, powszechnego na wschodniej Słowiańszczyźnie. Rozplanowanie diagonalne, w jednym kącie, od strony drzwi, najczęściej od strony północnej, sytuowano duży piec, natomiast w kącie przeciwnym urządzano pokącie – stawiano stół i wieszano ikony³³.

Bardzo ważną rolę w chałupie pełnił ogromny piec, zajmował 1/4 części chałupy, jego wielkość i usytuowanie wynikało ze specyficznego, archaicznego sposobu wznoszenia dawnych pieców. Zanim ubito piec, wykonywano specjalny szalunek. Deski szalunkowe opierano na pionowym słupku zwanym dziadkiem, który w przeszłości stawiano w geometrycznym środku izby, podpierał on główną w domu belkę konstrukcyjną, zwaną *tramą* (tram). Słupek piecowy pełnił funkcję konstrukcyjną, podtrzymywał więźbę stropową, ułatwiał wykonanie pieca, wzmacniał jego narożnik, na nim opierano dwie deski podsufitowe, zwane *policia*, *hradka*. Słupek z krzyżującymi się deskami dzielił wnętrze na cztery równe co do wielkości strefy, strefę pieca, strefę sypialną, strefę roboczą i odświętną. Słupek zajmował miejsce centralne, był środkiem domu, stąd miał podobnie jak pokącie i piec znaczenie obrzędowe i magiczne. Zapewne dlatego nazywano go *diedom* (dziadkiem), symbolicznym przodkiem i pamiątką zamierzchłych czasów. Można sądzić, że ta funkcja konstrukcyjna, a zwłaszcza magiczna, z którą łączyła się symbolika i wiele przesądów, powinna być najstaranniej kształtowana i zdobiona. Jednak tak nie było z kilku powodów. Domy chłopskie nie posiadały nadmiaru zdobień, tworząc estetyczny ascetyzm, który wynikał z ceny zdobień, na które miejscowych chłopów zwyczajnie nie było stać, niedostatku materiałów i narzędzi, a przede wszystkim dużego zagrożenia pożarami, które zniechęcały do nadmiernej dbałości, w przeciwieństwie do domów małomiasteczkowych, miejskich, budynków rządowych, świątyń, dworów³⁴.

Pierwotnie bite z gliny piece podlaskie były wynikiem kurnych chat. Taki opis pochodzi z XVI wieku. Nie posiadały one kominów, był tylko piec, w którym lub przed którym na ognisku gotowano strawę. Dym uchodził przez kilka dziur okiennych, które w zależności od wiatru otwierano bądź zamykano³⁵.

W połowie XIX wieku zmienił się system grzewczy, wynikiem czego była eliminacja chat kurnych. Komin i piec umieszczano centralnie bądź w kącie.

³³ J. Szewczyk, *Katalog zdobień drewnianych...*, s. 16.

³⁴ Tamże, s. 17.

³⁵ J. Szewczyk, *Piece jako fenomen wschodniej europy jako fenomen architektoniczny i kulturowy na podstawie dawnej literatury angielskiej*, Białystok 2012, s. 158.

Wtedy zaczęto budować przed piecem ceglane wstawki, wewnątrz ogrzewane, zwane przedpieczkiem (był to prototyp dwudziestowiecznych *leżajek*, *leżanek*)³⁶.

W podlaskich domach budowano wielofunkcyjne piece, bite z gliny, później stawiane z cegieł, a następnie obkładane kaflami. Technika ceglano-kaflowa z ubiegłego wieku praktykowana jest do dziś. Dużych rozmiarów, w odniesieniu do pozostałej powierzchni, z rozbudowanym *prypieczkom* (przypiekiem), *zapieczkom* (zapieckiekiem) i *puodpieczkom* (podpiekiem), determinował cały układ i rozplanowanie domu. Służył nie tylko do pieczenia chleba, ale przede wszystkim do gotowania strawy (płyty tzw. angielski pojawiły się dopiero w XX wieku). Na *zapiecku* spali dziadkowe, a w dzień chętnie przesiadywały tam dzieci.

Piec pełnił również liczne funkcje domowe i gospodarskie takie, jak suszarnia, wylęgarnia drobiu oraz bytowe, ogrzewanie, sypialne wykorzystanie *zapiecka*, funkcje lecznicze. Rozbudowana była sfera wierzeń i przesądów związanych z piecem, powstała cała kultura duchowa³⁷.

Po zmroku palące się drwa oświetlały mroczną izbę. Na przedniej części pieca, zwanej *diedom* (okap), stawiano kaganek, później *gaźniczok*, a następnie bardziej wydajną, jeśli chodzi o oświetlenie, lampę naftową ze szklanym zbiorniczkiem na naftę. Piece w dawnych domach podlaskich były bielone po wierzchu, później w celu uzyskania koloru niebiesko-zielonego dodawano barwnik. Piece kaflowe w okresie międzywojennym stawiali wyłącznie bogatsi gospodarze, upowszechniły się one dopiero po drugiej wojnie światowej³⁸.

Dom był nie tylko lokum, gdzie wiodła życie codzienne wielopokoleniowa rodzina chłopska, ale także tworzył swoistą domową cerkiew. Każda chałupa posiadała wydzieloną strefę sacrum, rolę taką pełnił *pokut'* (pokucie, święty kąt) – znany wszystkim słowianom wschodnim tradycji prawosławnej. To miejsce święte, przestrzeń uprzywilejowana, nietykalna. Tam wisiały ikony i przechowywano największe świętości (*artos*, czasem świece gromniczne, święcone zioła, *kijetku* (równiankę), wianuszki) wykorzystywane w licznych obrzędach jako środki zabezpieczające, ochronne, uzdrawiające. Za ikony wkładano *werbu* (palnę), poświęconą w cerkwi (przechowywaną przez rok), która miała, jak wierzono moc ochronną, a zarazem magiczną.

³⁶ *Ruś Podlaska. Podlasie w opisach romantyków...*, s. 9.

³⁷ J. Szewczyk, *Piec ceglano-kaflowy we współczesnym domu na tle podlaskiej tradycji kształtowania wnętrza domów i z uwzględnieniem idei mnemohabitatu*, Białystok 2012, s. 103.

³⁸ I. Matus, *Wieś Strzelce-Dawidowice...*, s. 114.

Za ikonami przechowywano ważne dokumenty, niekiedy pieniądze, uważając to miejsce za najbardziej bezpieczne.

Ludność wiejska sakralizowała chleb. Przekazywana z pokolenia na pokolenie pamięć o tragedii głodu, a zwłaszcza traumatycznych przeżyciach czasów bieżnienia sprawiła, że chleb darzono wielkim szacunkiem. Starano się, aby na stole pod ikonami zawsze leżał, przykryty ręcznikiem lub lnianym obrusikiem, co symbolizowało zażegnanie głodu³⁹.

W najważniejszym w chałupie kącie wieszano ikony. W czasach unii wprowadzono papierowe obrazy w manierze unickiej. Pod koniec XIX wieku pojawiły się kanoniczne, pisane na desce, jednak ze względu na cenę, kupowano je rzadko, częściej te malowane na blasze i najpopularniejsze pozostawały papierowe. W okresie międzywojennym modne stały się barwne i tanie oleodruki. Na początku lat 70. XX wieku pojawiły się kupowane u wędrownych handlarzy obrazy o tematyce religijnej w ujęciu plastycznym, które trudno nazwać sakralnymi⁴⁰.

Wieszane na *pokutiu* ikony przyozdabiano ręcznikiem, zmienianym na najważniejsze święta i uroczystości rodzinne. U schyłku kultury tradycyjnej, poczynając od końca lat 60. ubiegłego wieku, bogato zdobione ręczniki zastąpiły papierowe wycinanki, potem firanki, do których przypinano sztuczne kwiaty. Obecnie tylko w nielicznych jeszcze domach można spotkać na ikonach ręczniki.

W okolicy Kleszczel i Orli ręcznik wieszany na pokąciu pełnił ważną rolę w zwyczajach pogrzebowych. Za nim, zgodnie z tradycją ludową, znajdowała schronienie dusza zmarłego domownika, kiedy w okresie 40 dni po śmierci przebywała jeszcze na ziemskim padole. Gospodyni zawsze trzymała przygotowany ręcznik, jak mawiano, na czarną godzinę, aby w momencie zgonu zawiesić go na ikonę. Zgodnie z wierzeniami ręcznik stanowił schronienie, przyodziewek i przystań nagiej, mieszkającej za ręcznikiem duszy⁴¹.

Pokut' przyozdabiano przy okazji ważnych w kalendarzu liturgicznym świąt. Zanim pojawiło się w podlaskich domach bożonarodzeniowe drzewko, za ikony wtykano jedlinę, podobnie dekorowano wnętrze domu gałązkami drzew i krzewów, aromatycznym tatarakiem na Zielone Świątki. W wigilię Bożego Narodzenia na pokąciu ustawiano *dieda* (snopek zboża), który pozostawał do Święta Chrztu Pańskiego jako wyjątkowy gość i zajmował uprzywilejowane miejsce. Z jednej strony, przypominał o związku z ziemią

³⁹ I. Matus, *Ręcznik – przedmiot, symbol, sacrum*, (w:) „Przegląd Prawosławny”, 2006, Nr 8, s. 32–35.

⁴⁰ I. Matus, *Trendy dekoracyjne podlaskich...*, s. 416.

⁴¹ I. Matus, *Ręcznik-przedmiot...*, s. 32–35.

– matką karmicielką, z drugiej zaś, zgodnie z nazwą symbolizował zmarłych przodków⁴².

W domu celebrowano uroczystości rodzinne i święta, a *pokut'* pełnił w tym ważną rolę. Na *pokutiu* kładziono nowonarodzone niemowlę, a w dniu chrztu usadawiano – parę kumów. Było to magiczne i uprzywilejowane miejsce, na którym siadała w dniu ślubu, na odwróconym sierścią kożuch młoda para, w celu zapewnienia szczęścia, bogactwa i liczego potomstwa. To także miejsce zarezerwowane dla nieboszczyka. Uważano, że dobra śmierć, to ta, która przychodzi do domu, dlatego tu jej wyczekiwano. Starsi ludzie modlili się o lekką śmierć w domu. Na *pokutiu* układano ciało zmarłego.

Dom wymagał szczególnej troski kiedy pojawiały się zagrożenia w wymiarze metafizycznym (narodziny, śmierć, ludzka niezycliwość). Pomimo maksymy, że prawdziwy dom to ten, którego ściany powitały noworodka i pożegnały zmarłego, w takich sytuacjach należało przedsięwziąć pewne środki ostrożności. Kiedy w domu pojawiała się śmierć, sfera sacrum nosiła piętno skalania. Chałupę traktowano z wielką ostrożnością. Obowiązywało wiele nakazów i zakazów. W całym obejściu panował czas szczególny, niezemski, czas symboliki i znaków, za pomocą których, jak wierzono, dawał o sobie znać zmarły. W związku z tym nawet pokacie stawało się niebezpieczne, stąd należało zachować ostrożność aby oczyścić złą aurę w domu, podobnie postępowano po narodzeniu dziecka, bo, jak sądzono, ono przychodziło z zaświatów i tam udawał się zmarły⁴³.

U schyłku kultury tradycyjnej zmieniała się moda na wystrój wiejskich domów. W miejsce skrzyń i kufrów pojawiły się, przywożone z miasta, szafy i metalowe łóżka. Około połowy ubiegłego wieku surowe ściany, niekiedy bielone, zaczęto malować farbą olejną, później oklejano wzorzystym papierem. Na początku lat siedemdziesiątych masowo osłaniano je płytą pilśniową, malowaną następnie farbą olejną i zdobiono nadrukami jednobarwnych, przeważnie geometrycznych szlaczków oraz narożnych motywów florystycznych. Na ścianach wiejskich chałup zawisły prymitywne obrazki pejzażowe, a nad łózkami nadruki pseudomakatkowe. Upadek kultury tradycyjnej odbił się negatywnie na wystroju wiejskich wnętrz. Charakterystyczne dla tego obszaru rękodzieło powędrowało na dno kufrów, ustępując miejsca tandecie i bezguściu. Stopniowo zanikał kult *pokutia*. Jedynym plusem stał się kult rodzinnych fotografii. Do kanonu wiejskiej mody lat 70 weszły, ofero-

⁴² I. Matus, *Lud nadnarwiański...*, s. 142.

⁴³ I. Matus, *Zwyczaje pogrzebowe na północnym Podlasiu*, (w:) *Nekropolie jako znak kultury pogranicza polsko-wschodniostowiańskiego*, Lublin 2011, s. 170–171.

wane przez wędrownych rzemieślników, fotografie ślubne i dzieci, które po nieumiejętnej obróbce (pokolorowaniu i pseudoretuszu) często nie przypominały oryginałów⁴⁴.

Wyludnianie się wsi w tej części Podlasia poprzedził proces upadku kultury tradycyjnej, przebiegał tu szczególnie intensywnie ze względu na długo utrzymującą się gospodarkę naturalną.

Poczynając od lat 80. XX wieku rozpoczęły się przemiany, które zmieniły obraz wsi, a zwłaszcza stosunek do ojcowizny, prowadzące do utraty rodzinnych gniazd. Pogoń za łatwiejszym życiem w mieście, nie znaczy godziwszym, sprawiła, że migrujące pokolenie ztracało nie tylko swoją tożsamość, ale i często znaczenie rodzinnego gniazda. Zachłyśnięcie się miejską kulturą, często widzianą przez pryzmat zamieszkania w bloku, sprawiło, że brakowało chętnych do objęcia ojcowizny, nawet w sytuacji, kiedy awans oznaczał przejście ze stanu chłopskiego do robotniczego. Nieraz wyzbywano się domu po przodkach, zamieniając ojcowiznę na M2, M3 w wielkopłytowym bloku.

W sytuacji braku chętnych do przejścia ojcowizny, przekazywano ziemię na państwowy fundusz, zdarzało się, że nawet z zabudowaniami. Rodzinny dom stracił wartość nie tylko emocjonalną, ale także materialną. Niekiedy sprzedawano siedliska za 3–4 tysiące. A babcine i matczyne rękodzieło, rodzinne pamiątki, które nie pasowały do miejskiego wystroju, pozostawiano w sprzedawanym domu, a nawet traktowano utylitarnie.

Kres temu położyła, poczynając od lat 2000, moda na siedliska. Z jednej strony, rynek określał wartość wiejskich domów i wraz z popytem na nie ceny poszły w górę, z drugiej zaś, pojawiła się moda na posiadanie *daczy*. Domy zaczęto dostosowywać do nowych trendów, przeważnie odchodząc od tradycji przodków.

Oczywiście, nie można uogólniać sytuacji, zwłaszcza w ostatnim czasie obserwuje się powroty na ojcowiznę migrującego do miasta pokolenia bądź ich dzieci, które szukając swoich korzeni przywracają pamięć rodzinnego gniazda. Niektórzy urządzając wiejskie siedliska korzystają z dawnego rękodzieła, a moda folkowa sprawiła, że babcine skarby z kufrów okazały się przydatne.

Wzrost cen na siedliska sprawił, że stają się one często powodem rodzinnych konfliktów i przeważnie nie chodzi tu o wartość sentymentalną do ojcowizny, ale o materialną.

⁴⁴ I. Matus, *Trendy dekoracyjne podlaskich...*, s. 416.

Moda na agroturystykę, zainteresowanie turystów drewnianym budownictwem Podlasia, edukacja z zakresu dziedzictwa kulturowego sprawiła, że miejscowa ludność coraz częściej zaczęła dostrzegać wartość tradycji przodków. Do tego dochodzi niekiedy konieczność powrotu do rodzinnego domu emerytów, przekazujących mieszkania dzieciom.

Ciężka sytuacja materialna społeczności chłopskiej do czasu zniesienie poddaństwa i uwłaszczenia w latach 60. XIX wieku sprawiła, że dom traktowano w wymiarze terażniejszości. Od przełomu XIX i XX wieku wyraźnie nasilił się proces budowania kultu rodzinnego gniazda. Upadek kultury tradycyjnej, sytuacja społeczna i polityczna lat 80. i 90. ubiegłego wieku, przemiany globalizacyjne oraz emigracja młodego pokolenia, przerwały ten proces i ujemnie odbiły się na tradycji rodzinnej.

L I T E R A T U R A

- Брeнь Я., *Особенности религиозного быта крестьянъ Бельскаго уезда Гродненской губернии*, (w:) „Литовския Епархиальныя Ведомости за 1887 г.”, № 6, Вильна 1888.
- Gaweł A., *Rok obrzędowy na Podlasiu*, Białystok 2013.
- A. Gaweł, *Zdobnictwo drewnianych domów na Białostocczyźnie*, Białystok 2007.
- Matus I., *Lud nadnarwiański*, (w:) *Prace Katedry Kultury Białoruskiej Uniwersytet w Białymstoku*, Białystok 2000, cz. 1, t. 2.
- Matus I., *Trendy dekoracyjne podlaskich strojów i tkanin użytkowych w pierwszej połowie XX wieku na bazie zbiorów muzealnych Bakauszczyzny*, „Białorutenistyka Białostocka”, t. 8, Białystok 2016.
- Matus I., *Wieś Strzelce-Dawidowicze w tradycji historycznej*, Białystok 1994.
- Matus I., *Pamięć o zmarłych w kontekście tradycji ludowej i religijnej obrządku wschodniego na Podlasiu*, (w:) *Międzygeneracyjna transmisja dziedzictwa kulturowego. Globalizm versus regionalizm*, (red.) J. Nikitorowicza, J. Halickiego, J. Muszyńskiej, Białystok 2003.
- Ochmański J., *Reforma włóczna na Litwie i Białorusi w XVI w.*, (w:) *Dawna Litwa*, Poznań 1986.
- Pieśni ziemi bielskiej*, Gmina Orla, Zebrał i opracował Stefan Kopa, Bielsk Podlaski 2006.
- Ruś Podlaska. Podlasie w opisach romantyków*, wyboru dokonał i opracował Jerzy Hawryluk, Bielsk Podlaski 1995.
- Szewczyk J., *Katalog zdobień drewnianych domów Białostocczyzny z komentarzem krytycznym*, Białystok 2014.

Szewczyk J., *Piece wschodniej europy jako fenomen architektoniczny i kulturowy na podstawie dawnej literatury anglojęzycznej*, Białystok 2012.

Szewczyk J., *Piec ceglano-kaflowy we współczesnym domu na tle podlaskiej tradycji kształtowania wnętrz domów i z uwzględnieniem idei mnemohabitatu*, Białystok 2012.

Тлוצек І., *Традыцыйнае будоўніцтва дрэва на Падлясі*, „Рочнік Mazowiecki”, nr 2, 1969.

Р Э З Ю М Е

ДОМ ЯК РАДЗІННАЕ ГНЯЗДО Ў НАРОДНАЙ КУЛЬТУРЫ БЕЛАРУСАЎ БЕЛАСТОЧЧЫНЫ

Беднасць сялян да 60-х гадоў XIX стагоддзя, да часу вызвалення ад прыго-ну, спрычынілася да таго, што дом быў трактаваны выключна ў практычным аспекце. Паляпшэнне побыту на пераломе XIX і XX стагоддзяў, а далей трагізм бежанства, выразна садзейнічалі працэсу ўзнікнення культу радзіннага гнязда. На працягу гадоў змянілася традыцыя пабудовы і аздобы дамоў: ад аскетичнага выгляду да па-майстэрску, карункова аздобленай хаты. Сумяшчаліся з тым таксама асабістыя звычкі і абрады, звязаныя з домам і яго сярэдзінай, якія з часам зніклі або захаваліся ў форме парэшткаў. Заняпад традыцыйнай культуры, міграцыя, выкліканая эканамічнай і грамадскай сітуацыяй, нарэшце глабалізацыйныя змены, адмоўна адбіліся на сямейных традыцыях.

Ключавыя словы: дом, культ продкаў, абрады, аздабленне.

S U M M A R Y

HOME AS A FAMILY NEST IN FOLK CULTURE OF THE BELARUSIANS IN THE BIALYSTOK REGION

Peasant poverty before 1860s, before enfranchisement resulted in defining home as an attribute in hand. The creation of family nest worship progressed at the turn of the 19th century, after the tragedy of the 1915 exodus (Byezhenstvo). Building and decorating techniques changed over the years – from ascetic structures to delicately embellished cottages. There were also many customs and rituals connected with a house. Some of them disappeared over time, and some got preserved. The decline of traditional culture, economic and social migration, globalization changes had negative influence on family tradition.

Key words: house, ancestors' worship, rituals, decorations.

Адриан Куприянович
свободный исследователь
Бельск Подляский

**Ветер и вода в повериях, суевериях и обычаях как
элемент семейных обрядов (на примере нескольких сел
Гайновского и Сокольского поветов)**

В эпоху все большей глобализации и создания Новой Европы отдельные индивиды, социальные группы и даже целые народы должны сохранять свою национальную идентичность и интегральность. Национальные и этнические меньшинства, так же как и народы, представляют собой социальные общности и носят характер культурного сообщества. Для определения и выделения народных, национальных, этнических и региональных общностей существенными признаками являются такие факты культуры, как: язык, религия, обычаи, искусство, организация. Они не только важны, но и интегрируют национальную общность и рассредоточенные или растворенные в более широкой, доминирующей культурной общности национальные, этнические и региональные меньшинства. Основным условием сохранения идентичности собственной национальной культуры и ее развития является передача культурного наследия. Его следует понимать, прежде всего, как историю, живые традиции, как фольклор и язык¹.

Целью настоящей работы является попытка как можно шире воспроизвести некоторые обычаи, поверия и предрассудки, являющиеся элементом нематериальной народной культуры и неотъемлемым элементом семейных обрядов (рождение ребенка, крещение, свадьба, смерть и похороны) на территории исследуемых сел Гайновского по-

¹ M. Kondratiuk, B. Siegień, *Miejscowości gminy Hajnówka. Historia, pochodzenie, język*, red. M. Kondratiuka, Białystok 2008, część I, s. 7.

вета (польск. powiat hajnowski) [далее: пов.], то есть: Даше, Городчино, Клейники, Ставище, Шостаково, Жуки (польск. Dasze, Gorodczyno, Klejniki, Stawiszcze, Szostakowo, Żuki) и сел Сокольского пов. (польск. powiat sokólski), то есть: Белогорце, Крынки, Лосиняны, Острув Полудневы, Озераны Вельке (польск. Białogorce, Krynki, Łosiniany, Ostrów Południowy, Ozierany Wielkie).

В начале следовало бы в нескольких словах объяснить значение некоторых ключевых терминов, которые используются в настоящей публикации, а именно: обычай, поверье, суеверие. *Обычай* – это общепринятый порядок, традиционно установившиеся правила общественного поведения² [Ожегов 1988, 355]. *Поверье*, по Юлиану Кржижановскому³, это вера и убеждение в том, что в природе и в жизни людей существуют сверхестественные потусторонние силы. Если суждения совпадают с канонами исповедуемой религии, то в этом случае можно говорить о религиозных повериях, если же не соответствуют, то следует говорить о магических повериях, суевериях или предрассудках. Словом *суеверие* можно охарактеризовать несистематизированные воображения, оценки, верования, чаще всего вытекающие из народной мудрости. Суеверия выходят за пределы свойственного данной культуре богатого опыта и законов логики и не являются плодом последовательного восприятия системы мировоззренческих, религиозных и магических представлений. Вера в приметы и обряды позволяет побороть страх перед неизвестными и необъяснимыми силами или же с реальным успехом достичь расположения этих сил. В отличие от обрядов совсем не обязательно подчеркнуто и всенародно проповедовать суждения и поступки, определяемые как суеверия, поэтому они никогда не подвергаются полному контролю общества⁴.

Гайновский пов. находится в юго-восточной части Подляшского воеводства. На севере соседствует с Белостоцким, на юге – с Семятицким, на западе граничит с Бельским пов.

Сокольский пов. находится в центральной части сегодняшнего Подляшского воеводства, близ границы с Белоруссией. На севере соседствует с Августовским пов., на юге – с Белостоцким пов., на западе граничит с Монецким пов.

² С.И. Ожегов, *Словарь русского языка*, Москва 1988, с. 355.

³ *Słownik folkloru polskiego*, pod. red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965, s. 436.

⁴ *Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod. red. Z. Staszczaka, Warszawa–Poznań 1987, s. 297–299.

Упомянутые выше Гайновский и Сокольский пов. очень разнообразны по этническому, языковому, культурному и религиозному составу. Здесь совместно проживают поляки, беларусы, украинцы, татары. В Гайновском пов. распространены белорусский и украинский языки и их смешанные диалекты. В Сокольском пов. наряду с польским языком распространены белорусские диалекты.

Поверия и суеверия, касающиеся воды⁵

Вода в народной культуре описываемых местностей, в поверьях, обрядах и обычаях играла огромную роль. Присутствовала почти во всех моментах жизни человека. Люди часто старались использовать не только ее реальные свойства, но и мистические. Поэтому существовал ряд запретов, которые должны были предохранить ее от ненадлежащего использования. В связи с этим вода присутствовала во многих обрядах, в которых важно было использование ее исключительных свойств, особенно в переломные моменты жизни. В семейных обрядах жителей описываемых сел вода считалась генезисом всего бытия. Культ воды выражался в молитвах и жертвоприношениях. До сегодняшнего дня сохранилось поверье, что вода как животворная и очищающая стихия, нуждается в уважении, которое проявляется в запретах и приметах. Почтительное отношение к воде отмечено запретами плевать и мочиться в воду, бросать в колодец мусор и нечистоты. Воде поклонялись, возносили молитвы, выражающие веру в ее божественную или дьявольскую силу.

В некоторых селах Гайновского пов. воду, которой обмывали покойника, выливали куда-нибудь подальше, чтобы ни человек, ни животное не наступило на это место. Обычно это была пустошь или место за

⁵ В народных верованиях вода воспринимается как универсальное целительное средство и элемент апотропейной магии. А обмывание – это не только гигиеническая процедура, но часто также символическое (обозначает, например, переход от старого к новому) и целительное действие. Широкое использование воды в различных многочисленных обрядах обусловлено ее двумя главными свойствами: она бесформенная и однородная. Считается одновременно символом вечности и разрушения. Люди использовали воду для очищения от нечистой силы: *Вода*, [w:] P. Kowalski, *Kultura magiczna. Omen. Przesąd. Znaczenie*, Warszawa 2007, s. 609–615; Л. Н. Виноградова, *Та вода, которая... (Признаки, определяющие магические свойства воды)*, [в:] *Признаковое пространство культуры*, отв. ред. С. М. Толстая, Москва 2002, с. 32–60; *Купание младенца*, [w:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь. В 5 томах, под общей ред. Н. И. Толстого, т. 1–5*, Москва 1995–2012. См.: J. Rybarczyk-Dyjewska, *Pragmatyka rosyjskich zaklęć leczniczych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 104.

ограждением двора. Считалось, что вода, которой обмывали тело умершего, нечистая и обладает разрушающей, проклятой силой⁶. В некоторых селах (Шостаково, Клейники) эту воду давали выпить людям, страдающим пьянством, веря в то, что они покончат с этим пагубным пристрастием. Человек, который неосознанно выпил воду после обмывания покойника в смеси с алкоголем, должен был окончательно избавиться от алкогольной зависимости⁷. Также была распространенной примета, что такая вода может стать причиной взаимной вражды. Неоднократно, желая, чтобы начались ссоры и раздоры в семье, напр., среди соседей, разливали вокруг их домов воду, которой обмывали тело покойника. Это делалось обычно ночью или вечером, после заката. Разлитая вокруг соседского дома вода должна была внести в их семью разлад, споры и ссоры⁸.

В селе Клейники и близ лежащих хуторах (Подписка и Бурицке), входящих в состав этого села, специально приготовленный отвар из *заговоренной воды*⁹ и определенных трав¹⁰ часто служил как средство для прерывания беременности.

⁶ В селе Ставище воду, которой обмывали покойника, выливали под куст сирени, чтобы защитить остальных членов семьи от внезапной смерти. А на хуторе Подписка, входящем в состав села Клейники, существовало суеверье, что перед выездом молодой пары в церковь нужно окропить святой водой конную повозку, на которой поедут будущие супруги. Причем воду потом обязательно нужно было вылить под фруктовое дерево, напр., яблоню или грушу. Это сулило молодой паре в будущем сладкую жизнь. См.: A. Kuprianowicz, *Обычаи, поверия и суеверия в семейных обрядах на примере нескольких сел Гайновского и Сокольского поватов*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe. Materiały XXI Międzynarodowej Konferencji Naukowej Droga ku wzajemności*, pod red. B. Siegienia, Białystok 2015, s. 426.

⁷ A. Kuprianowicz, *Obrzędy pogrzebowe w gwarach gminy Czyże powiatu hajnowskiego na tle wschodniosłowiańskim*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe. Materiały XIX Międzynarodowej Konferencji Naukowej Droga ku wzajemności*, pod red. B. Siegienia, Białystok 2014, s. 399–340.

⁸ По рассказу Валентины (1943 г. р.) и Григория (1934 г. р.) Плисов, жителей села Шостаково.

⁹ *Заговоренной водой* часто называли воду, оставшуюся после обмывания тела покойника. Деревенские жители неоднократно эту воду сохраняли, чтобы в трудных жизненных ситуациях использовать ее как *инструмент* для совершения магических ритуалов. Часто этой воде приписывали дьявольскую, разрушительную силу.

¹⁰ Одним из известных способов прерывания беременности и избавления от нежеланного ребенка было выпитие специально приготовленного отвара. Основным компонентом такого отвара была вода (вода заранее должна быть *заговорена* гадалкой или шептункой) с большим количеством цветов тысячелистника или полыни. Такая настойка в определенной концентрации немедленно вызывала выкидыш плода. См.: A. Kuprianowicz, *Использование растений в семейных обрядах как элемент народной культуры на примере нескольких сел Гайновского повата, Slavia Occidentalis*, Poznań 2015, s. 107–108.

В большинстве описываемых сел Сокольского и Гайновского пов. во время грозы нужно было поставить на окно святую воду, чтобы защитить дом от молний. Иногда на подоконник ставили стакан с водой, поскольку жители верили, что она нейтрализует вредное воздействие лунного света. Однако, кто выпьет такую воду, может стать лунатиком.

В селах Сокольского пов. человек, у которого было родимое пятно или незаживающая рана, должен был как можно быстрее пойти вечерней порой на кладбище и полить рану дождевой водой, собранной в лампадку. Это должно было помочь избавиться от нежелательных шрамов и различного рода родимых пятен и защитить от появления новых ран. В селах Лосиняны, Острив Полудневы и Озераны Вельке Сокольского пов. воду, в которой мыли ребенка, запрещалось выливать после заката солнца, так как жители верили, что в таком случае ребенок не будет спать ночью, и поэтому воду держали дома до восхода солнца, и только после восхода выливали. В тех же селах воду использовали как *инструмент* необходимый в свадебных гаданиях. К довольно популярным, но опасным, принадлежали гадания ночью в сарае над ведром с водой. В случае гадания сарай представлял собой место особенное, так как темнота и близость воды призывали нечистую силу, способствовали магии. Девушки собирались в сарае перед полночью. Та, которая путем гаданий хотела узнать про свою судьбу, снимала крестик с шеи и в одиночестве отправлялась за *живой водой*¹¹ к ближайшему озеру, ручью или реке. Во время пути ее обязывал запрет ничего не говорить. Стакан такой воды ставили на гладко расстеленный галстук, посыпанный пепелом. В стакан опускали на нитке брачное кольцо. Дверь в сарай оставалась слегка приоткрытой. Все собравшиеся девушки молчали, лишь одна, гадая, произносила специальную формулу: *paKaʒys'i*, внимательно всматриваясь в стакан, в маленькую, ограниченную кольцом, водную гладь. Там должно было показаться не только лицо, но и вся фигура суженого ей мужа, которой размеры росли и росли, и поэтому надо было взмутить воду *mahl'o zab'ic*¹².

Считалось, что вечером нельзя выливать воду из ведра на землю, поскольку если сам ступишь в эту воду, можешь заболеть. Также, ко-

¹¹ *Живая вода* – понятие, распространенное в фольклоре. Означает воду, обладающую определёнными волшебными или сверхъестественными свойствами. Например, в сказках живая вода способна оживлять мёртвое тело. Зачастую используется рядом с мёртвой водой, которая обладает возможностью залечивать раны.

¹² По рассказу Елены Кишкель и Любы Наумович, жительниц Сокольского пов.

гда идешь за водой, нельзя ни с кем разговаривать и оглядываться назад, кто бы тебя ни звал. Верили, что особенно ценилась непочатая, набранная раньше всех, непитая вода, набранная до восхода солнца. При этом запрещалось отливать воду из ведра или зачерпывать ее вторично и следовало соблюдать молчание. Не рекомендовалось давать пить чужим людям из семейной кружки, иначе могли начаться семейные неурядицы. В воду, особенно колодезную, нельзя плевать, иначе на лице будут выскакивать прыщи. Вообще чудодейственной и магической считалась вода, набранная из источников и колодцев на Рождество, на Новый Год, Сретение, в Страстной четверг или Страстную пятницу, на Ивана Купалу. Считали, что купальские воды и росы укрепляют жизненной силой дух и тело. Вода, набранная в праздник на Ивана Купалу, обладает свойствами крещенской¹³.

В селе Шостаково Гайновского пов. новорожденного купали в пахучих лекарственных травах, при этом в воду клали несколько серебряных монет и хлебных зерен, что должно было помочь младенцу во взрослой жизни стать богатым и жить в достатке. До восхода солнца девушки шли умываться к источнику или колодцу, чтобы лицо было красивым и чистым. Первого мая росой обрызгивали животных, девушки старались в этот день на рассвете умыться майской росой, чтобы быть здоровыми и красивыми. Обливание молодоженов и выбор невест у воды относится к той же группе обычаев, что и *валяние в росе*¹⁴.

В селе Клейники и хуторах Подпниска и Бурицке Гайновского пов. воду использовали также как один из даров, которые оставляли на могилах усопших на *Радуницу*. Повсеместный обычай оставления воды на могилах близких практиковался также в России, в Белоруссии и на Украине¹⁵. В том же селе и хуторах с похоронной процессией чело-

¹³ Там же.

¹⁴ По рассказу Валентины (1943 г. р.) и Григория ...

¹⁵ “Радуница в России, на востоке Белоруссии и северо-востоке Украины – поминальный день, приходящийся на вторник, реже – понедельник Фоминой недели. Радуница признана православной церковью как день, в который люди могли разделить с усопшими радость Воскресения Христова после праздника Пасхи. Радуницкое поминовение включало в себя панихиду в церкви, посещение кладбищ, во время которого служилась панихида и родителям устраивалось разговление (на могилы выкладывали крашеные яйца, куличи, мясо и другие пасхальные блюда), а также домашнее поминовение (готовили баню для мертвых, **оставляя для них воду с веником чистое белье**, а сами при этом не мылись и даже не заходили в баню; наутро на золе, рассыпанной на полу, искали следы умерших). На Украине в этот день справляли *радульные деды*, когда, как считалось, предки посещали свои дома (См.: *Деды*), Сближение *Радуницы* с *радоваться* отразилось в обычае устраивать на кладбище

век, несущий ведро воды, вынужден был выливать ее на дорогу, чтобы душа умершего не погрузилась в воду. Считали, что дождь, особенно весенний, дарует тем, кто им умывается, силы, здоровье, красоту и чадородие¹⁶.

Поверия, суеверия и обычаи, касающиеся ветра¹⁷

В повериях ветер представляется как злой дух, насланный воздухом. Во многих описываемых селах обоих пов. ветер отождествлялся с душами умерших насильственной смертью, некрещеных детей, придушенных матерями во время сна, неправильно захороненных. Жители верили, что в завывающем ветре слышны стоны покойников, которые просят их помнить и молиться за них. Считалось, что ветер может сорваться, если неосторожно нарушить покой души умерших, что в ветре человека могут преследовать привидения и другие злые духи, толкающие на грех. Кроме того, с ветром, веющим ночью, в мир людей, прибывают нечистые силы.

Ветер в повериях часто предстает живым существом. В Сокольском. пов. считали, что ветер сопровождает лешего, покойника, неясного облика нечистую силу, черта, которые сами вызывают ветер или становятся им. Среди сокольских поверий преимущественное внимание уделяется сильному ветру, вихрю. Он понимается как воплощение души (или посмертный облик) наделенных особыми, сверхъестественными силами покойников (удавленников и утопленников). В представлении сокольских крестьян болезнь от неизвестной причины прикидывается с ветру. В заговорах упоминается ветроносное язву; с помощью

и в доме игры и веселиться на Радунцу (ср. рус. *На Радунцу до обеда плачут, после обеда скачут*): на могилах напивались, по дороге домой пели, по возвращении с кладбища играли в карты и т. п.” (См.: Т.А. Агапкина, *Радунца, Славянские древности: Этнолингвистический словарь*, под ред. Н. И. Толстого, Институт славяноведения РАН: Международные отношения, Москва 2009, т. 4, с. 389–391).

¹⁶ По свидетельству Василия Тополевского, жителя села Клейники (1930 г. р.).

¹⁷ Славянам издавна известно деление ветров на “добрые” (напр., помогающие в домашних делах, во время жатвы) и “злые” (приносящие болезни, мор). Вихрь – это наиболее часто упоминаемый в народной культуре тип нечистого, опасного для людей ветра, производимого нечистой силой или являющегося ее воплощением. У восточных и западных славян встречаются представления о специальном персонаже, создающем вихрь (вихорный, вихравый, вихрик). Характерной чертой вихря является его разрушительная деятельность – он вырывает с корнем деревья, срывает крыши домов, переносит болезни и даже смерть. См.: J. Rybarczyk-Dujewska, *Język jako narzędzie magii na przykładzie zaklęć rosyjskich*, s. 78.

ветра могут распространять порчу колдуны и ведьмы. Несомое ветром вредоносное слово сурок, болезнь в поверьях и заговорах нередко изображается как ветер. Человек, напускающий по ветру порчу и болезни, именовался в сокольских деревнях *v'es'ran'ym*¹⁸.

В селах Даше и Жуки Гайновского пов. по распространенным поверьям вызвать сильный ветер мог свист, поэтому неосмотрительно свистящих очень ругали. От сильного вихря надо бежать, чтобы он не прошел через человека, иначе можно умереть, получить тяжелую болезнь или сойти с ума. В облике сильного ветра, вихря (или сопровождающих, вызывающих вихрь) представляли умерших неестественной, безвременной смертью (самоубийц и удушенных). Душа таких особых умерших оказывалась, соответственно, бурным, разрушающим вихрем. Когда ветер завывает в трубе, это плачет покойник. Когда ветер срывает крыши – это выражение недовольства умерших. По мнению крестьян, вихрь – это умерший неестественной смертью. Несущиеся вихрем покойники могли принимать и традиционные для вихря-ветра облики летящих коней, в том числе представляться едущими на тройках или, наоборот, везущими на себе нечистую силу, лешего, чертей¹⁹.

В народных представлениях в порывах ветра можно увидеть и небесные силы, и демонические, что было сильно распространено в славянских верованиях, поэтому люди избегали с ним контакта, опасались негативных последствий “подвеяния вихрем”, которые проявлялись, чаще всего, в виде различных болезней. В большинстве описанных сел Гайновского пов. жители верили, что если их застанет в поле вихрь, то нужно как можно быстрее лечь на землю и не двигаться. По возвращении домой нужно было незамедлительно высыпать под окно небольшое количество соли, которая должна была послужить ему кормом²⁰. В народных поверьях ветер воспринимался как олицетворение самого зла. Особым типом ветра было движение воздуха, в котором сидел дьявол. Ветер отождествлялся со священностью и нес с собой опасность амбивалентности, поскольку, если он скрывал в себе силу потустороннего мира, то это могло также означать, что он скрывает демонические силы. Считалось, что в воздушном вихре скрывается

¹⁸ По рассказу Елены Кишкель и Любы Наумович, жительниц Сокольского пов.

¹⁹ Голуб Мария, г. р. 1940 г., село Жуки, Шевяк Зофия, г. р. 1936 г., село Даше.

²⁰ Похожий обряд встречался в некоторых селах Сокольского пов. Во время сильных порывов ветра или перед приближающейся грозой под окном нужно было рассыпать немного соли, чтобы *накормить ветер*.

дьявол. В селе Яново Гайновского пов. рассказывают, что сидящий в вихре дьявол поздней ночью похитил повозку вместе с лошадьми и возницей, которую нашли только через три дня, но без возницы и лошадей. Местная легенда гласит, что дьявол забрал их в преисподнюю. Место, в котором якобы это произошло, до сегодняшнего дня называют *v'etrovym vod'ilom*. Говорят, что в ночь похищения срывается сильный ветер, из которого слышна громкая просьба возницы о помощи и ужасающее ржание лошадей.

Также считалось, что в ветре танцуют дьявол с колдуньей и досаждают людям. По поверью порывы ветра появлялись тогда, когда на себя наложил руки самоубийца и когда дьявол забирал его душу и швырял ее в преисподнюю, поэтому говорили, что в завывающем ветре часто слышны стоны висельника. Также говорили, что порывистый ветер срывается в момент смерти тех, кто занимается колдовством. Все вокруг путающий ветер мешал тем, кто работал со шнурами, нитями, пряд или вязал. Жители верили, что крутящийся в вихре дьявол может проникнуть в веретено и привести к нежелательным последствиям, одним из которых могло быть появление на голове *колтуна*²¹. Во многих селах ветер отождествляли с душами умерших насильственной смертью, некрещеных, неправильно захороненных. Считалось, что в завывающем ветре слышны стоны покойников, которые просят их помнить и молиться за них. Говорили, что когда ветер завывает в трубе или стучит в окно, то это плачет душа покойника. Нечленораздельные звуки могли вызвать сатану, который появлялся под видом сильного воздушного вихря. В XVIII и XIX веках колтун считался болезнью, которая, возможно, появилась на польских землях из России или с Востока.

В славянской мифологии чаще всего упоминающимися несчастьями, вызванными ветром и связанными с ним демонами, являются помешательство, смещение, сплетение, овевание. Часто в демоничности ветра, характерном вихревом вращении и последствиях порывов ветра

²¹ *Колтун* – спутанные плотным комом волосы на голове в результате воспаления сальных желез, нарушения условий гигиены, нерасчесывания, вшивости и т. д. Старые медицинские суеверья запрещали срезать колтуны из опасения их негативного воздействия на здоровье (психические заболевания, слепота). Ношение колтуна должно было защитить от болезней и дьявола. Название *колтун* происходит от русского *kieltania*. В прусских описаниях с XVIII века употребляется название *Weichselzopf*, то есть *коса из-за Вислы*. См.: D. Łukasiewicz, *Warkocz znad Wisły. Pruski stereotyp brudnej Polski czy prawda historyczna?*, *Medycyna Nowożytna. Studia nad Historią Medycyny*, t. 2, 1996, nr 2, s. 84–86.

видели источник помешательства, головокружения и других болезней. Внезапный порыв ветра или случайный сквозняк считались причиной появления корост и сыпи, что в свою очередь могло довести даже до смерти человека. Считалось, что люди, подвеванные вихрем, могут простудиться, их непременно разобьет паралич или инсульт.

Народные суеверья подсказывают различные способы защиты от овеяния, которые состояли в использовании апотропейных средств. Особенно подверженной негативному воздействию ветра была беременная женщина²². Беременным категорически запрещалось выходить из дома при сильных порывах ветра. Считалось, что ребенок, которого она родит, может заболеть серьезными болезнями. Во время грозы или при вихре не следовало выходить из дома без освященных предметов. Если уж произошло столкновение с ветром, то нужно было плюнуть три раза через левое плечо и как можно быстрее от него спрятаться. Иногда для защиты от негативного воздействия ветра достаточно было молитвы и окропления святой водой. Часто с целью защиты от ветра в его сторону направляли острые предметы, напр., острый топор, чтобы его *отпугнуть*²³.

Часто ветер отождествлялся с дьявольской силой, которая в нем проявлялась, приносила информацию из потустороннего мира. Это были сведения на тему дальнейшей судьбы человека, причин болезней и перспектив их лечения. Если на небе видна была заря, то это был знак неминуемого появления ветра. В некоторых селах Сокольского пов. предсказывали новый год по тому, какой ветер был в канун Рождества. После рождественского ужина из дома выходил самый старший член семьи (обязательно мужчина) и по направлению, с которого дует ветер, предсказывал будущее на новый год. Северный ветер предвещал смерть кого-либо из стариков, а ветер с востока предвещал смерть ребенка²⁴.

Упомянутые выше элементы религиозно-обрядовых обычаев являются только скромным и приблизительным наброском славянской обрядности, связанной с использованием ветра и воды, зарегистрированной на исследуемой территории.

²² Беременная женщина, которая в народных поверьях имеет особенный медиативный статус, поскольку при ее посредничестве из чужого мира приходит на свет новый человек.

²³ По рассказу Елены Кишкель и Любы...

²⁴ Там же.

Знание и культивирование семейных обычаев и обрядов является главным для сохранения регионального самосознания. Семейные обряды в Гайновском и Сокольском пов. очень многообразны. Огромное влияние на их многообразие имело положение обоих пов. на стыке нескольких культур, различных по языковым, культурным и религиозным признакам. В настоящее время практически нет возможности установить, имеет ли обряд местное происхождение или он позаимствован. Но фактом является то, что в деревенских семьях обоих описываемых поветов до сегодняшнего дня существует уважение к культурному наследию, исповедуемой религии, привязанность к собственному языку. Вследствие стремительных, особенно происходящих в последнее время общественных и нравственных перемен на Белосточчине, многие магические обряды и ритуалы уже преданы забвению. В связи с этим некоторые обряды остались в памяти только представителей самого старого поколения. Интенсивно прогрессирующее исчезновение старинных традиций, поверий, а также магических обрядов может в ближайшем будущем значительно затруднить и даже не позволить исследовать обсуждаемую проблематику. Настоящее положение сохраненных семейных обрядов по сравнению с предыдущими десятилетиями можно определить как критическое.

ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина Т. А., *Радунница*, [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. В 5 т., под общей ред. Н. И. Толстого, Москва 2009, т. 4.
- Виноградова Л. Н., *Купание младенца*, [в:] *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. В 5 т., под общей ред. Н. И. Толстого, Москва 2008, т. 3.
- Виноградова Л. Н., *Та вода, которая...* (*Признаки, определяющие магические свойства воды*), [в:] *Признаковое пространство культуры*, отв. ред. С. М. Толстая, Москва 2002.
- Ожегов С. И., *Словарь русского языка*, Москва 1988.
- Kondratiuk M., Siegień B., *Miejscowości gminy Hajnówka. Historia, pochodzenie, język*, pod red. M. Kondratiuka, część I, Białystok 2008.
- Kowalski P., *Kultura magiczna. Omen. Przesąd. Znaczenie*, Warszawa 2007.

- Kuprianowicz A., *Использование растений в семейных обрядах как элемент народной культуры на примере нескольких сел Гайновского повета*, „Slavia Occidentalis”, Poznań 2015.
- Kuprianowicz A., *Obrzędy pogrzebowe w gwarach gminy Czyże powiatu hajnowskiego na tle wschodniosłowiańskim*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*. Materiały XIX Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Droga ku wzajemności*, pod red. B. Siegienia, Białystok 2014.
- Kuprianowicz A., *Обычаи, поверия и суеверия в семейных обрядах на примере нескольких сел Гайновского и Сокольского поветов*, [w:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*. Materiały XXI Międzynarodowej Konferencji Naukowej *Droga ku wzajemności*, pod red. B. Siegienia, Białystok 2015.
- Łukaszewicz D., *Warkocz znad Wisły. Pruski stereotyp brudnej Polski czy prawda historyczna?*, „Medycyna Nowożytna. Studia nad Historią Medycyny”, 1996, t. 2, nr 2.
- Rybarczyk-Dyjewska J., *Język jako narzędzie magii na przykładzie zaklęć rosyjskich*, Kraków 2013.
- Rybarczyk-Dyjewska J., *Pragmatyka rosyjskich zaklęć leczniczych*, Kraków 2015.
- Słownik etnologiczny. Terminy ogólne*, pod red. Z. Staszczak, Warszawa–Poznań 1987.
- Słownik folkloru polskiego*, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1965.

STRESZCZENIE

WIATR I WODA JAKO ELEMENT OBRZĘDÓW RODZINNYCH W WIERZENIACH, PRZESĄDACH I ZWYCZAJACH (NA PRZYKŁADZIE KILKU WSI POWIATU HAJNOWSKIEGO I SOKÓLSKIEGO NA TLE WSCHODNIOŚLÓWIAŃSKIM)

Celem niniejszego artykułu jest próba opisanie wiatru i wody w wierzeniach, przesądach i zwyczajach wybranych wsi powiatu hajnowskiego i sokólskiego.

Woda w kulturze ludowej opisywanych miejscowości odgrywała olbrzymią rolę. Obecna była niemalże we wszystkich momentach życia człowieka. Dlatego obowiązywał szereg zakazów mających uchronić ją przed niewłaściwym wykorzystaniem. W związku z tym występowała w wielu obrzędach, w których ważne miejsce zajmowało wykorzystanie jej szczególnych właściwości, zwłaszcza w przełomowych momentach życia. W obrzędach rodzinnych opisywanych wsi, woda uznawana jest za genezę wszelkiego bytu. Kult wody wyrażał się także w modlitwach i ofiarach.

Wiatr według wierzeń był złem przesyłanym przez powietrze. W wielu opisywanych wsiach obu powiatów, wiatr utożsamiano z duszami ludzi tragicznie zmarłych, nieochrzczonych, dzieci przyduszonych przez matkę w czasie snu, osób źle

pochowanych. Wiatr często był utożsamiany z diabelską mocą, która się w nim objawiała, dostarczała informacji pochodzących z zaświatów.

Wskutek szybkich, zwłaszcza w ostatnich czasach, przemian społecznych i obyczajowych na Białostocczyźnie, wiele zabiegów oraz praktyk magicznych dotyczących wiatru i wody uległo zapomnieniu i nie jest już stosowanych.

Słowa kluczowe: wiatr, woda, obrzędy rodzinne, powiat, wierzenia.

S U M M A R Y

WIND AND WATER AS INTEGRAL ELEMENTS OF FAMILY RITUALS IN BELIEFS, SUPERSTITIONS AND CUSTOMS BASED ON AN EXAMPLE OF SELECTED VILLAGES IN HAJNOWKA AND SOKOLKA DISTRICTS

The goal of this article is to describe wind and water in beliefs, superstitions and customs in selected villages in Hajnowka and Sokolka districts.

Water played an important role in the folk culture in the abovementioned places. It was present in almost all moments of a man's life. Therefore there were restrictions which prevented the wrong exploitation of water. As a result, water was present in many rituals during which its qualities were important, especially at crucial moments in life. In family rituals in the villages described, water was considered the origin of existence. Water was also cherished in prayers and sacrifices.

According to ancient beliefs, wind was an evil sent via air. In many villages in both districts, wind was identified with the souls of people who died tragically, those who were not baptized, children suffocated by their mothers in their sleep, or people buried in a wrong way. Wind was often perceived as the power of the devil that came through in the wind, delivering information from the nether world.

Due to rapid social and moral changes in Bialystok region, many magical rituals concerning wind and water have been forgotten. They are no longer practiced.

Key words: wind, water, family rituals, district, beliefs.

Інеса Навасельцава

*Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт
Мінск*

**Канцэпт «дом» у паэзіі
Ніла Гілевіча**

У сучаснай лінгвістыцы актуальным пытаннем з'яўляецца даследаванне сэнсава ёмістых слоў, якія набылі сімвалічнае значэнне і ўтрымліваюць значную для носбітаў мовы нацыянальна-культурную інфармацыю, фарміруюць адпаведную ментальнасць, выяўляюць адмысловасць этнічнага светапогляду і досведу. Зыходзячы з меркавання, што ўсе людзі валодаюць аднолькавымі мысленчымі магчымасцямі, а ў іх моўнай ментальнасці прысутны як універсальны, так і нацыянальна-спецыфічны кампанент, А. Вежбіцкая прапанавала выяўляць канцэптуальныя ўніверсаліі – вербальна ўвасобленыя ва ўсіх мовах паняцці, якія дапамагаюць вылучаць як універсальныя, так і ўнікальныя аспекты мовы, культуры і пазнання. Несупадзенне ў розных мовах значэнняў слоў навукоўца лічыць вынікам адлюстравання вобразу жыцця і мыслення, характэрных для розных супольнасцяў ключамі да разумення пэўнай культуры¹.

У цэнтры канцэптуальнай сістэмы знаходзяцца канцэпты – *культурна-ментальна-моўныя адзінкі; згусткі культуры ў свядомасці чалавека; тое, у выглядзе чаго культура ўваходзіць у ментальны свет чалавека, і тое, праз што чалавек сам уваходзіць у культуру, а ў некаторых выпадках і ўплывае на яе*². Навукоўцы звязваюць

¹ А. Вежбіцкая, *Семантычныя ўніверсаліі і апісанне языков*, Москва 1999, с. 172.

² Ю. С. Степанов, *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004, с. 40.

рэалізацыю нацыянальна-спецыфічнага кампанента моўнай ментальнасці са з'явай культурнай канатацыі, калі на асноўнае значэнне слова напластоўваюцца дадатковыя – эмацыйныя, экспрэсіўныя, ацэнкавыя і функцыянальна-стылістычныя. Таму культурныя канатацыі, зазначае В.А. Маслава, – гэта «*ацэнкавы арэол*» *лінгвакультуры*, а канататыўнае слова валодае не толькі здольнасцю ствараць, але і ўтрымліваць глыбокі сэнс, што знаходзіцца ў складаных адносінах з семантыкай слова, замацоўваць яго ў мове, ствараючы культурна-нацыянальную моўную карціну³. Змест культурнай канатацыі ёсць вынікам інтэрпрэтацыі носьбітамі мовы, у адпаведнасці з культурна-моўнай кампетэнцыяй, пэўных знакаў мовы са знакамі “мовы” культуры⁴.

У культурах і мовах розных этнасаў топас дому знаходзіцца ў ліку ўніверсальных канцэптаў, аднак кожны народ выяўляе адмысловае яго ўспрыманне і ступень значнасці. Лексема «дом» мае праславянскае паходжанне (ст.-сл. *domъ*, польск. *dom*, укр. *дім*) і спачатку ў шмат якіх славянскіх мовах абазначала нават не само жытло, а сям'ю. У народнай аксіялогіі беларусаў сімвалам найвялікшай каштоўнасці, асноўным локусам у сваёй прасторы, абярэгам роду, сям'і заўсёды было жытло чалавека, яго хата, дзе *як бы суіснавалі чалавек і Сусвет, нутранае і вонкавае, таму станавіліся магчымымі перакадзіроўкі паміж часткамі чалавечага цела, элементамі Космасу і дэталямі дома. Сам Сусвет асэнсоўваўся на пэўным этапе як велізарны дом*⁵. Даследчык духоўнай культуры беларускага народа Янка Крук адзначае, што *на працягу шэрагу стагоддзяў беларусы выпрацавалі такі космас свайго жытла, які абавязкова спрыяў духоўнай і фізічнай камфортнасці, ствараў адчуванне ўласнай велічы і гаспадарскага авалодання прасторай*⁶.

Канцэпт «дом» успрымаецца беларусамі ў апазіцыі «сваё» – «чужое» як асаблівая мяжа, што аддзяляе асвоеную, «сваю» прастору, ад «чужой», неасвоенай, і таму, магчыма, варожай. Выяўленню шматпланавасці ўспрымання і разумення носьбітамі беларускай культуры топаса дому прысвечана грунтоўнае даследаванне Ядвігі Казлоў-

³ В. А. Маслова, *Введение в лингвокультурологию*, Москва 1997, с. 54.

⁴ В. Н. Телия, *Коннотативный аспект семантики номинативных единиц*, Москва 1986, с. 17.

⁵ *Міфалогія беларусаў. Энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімовіч, В. Аўтушка, Мінск 2011, с. 155–156.

⁶ Я. Крук, *Сімволіка беларускай народнай культуры*, Мінск 2011, с. 385.

скай-Дода «Паняцце дом у сучаснай беларускай мове» (Wydawnictwo UMCS, Lublin 2016).

Уяўленні беларусаў пра свет, прастору і час фарміраваліся цягам стагоддзяў праз уплыў разнастайных чыннікаў, адным з галоўных сярод якіх навукоўцы вылучаюць прыродна-геаграфічны, бо *ў мінулым нашым продкам была ўласціва дастаткова моцная прывязанасць да сваёй зямлі, родных мясцін, таму сярод беларусаў і былі распаўсюджаны антрапаморфныя погляды на зямлю, схільнасць да яе «ачалавечвання»⁷*, яе сакральнае ўспрыманне, што вызначыла трывалае захаванне ў ментальнасці беларусаў міфалагічнай свядомасці. У беларускім менталітэце няма схільнасці да бязмежнай прасторы, як, напрыклад, у рускіх ці ўкраінцаў. Таму паняцце «дом як Радзіма» ў свядомасці нашых продкаў атрымала адмысловае «зніжэнне» да архетыпаў «роднай зямлі», «роднага краю», «роднага кутка», «роднай хаціны», пра што сведчаць не толькі шматтомавыя фальклорныя зборы, але і творы беларускіх майстроў слова. Канцэпт «родная зямля» стаўся феноменам духоўна-культурнай спадчыны беларусаў. Кожны этнас бачыць свет у адмысловай праекцыі, праз свае асацыяцыі вылучаючы ў ім найбольш важныя для сябе рэчы і з'явы. Прыкладам, для германскай ці французскай ментальнасці, на думку даследчыка нацыянальных вобразаў свету Г. Гачава, *у цэлым не характэрна ўспрыманне свайго навакольнага асяроддзя як чагосьці вельмі роднага, кроўнага*⁸. Беларусы ж *заўсёды былі больш «прыватныя» людзі, асобныя ад лубой дзяржавы, у адрозненне ад «дзяржаўнага» рускага народа*⁹. Паступова семантыка слова «дом» (як жылло) пашыралася, ён стаў атажсамлівацца з паняццем «Радзіма», ад пачатку ХХ стагоддзя – набыў канатацыю «Беларусь».

У стварэнні канцэптасферы нацыянальнай мовы асаблівае роля належыць майстрам слова, творчасць якіх рэалізуе ў сабе не толькі ўласныя моўныя, але і культурныя асаблівасці таго этнічнага арэала, у які творца ўваходзіць як моўная асоба. У моўна-мастацкай карціне свету народнага паэта Беларусі Ніла Гілевіча, выдатнага рэпрэзентатара творчага генію свайго народа, адлюстраваны ўніверсальныя, нацыянальныя і аўтарскія канцэпты. Важную ідэйна-сэнсавую ролю

⁷ С. Ф. Дубянецкі, Э. С. Дубянецкі, *Цяжкі шлях да адраджэння*, Брэст 1997, с. 78.

⁸ Тамсама, с. 79.

⁹ Н. Б. Мечковская, *Чем белорусы отличаются от русских*, [у:] *Мовы і культура Беларусі. Нарысы*, Мінск 2008, с. 73.

выконвае ў творах паэта слова-вобраз «дом», ментальна-лінгвальная мадэль якога прадстаўлена шматстайнасцю моўнага, канцэптуальнага і культуралагічнага складнікаў і абумоўлена нацыянальна-культурнымі каштоўнасцямі беларусаў і аўтарскім успрыманням.

Лексема «хата» («хаціна») часцей за ўсё ўжываецца паэтам толькі ў лакальным значэнні «родная хата», «жытло чалавека»: *Падмурак хаты слынна-песеннай, / Куды калісь, бы ў храм, ішлі* (тут і далей выдзелена – І.Н.)¹⁰, *На прыпынках заходзяць, / Страсаючы снег, / Як на ганачку хаты* (ЗТ, 62), *Як шмат я аддаў бы, каб мог / Ва ўбогай хаціне вясковай / Ізноўку ступіць на стапаны парог / І ўбачыць матулю жывой і здаровай!* (ЗТ, 63), *І сталі відны мне / Астатнія дні – / Чарнейшыя / За чарнату галавешак. / Прагоркльыя гарам – / Такім ужо едкім, / Як быццам згарэла / І тая хаціна, / Дзе я нарадзіўся, / І шчасце само* (ЗТ, 23).

Лексема «дом» у мове паэта выкарыстоўваецца пераважна ў шырокім разуменні – «Радзіма». Так, у намінацыўнае поле паняцця «дом як Радзіма» ўключаны наступныя словы-вобразы:

– «дом як малая радзіма»: *сядзіба дзядоў; куток, дзе маці нарадзіла; зямля бацькоў; бацькоўскі куток; бацькоўскі край; бацькоўская зямля – Ты ўспомніш пажар на сядзібе дзядоў / І за далаглядам пражытых гадоў / Ягонае зарыва ўбачыш* (ЗТ, 23), *На свеце лепшага кутка няма, / Чым той куток, дзе маці нарадзіла* (ЗТ, 224), *У бацькоўскім кутку – краі слынных бароў*¹¹, *Зямля бацькоў, Лагойшчына мая, край неўміручай партызанскай славы* (ВТ, 1, 123) і інш.;

– «дом як вялікая радзіма»: *родная матчына сяліба; зямля дзядоў; дом свой родны; родны край; родная зямля; зямля, дзе радзіўся і рос; Бацькаўшчына; Маці; Маці крывічоў; матухна-зямля; Маці-матухна; Маці-зямелюзна; Маці-Краіна; Радзіма; Маці-Радзіма; Беларусь; Айчына – А шчаслівы быў бы, / Што мой сціплы плён не прападзе / І на роднай матчынай сялібе хоць камусьці ў сэрца западзе* (ВТ, 1, 352), *На зямлі, дзе радзіўся і рос, / Дзе аднойчы паверыў у свой лёс, / Не аддай у бязвер'е і зман, – / Ты адзіны мой бог, талісман!* (ЗТ, 25), *І аб адным снавала кросу, / І аднаго ў жыцці хацела: / Каб родны край быў вечна вольны, / Не знаў палону, ганьбы*

¹⁰ Н. Гілевіч, *Збор твораў*. У 23-х т., Мінск 2001, т. 3, с. 251. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаюцца: ЗТ і старонка.

¹¹ Н. Гілевіч, *Выбраныя творы*. У 2 т., Мінск 1981, т. 1, с. 86. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца: ВТ, 1 і старонка.

рабства (ЗТ, 31), *Вось – зямля, якой не разлюбіць / І ў якой ніколі не зняверыцца!..* (ЗТ, 193), *Сыны і дочки матухны – зямлі!* / *Вы бацьчыце, як сатанеюць тыя, / Што ў вашых душах так і не змаглі / Усмерціць мовы зернеткі жывыя?* (ЗТ, 42), *Маёй сілы крыніца – родны край Беларусі* (ВТ, 1, 32), *Ёсць, на шчасце, / Такія жанчыны, / Без якіх Беларусь / Не ўваскрэсла б вавек* (ЗТ, 38) і інш.

Паняцце «родная хатачка» ў творах паэта можа адначасова разумецца ў вузкім і шырокім сэнсе («хата, жытло чалавека» і «Радзіма»): *Ці ў нас усіх правоў, што шапку зняць / І подлы страх адкашляць перад п'яўкай: / “Панок, дазвольце мне паначаваць / У роднай хатачцы маёй, пад лаўкай!”* (ЗТ, 42).

У паэзіі Ніла Гілевіча – трывалы пласт міфапаэтычных народных уяўленняў, таму вобраз *радзімы-дома* сакралізуецца паэтам, атаясамліваецца з храмам, вобразамі жанчыны-маці і каханай, уяўляецца раем: *А мне мой Бог – бацькоўскі край* (ВТ, 1, 30), *Беларусь, мая сонца-краіна!*¹², *Часцей глядзіце / З курганоў вячыстых / На край свой родны, / Што, як храм дзівосны, / Ад вас чакае / Сповідзіў найчыстых* (ЗТ, 109), *Беларусь! Беларусь! / Маці – матухна! Зноў, / Не апошні з тваіх апантаных сыноў, / Я з табою, з табою хачу гаварыць / Перад гэтай зарою, што зырка гарыць* (ЗТ, 47), *Родны край і праз вякі / Пазнаю я па песні матчынай* (ВТ, 1, 273), *Мой край, мой рай бульбяна-жытны! / Зеленадолы, залаты! / Як спеў матулі – старажытны, / Як песня любай – малады!* (ВТ, 2, 60), *Край ты наш крывіцкі, родны край! / Зямля дзядоў спаконная! / Не трэба нам ніякі іншы рай, / Апроч цябе, зямля, – зялёная, блакітная, спакойная* (ЗТ, 321).

Згодна старажытных уяўленняў нашых продкаў, чалавек нараджаецца, жыве на зямлі, трымаючыся *роднага дома* як галоўнай каштоўнасці, і сыходзіць на той свет, «перасяляецца» да памерлай радзіны ў свой *апошні дом*, «вяртаецца» *дадому* (адсюль і слова *дамавіна*). Менавіта з міфапаэтычнымі, фальклорнымі матывамі і звязана метафарычнае ўспрыманне паэтам жыцця чалавека як кароткага «гасцявання» на зямлі, у часовым доме: *Як лісце жоўтае, без подыху / Вятрынкі, капае дадолу, / Так дні мае злятаюць поціху – / З гасцей вяртаюцца дадому / Ах, да чаго ж, зямелька волглая, / Былі кароткія гасціны! / Як бы й зусім, як бы і ўвогуле / Не быў, не жыў, не меў*

¹² Н. Гілевіч, *Выбраныя творы*. У 2 т., Мінск 1991, т. 2, с. 224. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца: ВТ, 2 і старонка.

Айчыны (ЗТ, 120). Шанаванне памяці памерлых продкаў у духоўнай культуры беларусаў заўсёды было сімвалам маральнай трываласці народа: **Радзіма** – не толькі **дом**, а і **клады** (ВТ, 2, 78).

Яшчэ на пачатку ХХ стагоддзя першыя наркам нацыянальных спраў БССР Фабіян Шантыр, узнікаючы пытанне абуджэння беларусаў ад *паўсну нацыянальнай несвядомасці*, адзначаў, што *свядомасць свайго краю, усяго свайго роднага, свядомасць поступу свайго нацыянальнага «я» – гэта найважнейшая патрэба ўсяго народа, гэта той штодзённы духоўны хлеб, без каторага ён, як народ, дастойна жыць не можа*¹³. Праз шматлікія гісторыка-палітычныя варункі беларусы працяглы час аддавалі перавагу лакальна-тэрытарыяльным саманазовам, разумеючы, аднак, сваю нацыянальную асобнасць і самабытнасць. На жаль, «хвароба тутэйшасці» аказалася, як сведчыць гісторыя, да канца не вылечанай і сёння. Таму ў творах Ніла Гілевіча *вобраз Беларусі як роднага дома* мае як станоўчыя канатацыі (культ Маці-Краіны, Радзімы-Беларусі як святой зямлі ў працяг духоўна-адраджэнскіх традыцый класікаў беларускай літаратуры пачатку ХХ стагоддзя), так і адмоўныя (праз неабачлівых яе насельнікаў, у якіх прыспала нацыянальная годнасць): *Як няўтульна стала ў людным доме! / Як няўтульна стала ў родным краі! / Анямелым, вусцішна пустым* (ЗТ, 180). Тут паняцце «дом» актывізуе ў сабе семантыку «адносіны чалавека (народа) да Радзімы».

На думку некаторых навукоўцаў, беларусы знаходзяцца ў так званай *пазаэтнічнай стадыі развіцця супольнасцяў*, калі «нацыянальнасць» *успрымаецца як «грамадства» і мацуецца «не этнічнасцю», а толькі агульнай самаарганізацыяй жыцця на сваёй зямлі, у сваёй дзяржаве*¹⁴. Праз мастацкія вобразы Ніл Гілевіч адзеньвае і выкрывае прычыны сённяшняга існавання ў пэўнай часткі грамадства нацыянальнага нігілізму, бяспамяцтва і самазнівагі: *У чыстым белым ільняным уборы, / Дарогаю, што ў лужынах была, / У горад Маці крывічоў ішла / І думала, што падвязе каторы...* (ЗТ, 186), *Але тое, што ты / У няволю, на згубу, на смерць / Адаеш сваю родную Маці-Краіну – / Зразумець не магу* (ЗТ, 150), *І зразумелі блошнікі эпохі, / Што лепш, калі ў айчынным кажуху / Чужою гадоўлі завядуцца блохі. / Блыха – і так і сяк блыха, вядома, / Але чужую лепш*

¹³ С. Ф. Дубянецкі, Э.С. Дубянецкі, *Цяжкі...*, с. 58.

¹⁴ Н. Б. Мечковская, *Почему в постсоветской Беларуси всё меньше говорят на белорусском языке?*, [В:] *Неприкосновенный запас*, Москва 2011, № 6, с. 211.

прымаюць дома (ЗТ, 196). *О, краю родны! Чым стрымаеш, / Адвернеш лёс свой ад пятлі, / Калі заступніка не маеш / Ні ў небе ты, ні на зямлі?* (ЗТ, 25), *Ні слова на мове народа! / Ні гук на мове зямлі! / Куды, у якую дзяржаву, / Наяве, а быццам у сне, / На гібель, на здзек і няславу / Вы выгналі з дому мяне? / З дзяржавы маёй – з Беларусі / Вы выгналі прэч Беларусь?* (ЗТ, 130), *Відаць, пракляцця знак ляжыць / На нас ад роду, / І таму / Так цяжка шлях нам церабіць / Да Беларусі* (ЗТ, с. 137), *Становіцца безабароннай / Душа без голасу зямлі сваёй* (ВТ, 2, 300).

Асэнсаванне лучнасці жыцця асобы з лёсам Радзімы-дома выяўляецца ў творах Ніла Гілевіча з асаблівай маральна-этычнай вастрывай: *У век Гіены і Шакала, калі Радзіму аддаюць за штоф / Не стацца юдам – гэта ўжо нямала* (ЗТ, 66), *Божа, дай ты ім, аслеплым, / Вочы ў рукі! Бо іначай – / Хто напоўніць духам хлебным / Хату Бацькаўшчыны нашай?* (ЗТ, 137), *На сваёй зямлі адвечнай, Маці, / Не дадзім мы ўкрыжаваць Цябе!* (ЗТ, 17), *Хай з самай першай парты школьнай / Распазнаваць дзіця пачне / У лёсе Бацькаўшчыны вольнай / Свой лёс – як вечнасць у вясне* (ЗТ, 73), *І трэба ўсім нам за сваё трымацца. / Каб кожны з нас, насуперак усяму, / Жыў на Радзіме, як дзіця пры матцы* (ЗТ, 316), *Я глядзеў на неба зорны купал, / На зіхоткі пыл у сіняве, / І па зорак у бліскучых купах / Прачытай я: «Беларусь жыве!»* (ЗТ, 121).

Сцвярджаючы непарыўнасць чалавечага існавання ў часе і прасторы, паэт атаясамліваў свой лёс з лёсам Бацькаўшчыны, шчыра выказваючы сваю любоў і пашану да яе: *Ты, Крывія, мой даліцвінскі лёс, / Ты, слынная Літва эпохі Вітаўта, / Ты, Беларусь, уся з крыві і слёз, / Уся калючым цернем апавітая. – / Хоць назвы розныя, зямля ж адна* (ЗТ, 200), *О, Беларусь! Мой лёс, / Мой першы боль, / Мая нявыспеваная давеку Песня!* (ВТ, 2, 76), *Мой родны край... Мая любоў, адзіная навек* (ВТ, 1, 135), *Мне і таго зусім даволі, / Што верыць сыну родны край, / Што на бацькоўскім плодным полі / І я не лішні аратай* (ЗТ, 47), *Ніякі рахунак, ніякі разлік / Ужо мне не страшны: я збыўся, Айчына. / Я марна не згінуў, бяследна не знік. / Мяне для цябе ўратавала Жанчына* (ЗТ, 47), *Паклон табе, мой беларускі краю! / Ты – мой, я – твой, адвеку і навек!* (ВТ, 1, 47).

Інтымнасць пачуццяў закаханага юнака паэт параўноўвае з сакральна-шчымлівай радасцю вяртання вольным на радзіму, у родны дом: *Хрысціянін існы, меў я права / Толькі так пацалаваць – сакральна: / Як цалуе ўцякач з палону / Родны дол, прыбіўшыся да дому* (ЗТ, 106).

Для беларускай літаратуры як пачатку, так і канца ХХ стагоддзя, хваляў нацыянальнага адраджэння, калі востра вырашалася пытанне існавання Беларусі як самастойнай, незалежнай дзяржавы, характэрны бінарны сімвал-архетып *разбуранага/адноўленага роднага дома (гнязда)*. Тэма нацыянальнай ідэі – прага духоўнай кансалідацыі нацыі праз усведамленне беларусамі сваёй ідэнтычнасці – займае вызначальнае месца ў жыцці і творчасці Ніла Гілевіча і як паэта, і як грамадскага дзеяча. Сімвалам-марай Паэта-грамадзяніна заўсёды была незалежная Беларусь, абуджэнне ў беларусаў пачуцця нацыянальнай самаіснасці, імкнення *дайсці да Беларусі* (ЗТ, 137). Таму вобраз *свайго адбудаванага дома ўзнімаецца* паэтам да сімвала «дом-храм» (у народнай свядомасці беларусаў замацавалася традыцыйнае ўяўленне, што *галоўная пуцявіна чалавечага жыцця – дарога ад роднага дома да храма*¹⁵), утрымлівае семантыку *пазбаўленне нацыянальнага бяспамяцтва, імкненне да незалежнасці, аднаўлення духоўных і сацыяльных сувязяў у грамадстве, жаданне лепшай будучыні для радзімы: Народ! Калі ты ёсць – / Ты мусіш усвядоміць: / Ты – не чужак, не гасць. / Ты – гаспадар у доме!* (ЗТ, 17), *Мы ідзём і глядзім, / Пілігрымы Айчыны... / Шлях не ўходаў круты, / Не адолела стома. / Скора, скоро, браты, / Мы пачуемся дома* (ЗТ, 14), *Гісторыяй самой / Наканавана нам – / Згадаць наказ дзядоў / І, з воляй іх у згодзе, / Адбудаваць свой дом / І асвяціць свой храм* (ЗТ, 148).

Трапнасць паэтава словаўжывання выліваецца ў афарыстычнасць цэлага выразу, што ўтрымлівае парады і вызначае пэўныя жыццёвыя арыенціры, выяўляючы грамадзянскія і гуманістычныя памкненні творцы: *Для ўсіх і кожнага – на свеце / Найпрыгажэйшы родны край!* (ВТ, 2, 78), *Шчаслівая доля – / Трымацца бацькоўскай зямлі, / Як дрэва карэннем!* (ЗТ, 301), *Што трэба творцу? Вельмі многа! / Радзіму трэба ў сэрцы мець!* (ВТ, 2, 57), *Навошта радзіма паэту? / Каб косці ў ёй класці свае* (ЗТ, 126), *Не ступай у чужыя сляды / На бацькоўскай зямлі заповітай!* (ЗТ, 99), *Няма на свеце горшае брыды, / Як здраднік-вырадак і адшчапенец, – / Што даражэй свой хлеб сабачы цэніць / За родны край, дзе спяць яго дзяды* (ЗТ, 42), *На роднай зямлі / Шчырае слова паэтава / Не для пражэрлівай тлі* (ЗТ, 137), *Калі табе, пясняр, патрэбны ўрокі – / Дык вось адзін: старайся гэтак пець, / Каб дом свой родны песня-*

¹⁵ Я. Крук, *Сімволіка...*, с. 385.

мі сагрэць – / Тады пачуе іх і свет шырокі! (ЗТ, 36), Пакуль паэты будуць пець – / Не быць Радзіме безыменнай / Зямлі бацькоў – не анямець! (ЗТ, 240), Мы – тройчы дзеці ў вечным крузе: / Мы – дзеці роднае сям’і, / І – дзеці Маці-Беларусі, / І – дзеці Матухны-Зямлі... / І ўсе мы разам у адказе / За гэты вечны круг жыцця. / Трайны ён, круг, ды недзялімы: / Бо сёння – як ні паглядзім – / А лёс Дзяцей, і лёс Радзімы, / І лёс Планеты – лёс адзін (ВТ, 2, 99).

Выхад да філасофскіх абагульненняў на аснове канкрэтных зямных турбот – адна з характэрных рыс творчасці Ніла Гілевіча, бо яго паэзія – *паэзія на кожны дзень, у якой філасофія так блізка змыкаецца з мараллю, урэшце, з парадай, а таму становіцца нейкай дамашняй, па-асабліваму цёплай і чалавечнай*¹⁶.

Такім чынам, у паэзіі Ніла Гілевіча канцэпт «дом (хата)» як сваё, роднае, асвоенае месца, жытло чалавека пашырае семантычныя межы і найчасцей мае нацыянальна-культурную канатацыю «дом як Радзіма, Беларусь», маркіруецца як сваё – станоўчае, эталоннае, сакральнае. Самая частотная ў мове паэта – лексема «родны край», найменш – «Айчына».

У мастацка-вобразнай сістэме паэтычных твораў Ніла Гілевіча канцэпт «дом» утрымлівае як агульнавядомыя адметнасці гістарычных, сацыякультурных, геапалітычных і этнапсіхалагічных аспектаў існавання беларускага грамадства, так і аўтарскія беларускаэнтрычныя сімвалічныя сэнсы. Мастацкія вобразы «дом як родная хата» і «дом як Радзіма» выяўляюць, у звязку з культурна-моўнымі асаблівасцямі і духоўнымі каштоўнасцямі беларускага арэала, аўтарскае ўспрыманне свету і сябе ў ім, асэнсаванне сутнасці жыцця чалавека ў соцыуме, вызначаючы маральна-эстэтычныя арыенціры быцця нацыі – трымацца сваіх каранёў, пачувацца беларусамі менавіта ў беларускай прасторы.

Усё жыццё і творчасць Паэта – яскравы прыклад сапраўднага патрыятызму Асобы, маральна-этычных вартасцяў Чалавека-творцы і Грамадзяніна, які шчыраваў, каб яго верш быў, як *хата*, зрубленая «ў лапу», дзе – ні вянца не разарвеш!, а *Радзіме* ліст даверчы быў без цыннізму і маны, які ніколі не дазваляў сабе ўзняцца над болем *Бацькаўшчыны* любай, меў за крэда – *песняю песень у сэрцы – радзіма*, і душа якога цяпер і ў небе будзе трызніць *Беларуссю*.

¹⁶ В. Каваленка, *Дакрананне душой*, [у:] *Жывое аблічча дзён: Літаратурна-крытычныя артыкулы*, Мінск 1979, с. 79.

Творы Ніла Гілевіча і сёння заклікаюць беларусаў трымацца веры, што духоўна *і ўсё ж мы дойдзем, дойдзем мы да Беларусі ды пачуемся дома*, бо *ісціна, адвечная, як свет, – свой дом заўсёды ў сэрцы*.

Л И Т Е Р А Т У Р А

- Вежбицкая А., *Семантические универсалии и описание языков*, Москва 1999.
- Гілевіч Н., *Выбраныя творы*. У 2 т., Мінск 1981, т. 1.
- Гілевіч Н., *Выбраныя творы*. У 2 т., Мінск 1991, т. 2.
- Гілевіч Н., *Збор твораў*. У 23-х т., Мінск 2001, т. 3.
- Дубянецкі С. Ф., Дубянецкі Э. С., *Цяжкі шлях да адраджэння*, Брэст 1997.
- Каваленка В., *Дакрананне душой*, [у:] *Жывое аблічча дзён*. Літаратурна-крытычныя артыкулы, Мінск 1979.
- Крук Я., *Сімволіка беларускай народнай культуры*, Мінск 2011.
- Маслова В. А., *Введение в лингвокультурологию*, Москва 1997.
- Мечковская Н. Б., *Чем белорусы отличаются от русских*, [у:] *Мовы і культура Беларусі*. Нарысы, Мінск 2008.
- Мечковская Н. Б., *Почему в постсоветской Беларуси всё меньше говорят на белорусском языке?*, [в:] *Неприкосновенный запас*, Москва 2011, № 6.
- Міфалогія беларусаў: Энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімовіч, В. Аўтушка, выд. “Беларусь”, Мінск 2011.
- Степанов Ю. С., *Константы: Словарь русской культуры*, Москва 2004.
- Телия Н. В., *Коннотативный аспект семантики номинативных единиц*, Москва 1986.

STRESZCZENIE

POJĘCIE „DOM” W POEZJI NIŁA HILEWICZA

W artykule omówiono cechy i wielopoziomową identyfikację pojęcia „dom” w poetyckim kontekście utworów Niła Hilewicza. Na poziomie językowym mentalny model „domu” reprezentowany przez pisarza jest ambiwalentny, odzwierciedla cechy kulturowe i elementy pojęciowe związane z językowym obrazem świata Białorusinów. Ponadto prezentuje zarówno wartości moralne i kulturowe, jak i cechy etniczne regionu, którego Hilewicz jest nieodrodnym synem.

Słowa kluczowe: koncepcja, językowy obraz świata, językowa osobowość, metaforyzacja.

S U M M A R Y

THE CONCEPT OF HOME IN NIL GHILEVICH'S POETRY

The peculiarities and multilevel identification of the “home” concept in the poetic context of Nil Ghilevich’s oeuvre are discussed. It is noted that the topos of home as the author’s individual mental-linguistic model is ambivalent. Not only does it reflect conceptual and cultural elements that are connected with the presentation of national linguistic picture of Belarusians world but it also describes moral and cultural values and ethnic features of the region the author comes from.

Key words: concept, national language, picture of world, linguistic personality, metaphorization.

Грына Яўгенідзэ

*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Янкі Купалы*

Вобраз дома ў беларускай фразеалогіі

Хата як месца жылля чалавека сімвалізуе сабой найважнейшыя сямейныя каштоўнасці: шчасце, дабрабыт, дастатак, пераемнасць пакаленняў, яднанне роду. Сімвалічнасцю прасякнуты ўсе працэсы і дзеянні, звязаныя з хатай. Згодна з народнай культурай, асноўная функцыя дома – ахоўваць сваіх жыльцоў. У сувязі з гэтым будаўніцтва хаты суправаджалася пэўнымі рытуальнымі дзеяннямі, кожнаму яе элементу надавалася сакральнае значэнне. Унутры хаты ўсё мела фіксаванае месца: у вуглу каля дзвярэй стаяла печ, супраць печы быў «бабін кут», дзе на сцяне вісела паліца з посудам, па дыяганалі на ўсход знаходзілася покуць, ці «чырвоны кут», у які вешалі абразы, ставілі стол і нерухомыя лавы, ад печы ўздоўж сцяны размяшчалі палатніцы¹. У традыцыйным уяўленні хата суадносіцца з мадэллю сусвету: *чатыры сцяны звернуты да чатырох бакоў свету, а фундамент, зруб і дах адпавядаюць тром узроўням сусвету (свет памерлых – зямля – неба)*². Сувязь з навакольным асяроддзем адбываецца праз вокны, комін і дзверы, прычым першыя два супрацьпастаўляюцца трэцім як уваходы ў звышнатуральны свет.

У лінгвістычным плане слова «хата» – мнагазначная адзінка: 1) *‘жылая сялянская пабудова, зрубленая з бярэвення’*; 2) *‘унутраная частка такой жыллёвай пабудовы; жылое памяшканне’*; 3) *‘асобны*

¹ *Беларуская энцыклапедыя. У 18-ці т., Мінск 2003, т. 16, с. 560.*

² *Славянская міфалогія: энцыклапедычны слоўарь, Масква 1995, с. 168.*

сялянскі двор, гаспадарка; асобная сям'я'; 4) 'у назвах некаторых сельскіх устаноў'³.

Сімвалічнае значэнне хаты знаходзіць сваё адлюстраванне і ў фразеалогіі. Фразеалагізмы выступаюць другаснымі адзінкамі мовы, якія фіксуюць найбольш істотныя з'явы культуры, шматгадовы вопыт народа. Таму натуральная наяўнасць у беларускай фразеалогіі адзінак са структурным элементам *хата* ці яе часткамі. Так, у «Слоўніку фразеалагізмаў» І. Я. Лепешава, найбольш поўнага збору фразеалагізмаў беларускай літаратурнай мовы, зафіксавана 108 такіх адзінак⁴. Сярод іх сустракаюцца фразеалагізмы з уласна кампанентам *хата/дом*, а таксама з кампанентамі-часткамі дома: парог, сцены, столь, печ і інш. Гэта звязана з тым, што як хата ўвогуле, так і асобныя яе часткі, мелі пэўнае сакральнае значэнне. У беларускай фразеалогіі сустракаюцца наступныя адзінкі з кампанентам *хата/дом/домік*: **адбівацца ад дому** 'рэдка бываць дома, не цікавіцца дамашнімі справамі'; **вынас смецця з хаты** 'выдаванне таго, што не павінны ведаць іншыя, што няславіць каго-, што-н. (сям'ю, калектыў, вузкае кола асоб і пад.)'; **казённы дом** 'турма'; **і дома і замужам** 'што-н. вельмі выгадна, зручна для каго-н.'; **ні дома ні замужам** 'у няпэўным становішчы (часцей пра жанчыну)'; **як дома** 'свабодна, проста, без сарамлівасці (адчуваць сябе, быць і пад.)'; **картачны домік** 'што-н. нетрывалае, ненадзейнае'; **кідаць агонь у хату** 'выклікаць сварку, спрабаваць пасварыць каго- з кім-н.'; **падводзіць пад дурнога хату каго** 'ставіць каго-н. у цяжкае, няёмкае становішча'; **падкінуць (укінуць) агню ў хату** 'выклікаць сварку, пасварыць каго- з кім н.'; **укінуць ката ў хату чыю, каму** 'выклікаць сварку, пасварыць каго-н. (часцей мужа з жонкай)'; **была ў сабакі хата** 'няма і не было каго-, чаго-н.'; **не туды хата** 'дарэмна; не тое, на што-, хто-н. разлічваў (пра неапраўданы надзеі, разлікі, меркаванні)'; **мая (твая, яго, яе, наша, ваша, іх, іхняя) хата з краю** 'каго-н. зусім не датычыцца; што-н. не мае ніякіх адносін да каго-н.'; **чым хата багата** 'выказванне ветлівага запрашэння паесці, перакусіць, шчыра падзяліцца з кім-н. тым, што ёсць у гаспадара'.

Будаўніцтва хаты пачыналася з падмурку (фундаменту), той асновы, якая выступала гарантыяй моцы, даўгавечнасці жылля. На аснове метафарызацыі гэтай асаблівасці будынка ўтварыліся наступныя

³ *Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5-ці т., Мінск 1983, т. 5, кн. 2, с. 182.

⁴ І. Я. Лепешаў, *Слоўнік фразеалагізмаў*. У 2 т., Мінск 2008, 2 т.

фразеалагізмы: *закладваць асновы (фундамент) чаго* ‘ствараць тое, што з’яўляецца зыходным, пачатковым, асноўным для чаго-н.’; *закладка фундаменту чаго* ‘стварэнне таго, што з’яўляецца зыходным, пачатковым, асноўным для чаго-н.’.

Першым элементам хаты, з якім сустракаецца кожны, хто хоча ў яе ўвайсці, з’яўляюцца дзверы, што служаць для ўваходу ці выхаду, для адмежавання сваёй унутранай прасторы ад знешняй. Зачыненыя дзверы абаранялі хату ад навакольнага свету, адкрытыя, наадварот, спрыялі сувязі з ім. Яны былі задзейнічаны ў шматлікіх рытуальных дзеяннях, звязаных з асноўнымі падзеямі жыццёвага цыкла: народзінамі, заручынамі, высяллем, пахаваннем і інш. У літаратурнай мове функцыянуюць наступныя фразеалагізмы з кампанентам *дзверы*: *адмыкаць адмыкаць адмыкаць дзверы* ‘настойліва даказваць, сцвярджаць тое, што даўно ўсім вядома і не выклікае прэрэчанняў’; *адчыняць (адкрываць) дзверы каму, чаму, куды* ‘даваць свабодны доступ, ствараць спрыяльныя ўмовы’; *адчыняць ілбом дзверы* ‘быць выгнанаму’; *нагой адчыняць дзверы дзе, каго, чаго* ‘свабодна, бесперашкодна заходзіць куды-н., да каго-н.’; *як у бога за дзвярыма* ‘спакойна і ў поўнай бяспецы (быць, знаходзіцца, сядзець і пад.)’; *бразгаць дзвярамі (ыма, -мі)* ‘выяўляць рэзкі пратэст, не дабіўшыся свайго, жаданага’; *дзверы адчынены (расчынены, парасчынены) каму, для каго, перад кім* ‘хто-н. мае свабодны доступ куды-н., для каго-н. створаны спрыяльныя ўмовы’; *дзверы зачынены (зачыніліся) каму, перад кім* ‘хто-н. не мае свабоднага доступу куды-н., пазбаўлены якіх-н. магчымасцей’; *пры зачыненых дзвярах* ‘у прысутнасці толькі зацікаўленых асоб, тайна ад іншых’; *дзень (дні) адкрытых дзвярэй* ‘(дзень, дні) вольнага доступу ў навучальную ўстанову ці на прадпрыемства (каб азнаёміцца з іх профілем)’; *хадзіць, насіцца, цягацца і пад. як дурань са ступай (з дзвярамі)* ‘бяссэнсава, недарэчна’; *застукаць ва ўсе дзверы* ‘пачаць часта, настойліва звяртацца з просьбамі да каго-н.’; *зачыніць дзверы з таго боку* ‘пакінуць памяшканне (як патрабаванне, каб хто-н. зараз жа выйшаў адкуль-н.)’; *ламацца ў адчыненыя дзверы* ‘настойліва сцвярджаць, даказваць тое, што даўно ўсім вядома і не выклікае прэрэчанняў’; *паказваць на дзверы каму* ‘прапаноўваць каму-н. выйсці; выганяць каго-н.’; *стукацца ў дзверы* – 1) *чаго, да каго, якія* ‘часта звяртацца з просьбамі да каго-н.’, 2) ‘няўхільна наступаць, набліжацца, даючы знаць аб сваім з’яўленні’.

Блізкі да дзвярэй па сваёй сакральнай семантыцы парог. Гэта *най-больш рытуалізаваны сімвал мяжы паміж хатай як максімальна за-своенай, «акультуранаю» чалавекам часткай прасторы, і наваколь-*

ным, *патэнцыйна варожым светам (іншасветам, светам памерлых)*⁵. Парог меў важнае значэнне ў сямейнай абраднасці і знахарстве. Адсюль і наяўнасць фразеалагізмаў тыпу: **з парога** ‘адразу і рашуча, без разважанняў (заяўляць, адмятаць і пад.)’; **на парозе** – 1) ‘вельмі хутка, у самы бліжэйшы час наступіць, будзе што-н.’, 2) *чаго* ‘напярэдадні чаго-н., непасрэдна перад тым, што надыходзіць, наступае’; **абіваць парогі чые, каму, каго, чаго** ‘настойліва хадзіць куды-н., просячы, дамагаючыся чаго-н.’; **вось (вот) (табе) бог, а вось (вот) парог** ‘выбірайся вон’; **паказваць парог** ‘прапаноўваць каму-н. выйсці; выганяць каго-н.’; **пераступаць парог чый, чаго** ‘паяўляцца дзе-н., прыходзіць, уваходзіць куды-н.’; **не пускаць на парог каго** ‘не прымаць у сваім доме, не дазваляць заходзіць у свой дом’; **на парог не ступаць да каго** ‘не прыходзіць, не заходзіць, не наведваць каго-н.’

Элементарам сувязі жылля з навакольным светам, побач з дзвярыма, выступае акно. Праўда яны па сваёй сімвалічнай накіраванасці маюць істотныя адрозненні: *акно звязвае жыллё не проста з астатнім светам, а са светам касмічных з’яў і працэсаў (з сонцам, месяцам, бакамі свету)*⁶. У народнай культуры пашырана атаясамленне акна з вокам, назіраецца яго сувязь з сонцам на аснове падабенства іх прызначэння – крыніцы святла. У літаратурнай мове існуюць наступныя фразеалагізмы з кампанентам *акно*: **адчыняць (расчыняць) акно ў свет (які) каму** ‘парадай, навіной і інш. прыносіць каму-н. вялікую радасць, палёжку на душы, паказваць выхад з цяжкага становішча’; **чортава акно** ‘багністая бяздонная прорва, глыбокая ўпадзіна з вадой сярод балота’; **богу ў вокны страляць, смаліць і пад.** ‘абы-куды, не пападаючы ў цэль (страляць)’; **толькі свету што ў акне (у аконцы) у каго** ‘адзіная радасць і турбота ў каго-н.’.

Наступным структурным элементам хаты, які выступаў у функцыі мяжы, з’яўляецца сцяна. Менавіта сцены выразна акрэслівалі асвоеную чалавекам прастору – хату, выступалі надзейнай абаронай ад небяспек навакольнага асяроддзя. Вялікая ўвага надавалася выбару сыравіны для іх будаўніцтва, шырока распаўсюджанымі былі прыметы і персанальныя варожбы з удзелаў сценаў. У беларускай фразеалогіі сустракаюцца наступныя фразеалагізмы з кампанентам *сцяна*: **як (што) гарох аб сцяну (аб сценку) каму, для каго** ‘нічога не дзейнічае на каго-н.’; **адскокваць, адлятаць як (што) гарох ад сцяны (ад сценкі)** ‘безвынікова для каго-н.’; **хоць сцены**

⁵ Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік, 2-ое выд., Мінск 2006, с. 366.

⁶ Тамсама, с. 21.

ў хаце абклеивай (клей) чаго ‘вельмі многа, у вялікай колькасці (пра грошы)’; **адгароджвацца кітайскай сцяной ад каго, ад чаго** ‘вельмі моцна, наглуха адасабляцца, адмяжоўвацца ад каго-, чаго-н.’; **хоць галавой аб сцяну біся** ‘выказванне безнадзейнасці, немагчымасці зрабіць што-н., каб выйсці з крайне цяжкага становішча’; **падпіраць сцяну** ‘не ўдзельнічаючы ў танцах, стаяць у памяшканні (часцей пра таго, хто не ўмее танцаваць)’; **палезці на сцяну** ‘пачаць крайне ўзрушацца, раздражняцца, злавацца’; **ілбом (лбом) сцяну прабіваць** ‘рабіць гранічныя намаганні для дасягнення чаго-н.’; **прыпіраць (прыціскаць) да сценкі (да сцяны)** ‘ставіць у бязвыхаднае становішча’; **па сцяне размазаць каго** ‘сурова распраўляцца з кім-н., караць каго-н.’; **ставіць да сценкі (да сцяны) каго** ‘расстрэльваць’; **станавіцца сцяной** ‘дружна, аднадушна выступаць (у абарону чаго-н., супраць чаго-н. і пад.)’; **у чатырох сценах сядзець, жыць і пад.** – 1) ‘не маючы ні з кім зносін, у адзіноце’, 2) ‘не выходзячы з дому, з памяшкання’; **сценка на сценку** ‘адзін на аднаго групамі (хадзіць, сыходзіцца ў кулачны бой)’; **кітайская сцяна** – 1) ‘не адольная перашкода; поўная ізаляванасць ад каго-, чаго-н.’, 2) **чаго** ‘сур’ёзная перашкода ў чым-н.’; **сцяна ў сцяну жыць (пражыць) і пад.** ‘зусім побач, у непасрэднай блізкасці, па суседству’; **маўчаць як сцяна** ‘зацята, упарта’; **быць, жыць і пад. як (што) за каменнай (мураванай) сцяной** ‘пад надзейнай аховай каго-н., спакойна’; **як на каменную сцяну (гару)** ‘поўнаасцю, цалкам (спадзявацца і пад. на каго-н.)’.

Верхняй мяжой жылля выступае дах (страха, столь). Дах у старажытных уяўленнях адносіўся да сферы нябёсаў, касмічнага, тагасветнага. На гарышчы пад столлю, паводле народных уяўленняў, жылі душы продкаў, а таксама Дамавік – дух хаты. Страха нярэдка была задзейнічана ў варажбе і знахарстве ў сувязі з атаясамленнем яе з тым светам. Назвы верхняй часткі хаты з’яўляюцца кампанентамі наступных фразеалагізмаў: **дах паехаў (страха паехала; едзе) у каго** – 1) ‘хто-н. прыдуркаваты, ненармальны, псіхічна хворы’, 2) ‘хто-н. робіць ці гаворыць глупства, не разумеючы безразважнасці сваіх учынкаў’; **пад адным дахам (пад адной страхой) жыць (пражыць)** ‘у адным доме, у адной кватэры, разам’; **дах (страха) над галавой** ‘дом ці кватэра, пакой’; **пляваць у столь** ‘зусім нічога не рабіць, гультаяваць’; **са столі браць (узачь), запісваць і пад.** ‘без дастатковых падстаў, наўздагад’; **пад богавай страхой** – 1) ‘не ў памяшканні’, 2) ‘на свеце, у наваколлі’.

Вялікае значэнне ў хаце адводзілася куту: «бабіным кутом» з’яўляўся вугал насупраць печы, у якім вісела паліца з посудам, а самае па-

чэснае месца, дзе стаялі абразы, называлі покушцю, або «чырвоным кутом». У беларускіх замовах, каляндарна- і сямейна-абрадавым фальклоры покуць выступае як дзейсны канал камунікацыі паміж людзьмі (родамі) і сферай сакральнага, «боскага», эфектыўнасць якога найбольш праяўляецца ў рытуальна напружаных моманты быцця (радзіны, вяселле, пахаванне, буйныя каляндарныя святы)⁷. Утвараецца кут на стыку двух сценаў, прычым як звонку, так і ўнутры хаты фарміруецца вугал. У літаратурнай мове знаходзім наступныя фразеалагізмы з кампанентам *кут/вугал*: **з-за вугла нападаць, шкодзіць і пад.** ‘вераломна, спадцішка, без папярэджання’; **за вуглом; за вугламі** ‘ўпотаі, скрытна, каб ніхто не чуў, не бачыў, не ведаў (гаварыць, пляткарыць і пад.)’; **вострыя вуглы** ‘рэзкія бакі чаго-н.; тое, што выклікае рознагалоссі і супярэчнасці’; **заганяць сябе ў кут** ‘аказвацца ў цяжкім ці бязвыхадным становішчы’; **заганяць у кут каго** ‘ставіць у бязвыхаднае становішча (звычайна ў спрэчцы)’; **згладжваць вострыя вуглы** ‘змякчаць рэзкія бакі чаго-н., вастрывню рознагалоссяў і супярэчнасцей’.

Неад’емным атрыбутам кожнай хаты была печ, якая акрамя практычных патрэб (прыгатавання ежы, абагрэву хаты) мела важнае рытуальнае прызначэнне – была пасрэднікам паміж светам жывых і светам памерлых. Сімвалічнае значэнне надавалася і яе структурным элементам: *падпечак* (як і *пограб*) – *мінулае, загнет, вусце, і засланка – дзень сённяшні, комін, перакрываны юшкай (душой), суадносіўся з будучыняй*⁸. Печ была задзейнічана ў вялікай колькасці сямейных і каляндарных абрадаў. Належным чынам *печ* адлюстравана і ў фразеалогіі: **з сямі печай хлеб есці** ‘быць у розных пераплётах і многае зведаць у жыцці’; **пад печ галавой жыць, расці і пад.** ‘у невуцтве, культурнай адсталасці, недасведчанасці’; **печкі і лаўкі (печкі-лаўкі)** – 1) *каму* ‘хто-н. мае добры прытулак дзе-н.’, 2) *у каго з кім* ‘хто-н. блізка знаёмы з кім-н.’; **ад печы (печкі)** ‘з самага простага, з самага пачатку (пачынаць рабіць што-н.)’; **з плеч ды ў печ** – 1) ‘без асаблівых запасаў, не клапацячыся пра заўтра, бестурботна (жыць)’, 2) ‘абы-як, нядбайна (рабіць)’; **танцаваць ад печы (ад печкі)** ‘пачынаць з самага прывычнага, паўтараючы ўсе дзеянні з самага пачатку’; **як апошняе (астатняе) у печ усыпайшы (укінуўшы)** ‘у стане задуменнасці, маркоты, упадку (быць, сядзець і пад.)’.

⁷ *Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік*, Мінск 2011, с. 363.

⁸ *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, с. 379.

Абавязковым элементам інтэр'ера хаты быў стол, які займаў пачэснае месца – стаяў у «чырвоным куце». Стол у старажытных вераваннях выступаў месцам ахвяры: на ім пакідалі ежу для продкаў. Чатырохвугольны стол сімвалізаваў чатыры бакі свету. Існавалі шматлікія варожбы і прыкметы, звязаныя з гэтым прадметам. Так, катэгарычна забаранялася сядзець на стале, або на вуглу стала, а таксама класці на стол рэчы, не звязаныя з яго прызначэннем. У літаратурнай мове бытуюць наступныя фразеалагізмы з кампанентам *стол*: **за круглым сталом сустракацца, вырашаць** і пад. 'з роўнымі правамі, на роўных умовах'; **круглы стол** 'публічны абмен думкамі; нарада, абмеркаванне чаго-н. на роўных правах удзельнікаў'; **стол ломіцца (ламаўся)** 'шмат настаўлена чаго-н. (харчовых прадуктаў)'; **у стол пісаць (напісаць)** 'без надзеі на апублікаванне напісанага ў бліжэйшай будучыні'; **пад стол пяхком (пешшу, пешкі) ходзіць (ходзіў, -ла, -лі)** 'зусім малы, малалетні'.

У беларускай фразеалогіі, акрамя неад'емных частак і рытуальных прадметаў хаты, знайшлі сваё адлюстраванне хатнія рэчы, які былі неабавязковымі, другаснымі. Так, у літаратурнай мове сустракаюцца наступныя фразеалагізмы: **для (дзея) мэблі** – 1) 'як непатрэбшчына, як лішняе, бескарыснае (стаяць, сядзець і пад.)', 2) 'зусім бескарысны, непатрэбны пры якой-н. справе ці дзе-н.'; **два (тры і інш. класы) з калідорам** 'ужыв. пры спалучэнні тыпу «пяць класаў» як характарыстыка чыёй-н. невялікай адукацыі'; **пацалаваць замок** 'не дабіцца чаго-н., не застаўшы каго-н. дома'; **пацалаваць клямку** 'не дабіцца чаго-н., не застаўшы каго-н. дома'; **пакласці зубы на паліцу** 'жывучы ў нястачы, пастаянна недаядаць, галадаць'; **знайшоў тапор (сякеру) пад лаўкай** 'выказванне іранічных адносін да каго-н., яго дзеянняў, слоў (прыдумаў што-н. недарэчнае)'; **сядзець на двух крэслах** – 1) 'займаць адначасова дзве пасады', 2) 'займаць няпэўную, няясную пазіцыю, прытрымліваючыся розных, несумяшчальных пунктаў гледжання'; **крэсла захісталася** 'чыё-н. службовае становішча пачало быць нетрывалым, хісткім'.

Акрамя вышэй акрэсленых адзінак, у літаратурнай мове назіраюцца прыметнікавыя фразеалагізмы, якія характарызуюць хату або яе часткі. Да іх належаць наступныя адзінкі: **хоць ваўкоў (сабак) ганяй** – 1) *дзе* 'вельмі холадна (у хаце, у памяшканні і пад.)', 2) *хата, пакой* і пад. 'вельмі вялікі'; **як звон** 'новы, нядаўна пабудаваны і добры (пра хату, дом)'; **небам крыты** 'з дзіравым дахам'; **хата, хатка на курыных ножках (на курынай ножцы)** 'невялікая і звычайна старая'; **поўная чаша** часцей ужываецца з назоўнікам *дом*

‘вельмі багаты, заможны, з вялікім дастаткам ва ўсім’; **як шклянка** ‘новы, нядаўна пабудаваны і добры (пра хату, дом і пад.)’. Ёсць і два прыслоўныя фразеалагізмы, якія характарызуюць працэс будаўніцтва: **пад ключ здаваць, будаваць** ‘у канчатковым, завершаным выглядзе (здаваць, будаваць дом і пад.)’; **пад колас крыты** ‘іржаной саломай, коласам уніз’.

Матыў дома прасочваецца ў трох фразеалагізмах з кампанентам **гняздо**: **віць гняздо** ‘ствараць дамашнюю ўтульнасць для каго-н.’; **віць** (сваё, сабе) **гняздо** – 1) ‘уладкоўваць сямейнае жыццё’, 2) ‘уладкоўвацца, ствараючы дамашнюю ўтульнасць’, 3) ‘знаходзіць прыстанішча (пра шкоднікаў, ворагаў)’; **вылятаць з гнязда** ‘пакідаць родны дом, станавіцца самастойным у жыцці’.

Фразеалогія спрыяе захаванню і перадачы старажытных народных традыцый, абрадаў, выступае крыніцай культуры і духоўнага багацця народа. Хата і ўсё, што з ёй звязана, з’яўляючыся неад’емным складнікам жыцця людзей, сакральным цэнтрам чалавечага свету, займае належнае месца ў фразеалогіі беларускай мовы.

ЛІТАРАТУРА

- Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, С. Санько [і інш.]; склад. І. Клімковіч, 2-ое выд., дапр., Мінск 2006.
- Беларуская энцыклапедыя*. У 18-ці т., рэдкал.: Г. П. Пашкоў, В. С. Аношка, Я. М. Бабосаў, В. К. Бандарчык, Мінск 2003, т. 16: Трыпалі–Хвіліна.
- Лепешаў І. Я., *Слоўнік фразеалагізмаў*. У 2 т., Мінск 2008, т. 2.
- Міфалогія беларусаў: энцыклапедычны слоўнік*, склад. І. Клімковіч, В. Аўтушка; навук. рэд. Т. Валодзіна, С. Санько, Мінск 2011.
- Славянская мифология: энциклопедический словарь*, науч. ред.: Т. А. Агапкина, В. Я. Петрухина, Л. Виноградова, Москва 1995.
- Тлумачальны слоўнік беларускай мовы*. У 5-ці т., рэд. тома М. Р. Суднік, Мінск 1983, т. 5, кн. 2: У–Я.

STRESZCZENIE

OBRAZ DOMU W BIAŁORUSKIEJ FRAZELOGII

Artykuł omawia frazeologizmy literackie ze strukturalnym komponentem „chata” (jej częściami), a także frazeologizmy utworzone od przymiotników i przysłówków, które charakteryzują mieszkanie lub proces budowania. Jednocześnie autorka pokazuje ludową kulturę Białorusinów oraz symboliczne znaczenie chaty i jej części.
Słowa kluczowe: frazeologia białoruska, frazeologizmy literackie, chata.

S U M M A R Y

THE HOUSE IN BELARUSIAN PHRASEOLOGY

The author of the article discusses literary phraseological units with a structural element of “house” (its parts), as well as adjectival and adverbial phraseological units that characterize accommodation and construction processes. A short excursion in Belarusian national culture takes place. Symbolic values of house and its parts are presented.

Key words: phraseology of the Belarusian language, literary phraseological units, house.

DEBIUTY NAUKOWE

DOI: 10.15290/bb.2017.09.27

Justyna Matus

Studia Doktoranckie

Uniwersytetu w Białymstoku

Cudowne ikony Matki Bożej w parafii Puchły i Żerczyce

Ikony w Cerkwi Prawosławnej odgrywają ogromną rolę. Od wielu stuleci towarzyszyły one człowiekowi i były dla niego obiektem kultu. Bez ikon nie sposób wyobrazić sobie wystroju domu prawosławnej rodziny, a tym bardziej cerkwi. W kościele prawosławnym wizerunki świętych znajdują się praktycznie wszędzie: na ikonostasie, Królewskich Wrotach, w *kiotach*, na *analojach*. Istotę cudownych obrazów możemy dostrzec obserwując wierzących ludzi, którzy wchodzą do świątyni i w ogromnym modlitewnym skupieniu stawiają świece przed ikonami, kłaniają się im, żegnają przed nimi, z czcią i szacunkiem całują¹. Ikony są dla chrześcijan elementami łączącymi świat ziemski ze światem niebiańskim, i to właśnie przez nie ludzie zwracają się do świętych, prosząc o pomoc, uzdrowienie oraz dziękując za okazaną łaskę.

Bardzo ważne miejsce w Prawosławiu i w życiu każdego wierzącego człowieka zajmuje Matka Boża, a co za tym idzie – Jej cudowne wizerunki. Umierając na Krzyżu Chrystus oddał Jej pod opiekę cały ród chrześcijański, dla którego Maria Panna stała się niezastąpioną Opiekunką. O istotnej roli Bogarodzicy świadczy wiele. Jest to m.in. różnorodność wariantów ikonograficznych, ogromna ilość modlitw do Matki Bożej, a także wielość określeń, odnoszących się właśnie do Niej. Są to np.: Matka Boża, Bogarodzica, Przenajświętsza Maria Panna, Królowa Niebios, Orędowniczka, Pocieszycielka, Opiekunka i inne. Mówiąc o Matce Bożej jako o filarze wiary, nie sposób nie wspomnieć o mnogości Jej ikon, znajdujących się całym świecie. Według

¹ A. Tradigo, *Ikony i święci prawosławni*, Warszawa 2011, s. 6.

źródeł istnieje około tysiąca wizerunków nazywanych cudownymi i jeszcze kilka tysięcy nieokreślanych w ten sposób².

Cudowne ikony Bogarodzicy znajdują się w wielu krajach, m.in. w Rosji, Grecji, Stanach Zjednoczonych, Gruzji, Serbii, a także w Polsce. Cudotwórczy charakter ikon można więc określić jako ogólnoswiatowy. Matka Boża otacza swą opieką ludzi, żyjących w różnych miejscach na świecie – tych z ogromnych metropolii oraz malutkich wsi.

W niniejszym artykule przybliżymy historię kultu cudownych ikon Matki Bożej z dwóch Parafii Podlasia – Parafii Prawosławnej w Puchłach oraz Parafii Prawosławnej w Żerczycach.

Koniec wieku XVI i początek XVII to tragiczny dla prawosławia czas nawracania siłą na unię³. Wiek XVII i początek XVIII to trudny okres dla mieszkańców Podlasia oraz całego obszaru Wielkiego Księstwa Litewskiego. To czas wojen, niosących ze sobą zniszczenia, głód, a także dziesiątkujące ludność epidemie, przyciągane przez wojska swoje i obce. Jedną z najgroźniejszych była epidemia cholery. W wyniku tych wydarzeń oraz klęsk żywiołowych odnotowano ogromne straty demograficzne. Wiele miasteczek upadło do roli małych osad, a w niektórych wsiach przerwany został nawet ciąg genealogiczny. W obliczu śmiertelnego zagrożenia ludność oddawała się pod protekcję Opatrzności Bożej, szczególnie prosząc o wstawiennictwo Bogarodzicy, która często okazywała pomoc i opiekę. Wiele ikon Najświętszej Marii Panny zasłynęło łaskami. Kult maryjny stał się wtedy bardzo popularny także na Podlasiu i w wielu przypadkach trwa do dziś.

Nie wszystkie cudowne ikony z Podlasia zachowały się do naszych czasów. Wojny, zwłaszcza te XX wieku sprawiły, że wiele szczególnie czczonych wizerunków zaginęło bezpowrotnie. Jednak pomimo licznych przeciwności kult tych ikon nie ustał, a w miejsce zaginionych oryginałów pojawiły się kopie.

Parafia Prawosławna w Puchłach

Początki kultu maryjnego w parafii puchłowskiej tłumaczą miejscowe legendy o cudownym objawieniu się ikony Opieki Matki Bożej. Miejscem tym miała być lipa, której odrost rośnie dziś na cerkiewnym *pogoście*. Z całą pewnością kult owej ikony dotyczył jeszcze wcześniejszego okresu i powstał przed

² J. Charkiewicz, *Tobą raduje się całe stworzenie*, Warszawa 2007, s. 7.

³ I. Matus, *Schylek Unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku*, Białystok 2013, s. 43.

1596 rokiem. Według ludowego podania w miejscu, gdzie obecnie znajduje się cerkiew, mieszkał w szalacie śmiertelnie chory, cierpiący na postępującą opuchliznę człowiek. Był on bardzo pobożny i modlił się żarliwie o uzdrowienie do Matki Bożej. W pewnym momencie dostąpił łaski. Na lipie ukazała się ikona Bogarodzicy, za wstawiennictwem której wyzdrowiał. To właśnie od schorzenia – opuchlizny wzięła nazwę wieś Puchły.

Językoznawcy natomiast tłumaczą pochodzenie słowa Puchły od nazw osobowych (nazwisk występujących na tym terenie). W źródłach pojawia się nazwisko Tomasza Puchłowicza, a jeszcze w XX wieku w owej miejscowości mieszkała rodzina Puchłowskich⁴.

Inna legenda opowiadana przez Eugeniusza Siemieniuka, wieloletniego starostę, wskazuje jako miejsce zjawienia się cudownej ikony wyniosłość terenu nad samą rzeką Narew. W miejscu tym w XXI wieku postawiono krzyż.

Pochodzący z Trześcianki Andrzej Siergiejuk, absolwent cerkiewno-nauczycielskiej szkoły w Stawku, przytoczył na łamach diecezjalnej prasy jeszcze inną legendę, wyjaśniającą genezę kultu maryjnego w Puchłach. Związany był on z bolesnym czasem nawracania prawosławnych na unityzm. Na przełomie XVI i XVII stulecia siłą próbował tego dokonać wobec swoich poddanych właściciel majątku w Puchłach. Przywoływana w modlitwach Bogarodzica okazała opiekę, objawiając swoją ikonę na rosnącej obok świątyni lipie, dodając tym samym otuchy wyznawcom prawosławia⁵.

Puchłowska cerkiew do dziś słynie z czczonego przez miejscową ludność cudownego obrazu Opieki Matki Bożej. Znajdujący się obecnie w świątyni w Puchłach wizerunek Bogarodzicy powstał pod koniec XVIII wieku (po 1781 roku). Ikonę napisano na płótnie o wymiarach 148,5×73 cm. Była ona koronowana przed 1836 rokiem i ozdobiona bogatą srebrną koszulką⁶. Znajdowała się w ołtarzu, a w dniu święta parafialnego ikonę wynoszono do części środkowej cerkwi, by wierni mogli oddać cześć Bogarodzicy. Podczas *bieżeństwa* cudotwórczy wizerunek został wywieziony w głąb Rosji, a powrócił do puchłowskiej świątyni już bez *ryzy*. Wówczas umieszczono ikonę przed lewym *klirosem* w *kiocie* skromnej stolarskiej roboty. W latach 70. ubiegłego wieku została ona odrestaurowana, a w 1999 roku ikonę przykryto nową *ryzą* z blachy miedzianej oraz uroczystie poświęcono⁷.

⁴ I. Matus, *Historia parafii Opieki Matki Bożej w Puchłach*, [w:] *Kalendarz prawosławny 2016*, Białystok 2015, s. 149.

⁵ Tamże, s. 149.

⁶ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku, karta nr 9555.

⁷ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się...*, s. 178.

Ikona jest przedstawieniem wielofiguralnym, zamkniętym w polu prostokąta stojącego. Ukazuje dwa przeciwstawne światy: ziemski (przedstawiciele wszystkich stanów świeckich i duchownego) oraz niebiański (Święta Trójca Nowotestamentowa), które łączy postać Bogarodzicy. Zastosowano perspektywę hierarchiczną. W centralnej części ikony, w ponadnaturalnej wielkości znajduje się postać Matki Bożej w typie Orantki. Ukazana Ona jest na tle szaro-błękitnych obłoków i unoszona przez pięciu nagich cherubinów. Maria Panna wzrok ma skierowany ku niebu, a Jej głowę zdobi złocista korona, *zamknięta i zwieńczona krzyżem greckim na kuli*⁸. Matka Boża ubrana jest w marszczoną suknię koloru zgaszonej czerwieni, przewiązaną pasem przez lewe ramię. Spod sukni widać bosą prawą stopę. Ikona jest wyobrażeniem barokowym w stylu zachodnim.

Przybywający do puchłowskiej cerkwi pielgrzymi nie zawsze wiedzą, że obok uznawanej powszechnie za cudowną, znajdują się tu jeszcze dwie mniejsze ikony Opieki Matki Bożej. Jedna z nich pochodzi z II połowy XVIII wieku, umieszczona jest wysoko, po prawej stronie nawy głównej, nad *klirosem*. Napisana została farbami olejnymi na desce o wymiarach 47×37 cm i oprawiona w drewnianą ramę, udekorowaną liśćmi akantu. Ikona przedstawia Matkę Bożą, stojącą na obłoku. Ubrana jest Ona w czerwoną suknię i niebieski, spięty na piersi płaszcz. Na głowie ma czerwoną koronę zwieńczoną krzyżem. Pod rozpostartymi ramionami Bogarodzicy kłęczą postaci różnych stanów. Jest to również wyobrażenie w stylu barokowym⁹.

Trzecia ikona Opieki Matki Bożej, jak datują historycy sztuki, jest najmłodsza, gdyż pochodzi z I połowy XIX wieku. Obraz wykonano na płótnie, jest to przedstawienie jednopostaciowe. W części środkowej ikony widnieje postać Matki Bożej w typie Orantki, stojącej w ujęciu frontalnym. Ma Ona na sobie suknię w kolorze ciemnozielonym z rozjaśnionymi fałdami, przepasana czerwonym pasem. Głowę i ramiona Bogarodzicy okrywa purpurowy maforion spięty klamrą na piersi. W rozpostartych ramionach Maria Panna trzyma omoforion¹⁰.

Ikona Opieki Matki Bożej, znajdująca się w puchłowskiej cerkwi, słynęła jako patronka hodowców (bardzo rzadki kult). Z pewnością geneza tego łączy się z pomorami zwierząt hodowlanych, które dziesiątkowały stada i przynosiły ogromne straty ubogiej ludności. Trudno jednak ustalić początek orędownictwa za dobytek.

⁸ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu..., karta nr 9555.

⁹ Tamże, karta nr 9555.

¹⁰ Tamże, karta nr 9555.

Jeszcze do połowy ubiegłego wieku w dniu święta parafialnego przybywały do Puchłów tłumy pielgrzymujących chłopów, którzy w swych modlitwach prosili o pomyślność w hodowli¹¹. Składali oni ofiary w postaci wełny, owiec, prosiąt, drobiu. Warto wspomnieć, że w XIX wieku przyprowadzano nawet woły oraz krowy¹². O pomyślność w tym dniu prosili nie tylko prawosławni gospodarze, ale także katolicy. Mikołaj Strokowski – duchowny zarządzający cerkwią w 1938 roku pisał, że 14 października zbierało się do 20 tysięcy pątników z trzech powiatów¹³.

Puchłowska ikona Opieki Bogarodzicy słynęła w okolicy z wielu cudownych uzdrowień. Potwierdzeniem powyższego były wota dziękczynne w postaci metalowych przedmiotów: serc, głów, rąk, nóg itp., na których umieszczano datę doznanego cudu. Znajdowały się one na ścianie obok cudownego obrazu¹⁴. Ponadto ikona ta znana była, zwłaszcza w tradycji ludowej, jako Orędowniczka kobiet mających problem z urodzeniem potomstwa. Do dnia dzisiejszego w dniu święta parafialnego zanoszone są w tej intencji prośby, o czym świadczą kładzione przed obrazem woskowe laleczki.

Parafia Prawosławna w Żerczycach

Początki Parafii Prawosławnej w Żerczycach, z którą również łączy się kult maryjny, sięgają najprawdopodobniej 1001 roku. Zaświadczały o tym archiwalia, dotyczące procesów sądowych z 1807 i 1835 roku, mówiące o tradycji erygowania parafii w tym właśnie roku¹⁵. O starożytności żerczyckiej parafii świadczy również znajdująca się w cerkwi kamienna tablica z wypisanymi nazwiskami duchownych, poczynając od 1493 roku.

Z cerkwią w Żerczycach ściśle związany jest kult Tichwińskiej ikony Bogarodzicy. Według relacji wieloletniego proboszcza parafii – ks. Eugeniusza Pańko, obraz Matki Bożej z Dzieciątkiem został przyniesiony do Żerczyc i umieszczony w cerkwi przez grupę zakonników dominikanów, którzy przybyli tu aż z Wileńszczyzny. Było to w 1654 roku podczas wojny polsko-

¹¹ Я. Бренъ, *Особенности религиозного быта крестьян Бельского уезда Гродненской губернии*, „Литовския Епархальныя Ведомости за 1887 г.”, № 1–2, Вильна 1888, с. 5.

¹² I. Matus, *W Puchlach, Stawku, Trześciance: z dziejów oświaty ludu białoruskiego na Podlasiu*, Białystok 2000, s. 13.

¹³ I. Matus, *Historia parafii Opieki Matki Bożej...*, s. 149.

¹⁴ G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2001, s. 220.

¹⁵ Z. Szpakowski, *Czy ślad najstarszej organizacji parafialnej?*, „Więź” 1966, Nr 10 (102), s. 142–145.

-szwedzkiej. W miejscowości stacjonował wówczas oddział Szwedów. Jeden z nich wycelował z nudów w ikonę i stał się cud. Święty obraz został nieuszkodzony, zaś strzelający człowiek oślepl. Zrozumiał on swoją winę, wyraził skruchę i przyrzekł, że do śmierci pozostanie cerkiewnym sługą¹⁶.

W wyniku działań wojennych cała wieś Żerczyce, a także znajdująca się w niej cerkiew najprawdopodobniej wraz z ikoną Bogarodzicy spłonęły w 1660 roku. Dwa lata później świątynię odbudowano.

Można przypuszczać, że w cerkwi w Żerczycach łącznie z obecną ikoną Marii Panny znajdowały się trzy Jej wizerunki. Jeden spłonął w XVII w., a drugi w XX wieku podczas II wojny światowej. Jednak według innego podania cudowną ikonę z 1654 roku podczas licznych pożarów przenoszono w inne miejsca, by uchronić ją od zniszczenia i właśnie ten sam obraz dotrwał aż do 1944 roku¹⁷.

W sprawozdaniu z wizytacji żerczyckiej cerkwi z II połowy XVIII wieku znajdziemy opis, że przed cudownym wizerunkiem znajdowały się liczne wota i drogocенności, ofiarowane przez wiernych za otrzymane łaski¹⁸. Według relacji świadków owa ikona przypominała częstochowską. Być może ze względu na ten sam typ ikonograficzny – Hodogetria. Święty obraz Matki Bożej był napisany na drewnie, ozdobiony *ryzą* i umieszczony w drewnianym *kiocie*.

Fatalnym dla parafii żerczyckiej okazał się rok 1944, kiedy to w wyniku działań wojennych dach cerkwi został zniszczony, a wyposażenie świątyni wraz z Tichwińską ikoną Matki Bożej spłonęło. Na ruinach odbudowano zniszczoną cerkiew, do której ikonostas, część wyposażenia oraz nową Tichwińską ikonę przywieziono z południa Polski. Mimo to, iż cudotwórczy wizerunek uległ zniszczeniu, kult ikony Tichwińskiej pozostał. W czasach powojennych powiązany został z ikoną Bogarodzicy dużych rozmiarów, umieszczoną w *kiocie* po lewej stronie.

Obraz jest pisany farbami olejnymi na płótnie o wymiarach 130×85 cm. W centralnej części ikony widnieje w całej postaci stojąca na obłokach Matka Boża z Jezusem. Bogarodzica jest ubrana w niebieską suknię i czerwony płaszcz, okrywający także głowę, zaś Chrystus prawą ręką błogosławi, a w lewej trzyma rulon papieru. Ponadto na ikonie znajduje się troje małych dzieci, wpatrujących się w Matkę Bożą¹⁹.

¹⁶ M. Bołtryk, *Krzyże na kurhanie*, [online], http://www.przegladprawoslawny.pl/artic les.php?id_n=2701&id=8, [dostęp: 10.07.2017].

¹⁷ G. Sosna, A. Troc-Sosna, *Parafia w Żerczycach*, Białystok 2001, s. 18–19.

¹⁸ Tamże, s. 15.

¹⁹ Archiwum Wojewódzkiego Urzędu..., karta nr 5870.

Pamięć ikony Tichwińskiej przypada na 9 lipca, lecz w Żerczycach wierni szczególnie adorują cudowny obraz w niedzielę poprzedzającą dzień czci Apostołów Piotra i Pawła. Podczas parafialnego święta do Żerczyc tłumnie przybywają wierzący z bliższych i dalszych miejscowości.

Na terenie Parafii w Żerczycach, we wsi Żurobice, mieści się filialna cerkiew św. Archanioła Michała. Właśnie tam „być może już od końca XVII lub początku XVIII wieku”²⁰ znajdowała się Żurobicka-Rudniańska ikona Bogarodzicy, będąca kopią ikony Rudniańskiej. Była ona napisana na płótnie i oprawiona w złożone ramy. Oblicza Matki Bożej i Jezusa były smagłe i surowe, a głowy obojga wieńczyły korony. W górnej części ikony umieszczony został napis w języku cerkiewnosłowiańskim: „Słowo Ciałem się stało”, natomiast na dole *gdy ludzie czynią niegodziwe postęпки, tam cenniejsze od złota wstawiennictwo Marii, żelazne serce nawraca do Boga*²¹.

W 1845 roku pożar strawił cerkiew w Żurobicach. Wszyscy byli przekonani, że taki sam los spotkał także cudotwórczy obraz. Matka Boża jednak okazała ludowi łaskę. Jak wielka była radość parafian, gdy odnaleźli oni cudownie ocalałą, nietkniętą przez pożar ikonę Bogarodzicy w innym miejscu na kamieniu. Od tej pory kult ikony Matki Bożej w Żurobicach nasilił się jeszcze bardziej. Uznano też, że w tym miejscu powinna być odbudowana świątynia.

Ikone szczególnie adorowano w dniu świąt Bogarodzicy, jednak pod koniec XIX wieku ustanowiono dzień Jej pamięci na 12 października.

Obraz Matki Bożej Żurobickiej-Rudniańskiej był niezwykle czczony w przeszłości, jednak po II wojnie światowej jego kult zmalał. W tym czasie przeważająca większość parafian zmuszona została do przesiedlenia się na wschód i prawdopodobnie wtedy też cudowny wizerunek opuścił żurobicką świątynię.

Obecnie w cerkwi po lewej stronie w *kiocie* znajduje się papierowa kopia owej ikony. Oprócz niej zachowała się także XIX-wieczna chorągiew z napisanym na płótnie farbami olejnymi wizerunkiem Żurobickiej-Rudniańskiej ikony Bogarodzicy. Według źródeł ofiarowana została ona w 1860 roku przez Matwieja Kuchorczyka²². Ponadto w świątyni znajduje się również obraz Matki Bożej na feretronie. Jest to ikona Marii Panny w stylu barokowym, pochodząca z XVIII wieku²³.

²⁰ J. Charkiewicz, *Tobą raduje się...*, s. 248.

²¹ Tamże, s. 248.

²² Archiwum Wojewódzkiego Urzędu..., karta nr 1884.

²³ Tamże, karta nr 1883.

Z kultem ikon, zwłaszcza maryjnych, często łączy się kult mającej moc uzdrawiania wody. Tak też było w przypadku terenu, na którym stoi świątynia w Żurobicach. Cudowne źródło znajdowało się około kilometra od wsi, skąd jeszcze w latach 60. ubiegłego stulecia wytryskała woda. Uzdrawiającą moc wody potwierdziły relacje naocznych świadków. Jedna z mieszkanki Żurobic opowiadała o chorobie skóry, na którą zapadła jej rodzina. Obmyła ona bliskich wodą z cudownego źródła, po czym dolegliwości zaczęły ustępować. Inna wierząca kobieta wspominała o tym, jak w jej gospodarstwie nie wiadomo dlaczego zaczęły padać zwierzęta. Poświęcono więc całe obejście cudowną wodą, co sprawiło, że pomór ustał²⁴.

Źródło, choć przez wiele lat było zaniedbane, przetrwało do dziś. Na początku XXI wieku miejsce, gdzie ono wybija, zostało ogrodzone, postawiono krzyż. W ostatnią niedzielę lipca w żurobickiej cerkwi jest sprawowana Święta Liturgia, po niej wszyscy wierni udają się nad cudowne źródło. Tam uczestniczą oni w obrzędzie poświęcenia wody, którą następnie z wiarą i modlitwą zabierają do swych domów.

Jak wiadomo, na Podlasiu znajduje się wiele ikon Matki Bożej, przed którymi prawosławni wierni wnoszą gorliwe modlitwy, prosząc o pomoc, uzdrowienie. Powyżej przytoczone przykłady cudotwórczych obrazów świadczą o tym, że kult ikon Bogarodzicy nie słabnie do dziś, a wierni, jak przed wiekami, pielgrzymują i proszą o wstawiennictwo Najświętszą Marię Pannę.

L I T E R A T U R A

Bołtryk M., *Krzyże na kurhanie*, [online], http://www.przekladprawoslawny.pl/articles.php?id_n=2701&id=8, [12.07.2017].

Charkiewicz J., *Tobą raduje się całe stworzenie*, Warszawa 2007.

Klimaszewski C., *Legenda z Żurobic – Źródło z cudowną wodą bije wśród olszyny*, [online], <http://siemiatyczne.com.pl/notatnik-historeczny/681-legenda-z-urobic-rodo-z-cudown-wod-bije-wrod-olszyny-.html>, [13.07.2017].

Matus I., *Historia parafii Opieki Matki Bożej w Puchłach*, [w:] *Kalendarz prawosławny 2016*, Białystok 2015.

Matus I., *Schylek Unii i proces restytucji prawosławia w obwodzie białostockim w latach 30. XIX wieku*, Białystok 2013.

Matus I., *W Puchłach, Stawku, Trześciance: z dziejów oświaty ludu białoruskiego na Podlasiu*, Białystok 2000.

²⁴ C. Klimaszewski, *Legenda z Żurobic – Źródło z cudowną wodą bije wśród olszyny*, [online], <http://siemiatyczne.com.pl/notatnik-historeczny/681-legenda-z-urobic-rodo-z-cudown-wod-bije-wrod-olszyny-.html>, [dostęp: 13.07.2017].

- Sosna G., Troc-Sosna A., *Parafia w Żerczycach*, Białystok 2001.
- Sosna G., Troc-Sosna A., *Święte miejsca i cudowne ikony. Prawosławne sanktuaria na Białostocczyźnie*, Białystok 2001.
- Szpakowski Z., *Czy ślad najstarszej organizacji parafialnej?*, „Więź” 1966, Nr 10 (102).
- Tradigo A., *Ikony i święci prawosławni*, Warszawa 2011.
- Бреннь Я., *Особенности религиозного быта крестьян Бельского уезда Гродненской губернии*, “Литовския Епархальныя Ведомости за 1887 г.”, № 1–2, Вильна 1888, с. 5.
- Archiwum Wojewódzkiego Urzędu Ochrony Zabytków w Białymstoku [karty poszczególnych zabytków].

Р Э З Ю М Е

ЦУДАТВОРНЫЯ ІКОНЫ БАГАРОДЗІЦЫ
Ў ПРЫХОДАХ ПУХЛЫ І ЖЭРЧЫЦЫ

Ікона займае ў Праваслаўнай Царкве надзвычай важнае месца. Маці Божая, а таксама яе цудоўныя выявы адыгрываюць вялікую ролю ў жыцці праваслаўных хрысціян. У артыкуле разглядаецца гісторыя культу цудоўных абразоў Багародзіцы: Пакравоў у праваслаўным прыходзе ў Пухлах, а таксама Ціхвінскай і Журобіцка-Руднянскай ікон, якія знаходзяцца ў праваслаўным прыходзе ў Жэрчыцах. Падкрэслена, што, нягледзячы на шматлікія выпрабаванні, яны дасюль аточаны асаблівай пашанай, а пілігрымы, якія перад імі моляцца, атрымліваюць апаленне і ласку ад Багародзіцы.

Ключавыя словы: Багародзіца, цудатворныя іконы, культ ікон, Пухлы, Жерчыцы, Журобіцы.

S U M M A R Y

MIRACLE ICONS OF THE MOTHER OF GOD
IN PUKHLY AND ZHERCHITSE PARISHES

The icon in Orthodox Church occupies an important place. The Mother of God and her miracle images play a crucial role in the life of Orthodox Christians. In the article the worship of miracle icons from Pukhly and Zherchitse parishes has been analyzed. The author emphasizes that the icons are still enshrined. Pilgrims who pray in front of them return to health and St. Mary the Virgin grants them mercy.

Key words: the Mother of God, miracle icons, icon worship, Pukhly, Zherchitse, Zhurobytse.

Святлана Жыгар

*Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт
імя А.С. Пушкіна*

**Хата ў народных уяўленнях
(на матэрыяле Берасцейшчыны пачатку ХХІ стагоддзя)**

Хата, дом – гэта не толькі жылло чалавека, але і адмысловая мадэль сусвету, месца, дзе чалавек можа ўзаемадзейнічаць з прыродна-касмічным, сакральным светам, прадстаўнікамі як пазітыўнага, так і негатыўнага саспш. У літаратуры пытаньня хата можа разглядацца ў дзвюх пласкасцях: гарызантальнай і вертыкальнай. На міфалагічным роўні па вертыкалі хата асацыюецца з рэканструяваным даследнікамі Сусветным дрэвам (неба – столь, цэнтр – стол, або печ, карані – падмурак), па гарызанталі – з дыяганаллю “Чырвоны кут – печ”). *...Як я казаў, будыніна ставілася, то гэты вугал, каторы з поўдня і з усходу, гэта заўсёды быў Чырвоны кут. Там вобраз звычайна, лавы, раней былі такія сланы шырокія от кута і ўдоль сценак і плюс стол – аснова ўсяго, і на сталі заўсёды быў хлеб* (ФА; в. Любань, Лунінецкі р-н).

У пэўных рытуальна-магічных кантэкстах, відах і жанрах фальклору хата выступае цэнтрам сусвету. Часта (але не заўсёды) чалавек лічыць усё ў ёй і каля яе “сваім”, чым далей ад хаты, тым больш там “чужога”, нязведанага, небяспечнага. Хата (яе сцены, зачыненыя дзверы і вокны) аддзяляе чалавека ад вонкавай прасторы, абярагае яго ад знешніх пагроз. Між тым, дзверы, вокны, дах – праходы ў іншасвет, каналы камунікацыі з яго прадстаўнікамі.

Ужо пры пабудове хаты выконваліся спецыяльныя абрады і забароны. Важнае значэнне меў выбар месца і часу пабудовы. Што датычыцца часу, пачатак будовы патрэбна было “правільна ўстаўціць” у “сцэнар” гадавога цыкла. Напрыклад, на мяжы старога і новага года, калі

Космас нараджаўся з Хаоса¹. Нельга было паставіць хату на месцы, дзе здарылася няшчасце, смерць, дзе раней былі могілкі, дарога.

Лічылі, што на дом маглі ўздзейнічаць прадметы з акаляючай прасторы. Нават не ўсе дрэвы дазвалялася садзіць ля хаты: *Елка, еслі будэ коло хаты росты, то покойнік будэ в хаты* (ФА; в. Бучамля, Камянецкі р-н); *...Асіна – нечыста сіла* (ФА; в. Любань, Лунінецкі р-н).

Пад час наваселля (улазінаў) першымі ў хату пускалі ката, пеўня і іншых жывёл (даследчыкі лічаць, што першапачаткова яны выступалі ў якасці ахвяры); хлопчыка – для прадаўжэння роду па мужчынскай лініі; або бабулю, як самую старую і звязаную з сакральным светам. *Некаторыя ката запускалі. Так... От, калі мы заходзілі некалі, я памятаю, ката не запускалі. Я помню, бабуля ішла першай, зноў такі з малітвай* (ФА; в. Любань, Лунінецкі р-н).

Хата з'яўляецца мадэллю сусвету і, адначасова, самім сусветам. Гэтым абумоўліваецца вялікая колькасць абрадаў, звязаных з хатняй прасторай. Напрыклад, ваджэнне маладога і маладой кругом стала пад час вяселля, ці варажба ў хаце. Дарэчы, вельмі часта дзяўчына, якая варожыць, прыносіць што-небудзь з вонкавай прасторы (двара) у хату: дровы, курыцу (пеўня), кліча сабаку. Яна “здабывае” адказ на сваё, “рытуальна зададзенае”, пытанне з “чужога” свету. *Любую курыцу саджалі і ў хату прыносылы. Сыпалы зэрно і воду ставылы, і каждого до кого пидэ, то той замуж першы пидэ* (ФА; в. Калілы, Іванаўскі р-н). Праз маніпуляцыі з часткамі хаты намагаліся магічным чынам змяніць стан рэчаў. Напрыклад, невеста, запрашаючы сябровак шыць вэлюм, пакідала дзверы ў іхнія хаты адчыненымі, каб і яны хутка выходзілі замуж.

Лічылася, што на хату (яе жыхароў) можна наслаць нейкі праклён, няшчасце. Адмысловай яго матэрыялізацыяй маглі выступаць хтанічныя жывёлы, тыпу змей, мышэй, жаб. Жыхар горада Бяроза сцвярджаў, што калі жаба *тойстая, надутая* поўзае ля парога хаты, гэта азначае, што на гэты дом наведзена псута (ФА). Апавядаюць таксама, што пад парог хаты зайздроснікі сыплюць іголки – каб не было здароўя, соль – *на соры* і рваньня грошы – на беднасць (ФА; в. Ставок, Пінскі р-н). Адсюль зразумела, што сваё жытло сямейнікі стараліся зрабіць бяспечным. Грамнічнай свечкай абараняліся ад маланкі; святой вадою, падковай, ці зёлкамі – ад сурокаў, злых сіл. *Ну на Крышчэнне*

¹ Н. Анимиле, *Быт белорусских крестьян*, [в:] *Этнографический сборник*, Санкт-Петербург 1854, с. 25.

і тэпра воду свецяць да п'юць гэту воду, хаты кропяць гэтай вадою свяцёнаю, свецяць воду (ФА; в. Рэчкі, Івацэвіцкі р-н). *Казалі, што на Купалу ходзіць па хатах ведзьма. Забараніцца ад яе: трэба было рваць крапіву саджаць у калітку, каб яна [ведзьма] папаміла рукі... Ведзьма – гэта баба з патэльняю, якая заходзіла у тую хату дзе у каліццы няма крапівы* (ФА; в. Міхнавічы, Івацэвіцкі р-н). *На Купалле адзягаліся ва ўсе белае, чыстае, спявалі песні, плялі вянкi, на хату вешалі, каб адганялі злых духаў* (ФА; в. Вялікая Турна, Камянецкі р-н).

З хатай звязаны шэраг прыкмет і павер'яў. Верылі, што калі на Вялікдзень у хату першым зойдзе мужчына, цэлы год там будуць круціцца вужы, таму бабуля ў шэсць гадзін раніцы кожны год просіць ўнучку зайсці да яе (ФА; в. Чамярын, Пінскі р-н). *Калі першага студзеня ў хату першай заходзіць жанчына, будзе дрэнны год* (ФА; в. Пажэжын, Маларыцкі р-н). Дасёння дажылі ўяўленні пра птушак як веснікаў – добрага або злага. Так, бусла бачыць на хаце – “да добрага”, “да дзяцей”: *Як буснык на хаті, то шчасце у хаті* (ФА; в. Радзеж, Маларыцкі р-н). *У нас, у сусіда... Кажуць, што буслы прыносяць дытэй. Там через две хаты ад нас жыве баба з дзедом старыя і ў іх дытэй нэ было, но бусел звів гнездо і до сіх пор тое гнездо там. Там був сын* (ФА; в. Чамярын, Пінскі р-н). А “плач” савы, вышчэ сабакі ля хаты паўсюдна прадвяшчалі бяду, смерць.

Хата з разбуранай страхой, сцяной, ці без акон, пабачаная ў сне, згодна з народнымі ўяўленнямі, прадказвае смерць аднаго з жыхароў. На наш погляд, гэта можна тлумачыць двума спосабамі: па-першае, хата – гэта ўвасабленне жыцця чалавека, зламаная хата – зламане жыццё. З хатай атаясамліваецца яе ўладар і ў прымаўках: *Мая хата з краю, нічога не знаю* (ФА; в. Хвалава, Пружанскі р-н); *Чым хата багата, тым і рада* (ФА; в. Хойнікі, Дзяржынскі р-н). Па-другое, паколькі дах ці сцены разбураныя, вокны не зачыненыя, не выконваюць сваю функцыю, праз іх лёгка можа пакінуць гэты свет душа чалавека. Як вядома, калі ў хаце ляжаў нябожчык, дзверы адчынялі, каб дапамагчы яго душы пакінуць цела². З гэтай жа мэтай маглі паднімаць дах.

Жыхарамі хаты ўяўляліся не толькі людзі. Так, вядома шмат аповедаў пра дамавіка, якога трэба задабрываць, пры пераездзе забіраць з сабой. Ён можа выступаць патронам жыхароў хаты, ахоўваць ці караць іх. *Одзін раз, я тобе такі случай раскажу. Я калі лажус спаць,*

² А.К. Байбурын, *Жилшце в обрядах и представлениях восточных славян*, Санкт-Петербург 1983, с. 137.

така ў мене была прывычка, во так рукі ложыць [рукі, сабраныя на жываце], а так толькі покойнікі ляжаць. А я так лягаю і сплю. Одзін раз, шараах тако мне по рукам, і рукі мое разлецеліса. Так лежу і не знаю, ці прыснілос, ці не. Гэта, кажучь, ці ангел-храніцель, ці домовы (ФА; в. Трасценец, Камянецкі р-н). Жыхарка г. Брэста расказвае пра дамавіка, ацэненага зусім па-іншаму:

Вот мама пошла – умерла бабушка – папина мать, а они рядом жили; там метров двадцать друг от друга. А у нас печка стояла русская. Мы все трое там на печку залезли. Залезли и там сидим. Вот кто-то из двух детей, один: “Ой, я хочу пописать”.

Ну, я так платочком беленьким покрыта – холодно было, и туда: не на улицу, а за дверь, в сенцы. И вот открыла двери, и вот значит стою, держуся за дужку, он писает. И на меня полилася вода с потолка. Но я молчу, я уже знаю, что это. Завела. Завела только этого и второй просится. И я опять давай вести. Я им не могу сказать, я не хочу, чтоб они знали. Тогда я вышла опять так же – и опять меня обдул. И я думаю: “Сейчас открою быстро двери и убегу с хаты”, думаю: “Босиком перебегу”. Но я этого не сделала. Я уже на печке лежу, думаю, ну что будет. А телёнок у нас привязанный, и вот смотрит на потолок, вверх и слушает, а в хате ж тишина. А доски на потолке вот так ходят. Во, что пережила! Не дай Бог! Так дети ж ещё были, что мне хоть... Сколько там лет было. Десять. И то думаю: “Ну, теперь я, мама, тебя никуда не пущу” (ФА).

Продкаў шанавалі і верылі, што яны вяртаюцца да сваёй хаты ў пэўныя дні, напрыклад, на Дзяды, Каляды. Продкі, стыхіі, шкоднікі запрашаліся ў хату на рытуальны пачастунак: *Дверы свекруха открывала. Это як было зімою, так она говорила: “Мороз-мороз, ідзі куцьцю есці”. Открывала двери і впускала той мороз. Ну там она молилася. Оставлялі талерочку, она оставляла. Налівала всё по ложэчке туда. І это ўжэ дзядам всем (ФА; в. Ракітна, Лунінецкі р-н).*

Хата – гэта самая важная жыццёвая прастора чалавека. Гэта локус, поўнаасцю ім абжыты і бяспечны, у адрозненне, нават, ад двара. Гаспадары сачылі, каб у хаце не было “дурных” размоў, каб захоўвалася добрая атмасфера. Рознымі спосабамі аберагалі сваё жытло, уважліва ставіліся да таго, што ў ім адбываецца. *Проста лічылі, што калі ў хаце лад, калі ўсё, то цішына, спакой. Кваліся бабуля, маці, то нейка начна малітва была, рана паднімаліся, перахрысціліся абавязкова. Гэта было основа спакою ў доме. Можна гэтых молив бояліся і тые во [хатні, дваравы] (ФА; в. Любань, Лунінецкі р-н). Элементы хаты атаясамліваліся з элементамі Космасу.*

Часткі хаты – парог, вокны, дах выступаюць праваднікамі на той свет. З пералічаных локусаў парог з’яўляецца найбольш рытуальна

актыўным. Гэта, можа быць, звязана з тым, што і гаспадары хаты, і госці павінны пераступіць яго не адзін раз. З наваколля ў дом можа трапіць нячыстая сіла. Таму, як адзначалася вышэй, над дзвярыма вешалі зёлкі, падковы і інш., каб абараніць жылло. *Людзі вешалі [падкову], это шоб ніяка нечыстая сіла не вазіла* (ФА; г. Лунінец).

Парог можа сімвалізаваць увогуле родную хату, нешта сваё. Нявеста, сыходзячы з бацькоўскай хаты, спявала-галасіла:

Дэ б я була-йхала, дэ б я була-йшла,
Я сваім порогам поклонялася.
Кланяюсь вам, пороги,
Дэ стоялы босы ногы.

(ФА; в. Адрыжын, Іванаўскі р-н)

Хата ўсведамлялася як пераважна жаночая прастора. Гэта адлюстравана ў прымаўцы, у якой парог абазначае мяжу гэтай самай прасторы. *У бабы одна дарога – ад печы да парога* (ФА; в. Хвалава, Пружанскі р-н). Казалі, што на жанчыне ляжыць клопат пра тры куткі, а на мужчыне – толькі пра адзін.

Парог выступае мяжой з чужым светам. Ва ўяўленні дзяўчыны чужым светам падаецца сям'я жаніха, хата будучага мужа, дзе яе могуць чакаць выпрабаванні, цяжкасці. Але, нягледзячы на гэта, у дзеўках заседжвацца ніхто не жадаў. Парог таксама мог фігураваць рытуальна важным атрыбутам у дзясочых варожбах: *Мералі чаравікамі хату. Чый першы дойдзе да парога, тая першая пойдзе замуж* (ФА; в. Драпаўцы, Зэльвенскі р-н). *Як вспомню, я дзіўчынай варажыла і точно такі сніўся мні, точно такі. І думаю, от эта судзьба! Як вздумаю той сон, шо я хату гола вымятала і с парога да стала, а тое сміцце пад голаву клала. Ну і загадала, шоб шо прыснілася. Такі точна сніўся!* (ФА; в. Вычулкі, Брэсцкі р-н).

Як ужо адзначалася, хата – прастора свая, двор – пачатак чужога. Чалавек пры пераступанні парога з хаты на двор, ці наадварот, мог мяняць сваё аблічча ў замовах, песнях і інш., мог ператварацца ў хтанічную істоту, птушку. Такое пераўтварэнне можа адзначыць прыналежнасць чалавека да таго свету, змену яго сутнасці, статуса. Так у залове: *Чырыз порог пырыступаю гадюкою, выповзаю, всім врагам рот затыкаю. Я ны іду, а іду чорным волам, шчоб у всіх моіх врагів язык став колом. Амінь!* (ФА; в. Снітава, Іванаўскі р-н).

Парог – не толькі мяжа з небяспечнай прасторай, ён можа выступаць цалкам гэтакім жа небяспечным локусам. З гэтым звязаны шэраг забарон. *Нельга перадаваць рэчы праз парог, праз парог нельга цала-*

ваць (ФА; в. Гошчава, Ивацэвіцкі р-н). Асабліва такія забароны тычацца асоб у лімінальным (парогавым) стане: *...На парогі стаяці нельзя – дзіцятка родзіцімэцца і воно станэ і ні туды, і ні туды, як на парозе стаяцімэ берэменная жэнішчына...* (ФА; в. Сакалова, Бярозаўскі р-н).

Парог – гэта магічная зона, на якой можна было спраектаваць будучыню. У такіх выпадках пад парог памяшчалі рэчы, якія былі сімваламі дабрабыту, добрага ўраджаю, замужжа і інш. *Я клала [пад парог] яйцо, каб карова наядалася і была круглая як яйцо, а потым гнала на поле свянчонай вярбой* (ФА; в. Вялікая Турна, Камянецкі р-н). Смецце, якое засталася пасля вырабу вясельных атрыбутаў, упрыгожанняў, высыпалі пад парог той дзяўчыне ці хлопцу, якім прыйшла пара ствараць свае сем’і (ФА; в. Моталь, Іванаўскі р-н).

Парог фігуруе ў прагнастычных тэкстах: *Жыніх вносяць в хату невесту на руках, еслі спатыкнецца на парогі – это дурный знак* (ФА; в. Яблчнае, Маларыцкі р-н). На парозе жыцця маладых спрацоўваў прынып магіі першага.

Зразумела, што прастора за парогам не належыць у поўнай меры гаспадарам хаты, асэнсоўваецца як чужая. З гэтай нагоды ўсё непатрэбнае стараліся выдаліць за парог. Так, у народна-медыцынскіх практыках лячэння дзяцей ад перапуду ваду, якую выкарыстоўвалі, вылівалі за парог. Тое ж маглі рабіць з вадою, якой абмывалі нябожчыка. За парогам пачынаўся чужы свет.

Вокны, як дзверы і комін, з’яўляюцца праходам у іншасвет. З іх дапамогай носьбіт традыцыі намагаўся камунікаваць з добрымі або злымі сіламі, з продкамі. Аконныя праёмы яшчэ ў мінулым стагоддзі прарубаліся, як правіла, ва ўжо сабраным зрубе, для чаго высякалася (а пазней прапільвалася) неабходная колькасць вялкоў. У аконныя праёмы ўстаўлялі масіўныя калоды з чатырох брусоў, а ўжо ў калоду ўстаўлялася аконніца, г.з. рама, куды ў сваю чаргу ўстаўлялася брукавіца (звычайна бычы ці рыбны пузыр), якую паступова вышесніла аконнае шкло. У будаўнічых абрадах закладка вокнаў, нароўні з закладкай першага вянка, устаноўкай маціцы, страпіл крышы і канька, – адзін з рытуальна адзначаных этапаў будаўніцтва дома. У Брэсцкім Палессі прадпісвалася закладваць вокны на трэці дзень трэцяга тыдня ад навалуння, каб яны зімой не замярзалі і не пачелі.

Семантыку акна як медыятара з засветамі можна прасачыць, калі да акна прыходзяць калядоўшчыкі. Калядоўшчыкі ўвасабляюць прадстаўнікоў засветаў. Частка абрада выяўлена ў адпаведным вербальным тэксце, паводле якога сакральныя госці прыходзяць пад акно:

Ой, ішла калядка калядуючы праз сяло,
Зайшла ж яна да пана Сцяпана пад акно.

(ФА; в. Драпаўцы, Зэльвенскі р-н)

Але засветамі можа выступаць не толькі вонкавая прастора. Калі дзяўчына на Каляды падходзіла пад акно суседзяў і слухала, што тыя скажуць, каб даведацца, ці пойдзе яна замуж у гэтым годзе, для яе іншы свет – гэта хата, а не двор, дзе яна знаходзіцца. І праз акно, як канал камунікацыі, яна можа падслухаць, даведацца аб сваім будучым.

Праз акно ў хату магла пранікаць вестка пра смерць. Павер’е, якое прадказвае набліжэнне смерці: калі ў хату залятае птушка праз акно.

Як хата атаясамліваецца з гаспадаром, так акно атаясамліваецца з хатай. Калі казалі: “падышоў да акна”, мелі на ўвазе “падышоў да хаты”.

Акно магло замяшчаць дзверы. Калі дзверы – нармальны выхад (уваход) замяняліся акном, гэта азначала, што парадак у доме парушыўся. Так, у сямейнай песні жонка спужалася п’янага мужа і пачала ўцякаць праз акно:

Як стаў мылы до стола ступаты,
Стала мыла пруз акно ўтыкаты.

(ФА; в. Забараўцы, Пінскі р-н)

Праз акно маглі выносіць труну з “нячыстым” нябожчыкам.

Але не заўсёды выкарыстанне акна замест дзвярэй – прыкмета непарадку ў хаце. Яно можа выкарыстоўвацца ў такой ролі наўмысна жыхарамі хаты ў рытуальным кантэксте. Акно – вока звязана ў касмічным плане з другім вокам – з сонцам, абодва яны з’яўляюцца носьбітамі святла. На ваконных ліштвах сустракаюцца выявы сонца³. Сонца часта ўзаемадзейнічае з акном, што абыгрываецца ў прыпеўках тыпу:

Сонейка заходзіць
У вокны паглядае.
Паўлюк на Ганулю
Скоса пазірае.

(ФА; в. Новая Мыш, Баранавіцкі р-н)

Такім чынам, праз акно трапляюць у хату як негатыўна, так і пазітыўна асэнсаваныя рэаліі. Яно выступае адмысловым каналам сувязі

³ *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, В. Аўтушка (гал. рэд.), Мінск 2004, с. 22.

між светамі, локусам шматлікіх рытуалаў рознай скіраванасці, частотным вобразам беларускага фальклору.

Пярэйдзем да унутранай хатняй прасторы. Печ – цэнтральны локус у хаце. *Печ цалкам паўтарала мадэль свету, яе структурныя гарызонты адпавядалі пlynні часу: падпечак (як і пограб) – мінулае, загнёт, вусце і засланка – дзень сённяшні, комін, перакрываны юшкай (душой), суадносіўся з будучыняй*⁴. Яна адносіцца да свету нашага, абжытага і бяспечнага і адначасова выконвае функцыю камуніката з продкамі, дэманалагічнымі істотамі; правадніка ў засветы. Верылі, што менавіта ў падпечку сядзіць хатнік, які лічыцца старэйшым продкам. А таксама тут могуць хавацца міфалагічныя жывёлы, дэмань, зачараваныя клады. Паводле былічкі, у толькі што пабудаванай хаце гаспадары не маглі жыць, таму што чулі з падпечка голас, які абяцаў выйсці. Неяк падарожны, папрасіўся пераначаваць у гэтай хаце. Як толькі ў яго дагарэла лучына, госьць пачуў голас. А потым убачыў, што з печы вылез цудоўны баран, які ўвесь іскрыўся. Стукнуў падарожны яго кіём, а той на золата рассыпаўся (ФА; в. Яглевічы, Івацэвіцкі р-н).

У народных песнях розных жанраў запаленая, чыстая печ – гэта атрыбут і ўвасабленне дабрабыту. Такая печ заўсёды ў добрай гаспадыні. Матыў распальвання печы жанчынай абыгрываецца ў любоўных песнях:

А я ў печы не паліла
Мілы мой міленькі,
А я ў печы не паліла,
Голуб мой сівенькі.

Запалі, мілая,
Запалі, у-ха-ха,
Чарнабровая мая.

(ФА; в. Адрыжын, Іванаўскі р-н)

Важную ролю печ адыгрывала пад час вяселля, калі пяклі каравай. Лічылася дрэннай прыкметай, калі каравай у печы трэснуў. Таму лепш было разабраць печ, але не пашкодзіць яго. Пад час вяселля печ сімвалізуе жаночы пачатак, тады, як каравай – мужчынскі. Зафіксаваныя песні, дзе печ як бы “дажыдаецца” караваю, што мае любоўна-эратычны сэнс і звязана з зараджэннем новай сям’і, працягам роду:

⁴ Тамсама, с. 379.

Наша печ рогочэ,
Короваю хочэ.
А прыпечок залягаецца,
Короваю дождыдаецца.

(ФА; в. Амелянец, Камянецкі р-н)

Калі ў печы ўжо пячэцца каравай, яе аберагаюць. Пад час каравай-нага абраду пераапанутыя ў вывернутыя кажухі жанчыны стукалі, грукалі, жартавалі, паказваючы, што хочуць разбурыць печ. Але гаспадыня не дазваляла і праганяла іх (ФА; в. Моталь, Іванаўскі р-н). Адзін з вясельных абрадаў Камянеччыны – “араць прыпечак”.

У звычайным жыцці печ – гэта месца адпачынку. Паводле фальклору, дурныя і лянівныя заўсёды “пазяхаюць” на печы. Такую з’яву народ часцей за ўсё высмейваў, таму вобраз гультайкі ў прыпеўках мадэлюецца наступным чынам:

На печы ляжала –
Пацягалася,
На сарочку не напрала –
Ленавалася.

(ФА; в. Росахі, Пружанскі р-н)

Матыў гэты прадстаўлены таксама ў прымаўках: *Хоць тры дні не есці, абы з печы не злесці* (ФА; в. Парахонск, Пінскі р-н).

А вось у казках тыя ж дурныя і лянівныя, якія ляжаць на печы, у адзін момант могуць стаць сапраўднымі героямі. Так, у казцы “Аб дурню і залатым птаху” расказваецца пра малодшага сына, які нічога не ўмеў. Але толькі ён змог пабачыць залатога птаха, які псаваў бацькоўскі сад. З тэксту вынікае, што дурны сын як бы далучаны да “іншага” свету, продкаў: яму шанцуе, дапамагаюць звяры. А далучанасць гэтая імпліцытна сцвярджаецца яшчэ ў пачатку казкі – малодшы сын увесь час на печы сядзеў. *Было ў аднаго чалавека трох сыноў: двух разумных, а трэйці – дурны. Старэйшы ўмеў на скрытцы йграць, серадольны – на дудцы, а найменшы – дурны, – усё, седзячы на печы, лучыну стругаў*⁵. Печ, як вядома, – локус продкаў.

А калі ў хаце нараджаецца дзіця, печ з першых дзён яго жыцця ўступае з ім у сувязь. *Хрысцілі дзіця ў хаце, клікалі бацюшку, які прыносіў хрысцільную воду, якую пасля хрышчэння вылівалі ў печ*

⁵ *Залаты птах* [online], <http://knihi.com>, [доступ: 11.10.2016].

(ФА; в. Пажэжын, Маларыцкі р-н). Яно камунікуе з продкам менавіта праз печ. У ролі медыятара, далучанага да засветаў, выступала мышка, чым локусам выступае печ. *Зуб за ніч кідалы. “Мышка, мышка, на тобі старога, дай мні молодого”* (ФА; в. Бразяцін, Маларыцкі р-н). Дзіцячыя хваробы знішчаюцца ў печы. Напрыклад, у вёсцы Вострава Слонімскага р-на яйка каталі па целу дзіцяці, замаўляючы, а потым спальвалі яго ў печы (ФА).

У печы рэкамендавалася спальваць валасы. *Нельга, як дастанеш з росчоскі косы, выкідаць у які-небудзь другэ место, кrome грубы. Трэба спаліць іх, бо, як мышы найдуць і зробяць з яго кубло, то чоловек, чые косы былі, умрэ* (ФА; в. Рубель, Столінскі р-н).

Хоць печ лакалізавалася ў кожнай хаце, яна пачала асацыявацца з разнастайнымі рэчамі, якія адносіліся не толькі да хатніх атрыбутаў, але да прадметаў з вонкавай прасторы. Гэта выразна выяўлена ў загадках тыпу: *Белая кабыла увесь лес пераела* (Печ) (ФА; г. Пінск); *Сярод хаты стаіць гара з лапатай* (Печ і вілкі) (ФА; в. Плянта, Камянецкі р-н); *Маці – тойстуха, дочка – красуха, сын – перэбор: выскочыў на двор* (Печ, агонь, дым) (ФА; в. Далевічы, Дзяржынскі р-н).

Медыятывая прагматыка печы выразна выяўлена і ў варожбах. У асобныя дні, такія як Купалле, Каляды і інш., печ магла прадказваць будучае, падказваць гаспадарам. *А на Новы год падпальваюць печ заране і выходзяць глядзець на дым, у які бок паверне – туды і замуж пойдзеш* (ФА; в. Магіліцы, Івацэвіцкі р-н). Звязаны з печчу і метэаралагічныя прыкметы, прыкладам: *Кот ляжыць на печы – будзе сільны мароз* (ФА; в. Тухавічы, Ляхавіцкі р-н).

Калі гаварыць пра вертыкальную мадэль сусвету, якую адмыслова паўтарае хата, то страх – верхні ярус. Разам з гэтым яна размяжоўвае верх і ніз. Страх, як і сцены, аддзяляе гэты свет ад таго. Праз страху пакідаюць хату душы памерлых. *А гэты валшэбнікі сама цяжка і доўга паміралі. Гаварылі, што ім на шэю накладваюць хамута ад кабылы і яшчэ паталок зорваюць* (ФА; в. Вялікая Турна, Камянецкі р-н). Верылі, што душы продкаў могуць знаходзіцца на страсе або пад столлю.

Паколькі страх – мяжа ўнутранай і вонкавай, хатняй і знешняй прасторы, яна можа ўзаемадзейнічаць з вонкавымі добрымі і злымі сіламі (гэта могуць быць сурокі, праклён і інш.) Наступным заклёнам гаспадары “чысцілі” хату ад дрэннага (напрыклад, сурокаў): *Что прышло, на венок перешло!* Пад столь у святочныя дні вешалі розныя зёлкі, бярозавыя, кляновыя галіны на Троіцу. Гэта рабілася сярод іншага, каб абараніць хатнюю прастору. Страх ў шматлікіх кантэкстах атаясам-

ліваецца з гарой, узвышшам, на каторым можна быць бліжэй да неба, сакральнага свету. Гэтым тлумачыцца фігураванне страхі ў розных магічных рытуалах, калі трэба залезці на страху.

*Наогул, усё пакрытае, тое, што мае верхнюю мяжу, ацэньвалася як станоўчае*⁶. І без абароны страху не заставалася. А вось хата, без страхі, пабачаная ў сне – гэта да нябожчыка: *...Шо без крышы, это плохо... Гэто к покойніку* (ФА; в. Трасцянец, Каменецкі р-н). Таксама і зараз, калі гавораць пра дрэнны стан чалавека, які знаходзіцца ў стрэсавай сітуацыі, не кантралюе сябе, могуць успомніць страху: *...В вообще старая женичина подумала, что у неё с горя крыша поехала* (ФА; г. Пінск). Страху, такім чынам, карэлюе з галавой чалавека, а хата ўвогуле з ім самім, з яго цела. Нездарма, як адзначалася вышэй, пры цяжкай смерці чалавека прадпісвалася падняць страху – каб душа пакінула цела (дом).

Двор адносіцца да культурнай прасторы. Але, разам з тым, двор, больш за хату, набліжаны да іншасвету. Абумоўліваецца гэта тым, што ў яго няма страхі – перашкоды для камунікацыі з тым светам. Гэта тлумачыць тое, што вялікая колькасць абрадаў здзяйсняецца менавіта ў двары. *Выходзіць дзяўчына на двор і кідае чаравік цераз хату. У які бок пакажа носік, у той і замуж пойдзе. Дзяўчаты беглі на вуліцу і абхоплівалі рукамі плот. Потым лічылі і гаварылі: “Маладзец, удавец.” Так дазнаваліся, хто будзе мужам – маладзец ці ўдавец* (ФА; в. Драпаўцы, Зэльвенскі р-н).

Рознымі спосабамі імкнуліся ахоўваць свой двор. Каб абараніць двор ад нячыстай сілы *распранецца жанчына голая і да ўсходу сонца абсявае ўвесь двор жытам звонку*⁷. Паколькі агароджвае двор ад вонкавай прасторы плот, вароты – праходы ў прастору прыродную, чужы свет, ім надзялялася багата ўвагі. *Апатрапейным мэтам служыла накрэсленне на варотах крыжоў мелям, затыканне калючых раслін і вострых прадметаў, зубоў ад бараны, на Піншчыне дзеля абароны ад чараўніц вешалі вянок*⁸.

Дваром апекаваўся дваравы. *Дваравы – персанаж беларускай народнай дэманалогіі. Сядзібны дух, апякун двара, падворка...*⁹. Каб дваравы дапамагаў у жывёлагадоўлі, гаспадары імкнуліся задобрыць яго,

⁶ *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, с. 491.

⁷ Е.Р. Романов, *Белорусский сборник*, Вильно 1912, с. 154.

⁸ *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, с. 70.

⁹ Тамсама, с. 277.

частуючы яго і звяртаючыся са словамі: *Цар хазяюшка дваравой! Царыца хазяюшка дваравіца! І дарую я цябе і хлебам, і соллю, і нізкім паклонам, а што сам ем, п'ю, цем цябе дару. А ты хазяюшка-бацюшка і хазяюшка-матушка, мяне берагі і скацінку блюдзі!*¹⁰.

Калодзеж у двары – гэта праход у іншасвет. Ён цесна звязаны з жаночай сімволікай і стыхіяй (зямной і нябеснай) вільгаці... Сувязь калодзежа з нябеснай вільгацю выразна прасочваецца ў абрадах выклікання дажджу. З гэтай мэтай у калодзеж “сеялі” мак...¹¹. Да канала ўзаемадзеяння з іншасвета – калодзежа часта звярталіся ў варожбах: *На калодзеж кладуць 2 жэрдачкі накрыж і вешаюць замок. Ключы кладуць пад падушку, і калі той, каго загадала, прысніцца, то выйдзеш замуж. Лічылі, што мілы прыходзіць адкрываць замок... Ішлі да калодзежа або на рэчку, калі яна была не пад лёдам, і кідалі ў ваду камень. Калі камень пойдзе на дно ціха, то муж будзе ціхі і добры, а калі з шумам – не будзе згоды ў сям'і* (ФА; в. Драпаўцы, Зэльвенскі р-н). *Вечарам да калодзежа падыходзілі некалькі дзяўчат, бралі вочап і рукамі па чарзе хапаліся за яго. Якая з іх апошняя зверту закрые вочап, тая першая і замуж пойдзе* (ФА; г. Пінск). Калі нявеста пераходзіла жыць у хату жаніха, яна маркіравала рознымі прыналежнымі ёй рэчамі не толькі часткі яго дома, але і калодзеж.

У заключэнне адзначым, што хата – гэта самая важная прастора ў жыцці чалавека. Гэта прастора, поўнасцю ім абжытая і бяспечная, у адрозненні нават ад двара. Дом у структуры культурнага ландшафту ёсць квінтэсенцыя “сваёй”, чалавечай прасторы, нутраны парадак і гармонія ў якой залежыць не толькі ад здольнасці жытла адмяжоўваць свет чалавека ад вонкавай прасторы, але і патэнцыйнай магчымасці, знаходзячыся ў самым цэнтры чалавечага быцця, рэалізоўваць патрэбу ў камунікацыі з усімі часткамі тагасвету. У гэтым выяўляецца арыентацыя на вышэйшыя, касмічныя ўзоры светапарадку. Элементы хаты атаясамліваліся з элементамі Космасу. Гэта можа прасочвацца нават на генетычным узроўні, калі чалавек, напрыклад, не рэфлексіруе над тым, чаму Чырвоны кут займае правы дальні вугал, але ўсё роўна робіць так, як гэта рабілі бацькі, дзяды.

¹⁰ М.М. Валенцова, *Крыша і стреха в славянских магических обрядах*, “Славяноведение” 1996, № 5, с. 42.

¹¹ *Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, с. 217.

ЛІТАРАТУРА

- Анимиле Н., *Быт белорусских крестьян*, [в:] *Этнографический сборник*, Санкт-Петербург 1854.
- Байбурин А.К., *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Санкт-Петербург 1983.
- Беларуская міфалогія: энцыклапедычны слоўнік*, В. Аўтушка (гал. рэд.), Мінск 2004.
- Валенцова М.М., *Крыша и стреха в славянских магических обрядах*, “Славяноведение” 1996, № 5.
- Залаты птах* [online], <http://knihi.com>, [доступ: 11.10.2016]
- Романов Е.Р., *Белорусский сборник*, Вильно 1912.

СКАРАЧЭННІ

ФА – Фальклорны архіў студэнцкай навукова-даследчай лабараторыі “Фальклор і краязнаўства” БрДУ імя А.С. Пушкіна (кіраўнік – І.А. Швед)

STRESZCZENIE

DOM W LUDOWYCH WYOBRAŻENIACH
(NA MATERIALE REJONU BRZESKIEGO XXI WIEKU)

W artykule omówiono dom jako element kulturowo-pejzażowego kodu w mityczno-epickim obrazie świata, wyrażonego w folklorze okręgu brzeskiego (według badań terenowych ostatnich 15 lat). Analiza historyczno-genetyczna i funkcjonalno-semantyczna „tekstu domu” w folklorze omawianego regionu pokazała, że jego percepcja polega na rozumieniu domu nie tylko jako miejsca egzystowania człowieka lecz także miejsca gdzie człowiek może koegzystować ze światem kosmicznym i sakralnym. Semiotyzacja domu przebiega na dwóch płaszczyznach – poziomej i pionowej. W wybranych gospodarstwach, w kontekstach rytualno-magicznych, w rodzajach i gatunkach dom jest centrum wszechświata. Szczególną uwagę zwrócono na specjalne obrzędy, zasady i zakazy, których należało przestrzegać w trakcie budowy domu. Pokazano znaczenie jakie przypisywano wyborowi miejsca i czasu budowy. Analiza materiału z początku XXI wieku (zwłaszcza teksty dotyczące chrztu, ślubu, pogrzebu, wróżby i klechdy) świadczy o tym, że czynnikiem determinującym znaczenie domu po dzień dzisiejszy jest opozycja „swój – obcy”. Im dalej od domu, tym więcej „obcego”, nieznanego, niebezpiecznego. Poza tym, w centralnej części domu (w piecu) można znaleźć wyjście w nieznaną świat.

Badanie folklorystyczno-etnograficzne prowadzono na materiale z regionów brzeskiego, kamienieckiego, iwanowskiego, okolic miejscowości Łuniniec, Małoryta, Iwancewicze.

Słowa kluczowe: izba, dom w tradycji ludowej, piec, próg, okno, sufit, podwórze, studia bania, kulturowy pejzaż.

SUMMARY

THE HOUSE IN FOLK PERCEPTION
(BASED ON BREST REGION MATERIAL OF THE 21ST CENTURY)

In the article the house is considered as a factor of cultural and landscape code in the mythological-poetic image of the world expressed in the folklore of Brest region (according to the field records of the last 15 years). The historical-genetic and functional-semantic research of “the text of the house” in Brest folklore has shown that it was regarded by the national consciousness not only as a person’s dwelling but also as a special form of the universe, the place where a person can interact with natural, cosmic and sacral world. Semiotization of the house takes place on two coordinates: horizontal and vertical. In selected households, in ritual and magic contexts, in specific types and genres of folklore the house becomes the center of the universe. Particular attention is paid to special ceremonies, bans and rules that were obeyed during the construction of the house. It is shown how important the selection of construction place and construction time was. The analyzed material (stories about christening, weddings, funerals, signs and beliefs in particular) proves that house semiotization is determined by the opposition “familiar – unfamiliar”. The further from home one goes away, more “unfamiliar”, unknown, and dangerous the place s/he lives in becomes. Besides, even in the center of the house (on a stove) there can be an entrance to another world.

The folklore and ethnographic research is based on the material from Brest, Kamenets, Luninets, Ivanovo, Malorita and Ivatsevichi regions.

Key words: hut, house in national tradition, stove, threshold, window, ceiling, yard, well, bath, cultural landscape.

Новае вымярэнне класічнага радка: элітнае прачытанне класікі

Ігар Жук, *Прыхінуцца да крыніцы*, Гродна: ГрДУ імя Я. Купалы 2017, сс. 235

Місія гуманітарыстыкі – належным чынам асэнсоўваць і ацэньваць эстэтычныя каштоўнасці жыцця чалавека, прыроднага свету ў ракурсе светаадчування і светапогляду сучасніка. Спадчына класікаў Янкі Купалы і Якуба Коласа, у прыватнасці, іх Вялікасць лірыка і ліра-эпас пабуджаюць да асэнсавання сутнаснага і непераўзыходнага – самой паэтычнай філасофіі як духоўна-мастацкага канцэнтрата ўнікальнага людскога вопыту. Вядома, кожны творца мае сваю тэму, якую ён заяўляе як мастацкае абагульненне свайго стаўлення да жыцця. Або, як слухна заявіў беларускі гуманіст-падзвіжнік Алесь Адамовіч, *сапраўднае мастацтва заўсёды абагульняе*. Для класікаў нацыянальнай літаратуры Янкі Купалы і Якуба Коласа такім абагульненнем стаў ***беларускі шлях***, або ***шлях да Беларусі***.

Калі перафразаваць словы беларускай паэтэсы Яўгеніі Янішчыц, *Смерці ў творцы няма, ёсць – нараджэнне*, такім нараджэннем-нарачэннем выглядае чарговая, аднак, на жаль, пасмяротная кніга гродзенскага даследчыка Ігара Жука “Прыхінуцца да крыніцы”.

Манаграфія доктара філалагічных навук, прафесара, вядомага беларускага тэарэтыка і літаратурнага крытыка Ігара Васільевіча Жука – надзвычай неабходнае для сучасніка-гуманітарыя (і не толькі) выданне, каштоўнае магчымаасцю матыўнага аналізу класічных мастацкіх твораў увабраць у сабе *толькі асобныя штрыхі расшыфроўкі тайнапісу панадчасавога* (падкрэслена намі – А.С.) *існавання генія чалавечага духу* (143). Інакш кажучы – адкрыццём класікамі Часу ў яго шматлікіх варыянтах і магчымасцях спасцігаць-злучаць каардынаты зямнога быцця. Сімпатычна і сімптаматычна, што дадзеная кніга ўганаравана дапытлівым асэнсаваннем, удумлівым роздумам-раскадзіроўкай класічных тайнапісных радкоў. Зрэшты, тое і зразумела. Ігар Васільевіч не ўмеў арыгіналізаваць – ён быў самой арыгінальнасцю, проста і замкнутай у сабе, даступнай і сонцакрылай. Каб, па-коласаўску, *намацаць галінамі сонца*. У яго і літаратура *мысліць матывамі*, і тыя ж *матывы – своеасаблівыя ДНК літаратуры, ... вельмі складаныя для навучовага расчытання*. Гэта па-першае. І, па-другое, у Ігара Васільевіча Жука хіба і не было рэакцый –

былі рэфлексіі – спробы абудзіць, далікатна запрасіць да расшыфроўкі. Бо і саму ж гісторыю беларускай літаратуры лічыў *яшчэ непрачытанай як след, не агледжанай*. Безумоўна, сама паэтычная філасофія мыслення, прырода сустрэчнага руху прازیчнага і вершаванага тэкстаў вабілі сапраўднага навукоўцу сваім *зернем хараства* напоўніцу.

Такі нетрадыцыйны аналіз класічнага радка сведчыць пра дасканалае ўменне суадносіць рознапланавыя мастацкія з’явы, шукаць і знаходзіць агульныя і адрозныя заканамернасці. Таму з вялікім замілаваннем напісаны аўтарам старонкі, на якіх пошук вядзецца доказна і канцэптуальна, разгортваецца не толькі ў гарызантальнай, але і ў вертыкальнай праекцыі. Падобнага (альбо набліжанага) вертыкальнага зрэзу, прызнаем, не стае працам сучаснага беларускага літаратуразнаўства.

Два раздзелы кнігі – пра класікаў нацыянальнай літаратуры Янку Купалу і Якуба Коласа – увабралі не толькі сутнаснае бачанне айчынной літаратуры, а абсалютна новы падыход да яе: паэтычную філасофію мыслення беларуса пра Беларусь.

Так, у першым раздзеле ««Шляхам жыцця» Янкі Купалы: вянок трыпціхаў» праз вянок зладжаных трыпціхаў («Відзенне Бацькаўшчыны», «Паэтыка матыву шляху», ««Звівы» Купалавых рытмаў») дапытны даследчык І.В. Жук шукае Бацькаўшчыну разам з Купалам-прарокам: ідзе крок за крокам, з асаблівай далікатнасцю ўзважваючы Купалавы *свет, ідэю, спадчыну*. Бадай упершыню ў нацыянальным літаратуразнаўстве апрабоўваецца праблема сакралізаванага «відзення» Бацькаўшчыны ў Купалавым мысленні: *А вось Бацькаўшчына і напראўдзе заўсёды, ад самага пачатку, была ахутана арэолам «відзення»* (23).

У першым трыпціху «Відзенне Бацькаўшчыны» ад старонкі да старонкі відавочна, як пошукавае даследчыцкае бачанне ўшчыльную набліжаецца да Купалавага «відзення» праз паэтавы вербалізаваныя прыкметы: *гасцінец, дарога, беларускі біты шлях, па жыццёвай пуцявіне, сход, вырай, падарожны, згнаннік, шляхі і інш.* Іх жа сам літаратуразнаўца называе «слядамі»: *вельмі розныя па сваім настроі: маркотныя і не надта, філасофска-роздумныя і іранічныя, публіцыстычна-грамадзянскія і інтымна-адухоўленыя* (20).

Актуалізуючы пошукавыя змястоўныя сэнсы ў Купалавай «нашаніўскай» лірыцы з розных бакоў, дапытны даследчык зусім справядліва, з прыгоенай перасцярогай ідзе Купалавым слядам / хадом «відзення» Бацькаўшчыны праз *матыў шляху*. Прасочым самы пачатковы паступальны ход думкі літаратуразнаўцы: *Толькі «відзенне» ва ўсім аб’ёме ўявілася Купалу не адразу* (19), *шлях зусім нічога не патрабуе ад чалавека* (20), *бо сам шлях не мае ні напрамку, ні межай, ні зместу* (20), *упершыню голасна, размашыста, аб’ёмна сталы метада шляху абазначыўся ў Купалы ў 1906 годзе вершам «Пакіньма напушта на лёс свой наракаць...»* (20). І далей – здавалася б, пастаўлена адпраўная кропка – чытаем, аднак: *Праўда, «шлях» тут яшчэ не быў шляхам беларускім* (20)... Няспешна, але спакушальна аргументавана даследчык акрэслівае выявы Купалавага шляху пакуль што *матывам-марай, рамантычнай перспектывай, першаснай паэтычнай метафарай*. Гэта ўжо, дарэчы, досыць кідкія доказныя аргументы разгортвання распачатай на папярэдняй старонцы

дужа важнай імавернасці: *Купала, відаць, не мог прадбачыць, што ў канчатковым выніку тэма шляху і матыў шляху атрымаюць далёка не адназначнае творчае вырашэнне* (тут і далей падкрэслена намі – А.С.) (19). І далей: *Матыў шляху як феномен... выступае ў Купалы ўсё ж з аптымістычнай дамінантай стаічнага... у той жа час тэма шляху... замірае на выключнай мінорнай ноце...* (19).

Купалава “відзенне” Бацькаўшчыны разглядаецца гродзенскім даследчыкам і праз “сляпця блуканні” (няўцяжмыя, хаатычныя, нямэтакіраваныя) – *лірычнага духу – “сіраціны”, падарожнага* (в. “Наша мінуўшчына”, “З надзеяй гаротнай...”, “Ці ж не доля мая?!”, “Я хацеў бы...” і інш.). Прычым само блуканне-працэс узважваецца надзвычай неверагодным роспукам Купалам-прарокам сярод *беспрыпыннага прыстанішча, цемрадзі і бяспэльнасці* сэнсава-мадальнай “грамады” з ёміста-гучным правам “*модзьмі звацца*” (в. “А хто там ідзе?”). Вось як зместава-вобразна, каларытна вымалёўвае Ігар Васільевіч калектыўны партрэт “грамады” і партрэт *пагарджаных* з так характэрнай апавядальніку прамоўніцкай рытарычнай рэплікай: *Неверагемным здаецца, як* (вылучана ў тэксе – А.С.) *Купала ў гэтакай беспрасветнай гістарычнай пастцы, у невыносным безнацыянальным тупіку змог і здолеў разгледзець цэласную і рухомую “грамаду”, праўда, усё яшчэ “век глухіх і сляпых”, “пагарджаных”, скрыўджаных, але ўзнятых да жыцця правам “модзьмі звацца”, і гімнічна ўманументаваць іх паход у вершы “А хто там ідзе?”* (25). Таму небеспадстаўна, з папярэдне даведзеным дзействам, аргументавана даследчык умоўна раздвойвае Купалаву індывідуальную свядомасць на яе творчы і асабовы складнікі, калі *лірыка перастала быць лірыкай... ўвайшла ў лёс: праўдападобна, “шлях” дзяліў “відзенне” напалам: сферу дзеяння лірыкі і сферу дзеяў уласнай біяграфіі* (30).

Купалавы алузіі на *векавечную, нацыянальна-дзяржаўную незавершанасць* сам жа купалазнаўца Ігар Жук афармляе ў заключную тэзу: *У Купалы ж метафізіка шляху стала і лёсам літаратурнага героя, і, як аказалася, яго асабістым грамадзянскім і жыццёвым лёсам* (28). Такім чынам, паэтычны канцэпт “відзення” Бацькаўшчыны з усімі неабходнымі складнікамі ўвасабляецца ў вялікую беларускую анталагічную тэму “відзення” Бацькаўшчыны (гл. ніжэй).

Спасцігаючы Купалава светаўспрыняцце, светаразуменне і светаадчуванне, *як на тайнай споведзі* (34), літаратуразнаўца надзвычай дакладна “раскладзе”-раскадзіруе кожную старонку паэтавага зборніка “Шляхам жыцця” – *самага ... “інтымнага” ў нашаніўскай спадчыне паэта* (33), дзе кожны з сямі раздзелаў падаецца *самастойным паэтычным дыскурсам – са сваім “голасам”, сваім “тонам”, сваім аб’ёмам бачання і адпаведнай таму стылістыкай* (36–37). Усе сем раздзелаў Купалавага зборніка праз даследчыцкую інтымную асабовасць выглядаюць *як сем летапісных старонак, сем гісторый краю і сем выпадкаў рэагавання душы, што дакранаецца да гэтых гісторый* (34). Гэта, адзначым, найперш чуйная рэфлексія масцітага купалазнаўцы адносна захавання нераскладальнасці вершаваных твораў *пад покрывам* кожнага раздзела (*імя*), захавання інтанацыйнай цэласнасці аўтарскай споведзі ў Купалавым “Шляхам жыцця”.

Філасофская медытацыя *шляху жыцця*, малітоўная ідэнтыфікацыя Бацькаўшчыны пільна ўзважваецца аўтарам праз паэтычныя формулы: ад *Я ад вас далёка...*, *Прыстаў я жыць, забранага краю* – да *роднага ішчасця абраз*, да малітвы *за родны загон Беларусі*. Дзеля справядлівасці адзначым, што даследчыцкая зацікаўленасць купалавым радком настолькі прывабна напорыстая, ахутаная рознымі эмацыйна-эстэтычнымі сэнсавымі нюансамі, што спакушае чытача на эстэтычна-суразмоўны дыялог: *Зараз, аднак, нас цікавіць некаторая працэсуальная дадзенасць літаратурных кантэкстаў, драматургія аўтарскіх рашэнняў, аўтарскіх збліжэнняў і распадабненняў у развіцці скразнага матыву-паслання. Цікавіць, калі так дазволена будзе сказаць, татальны інтэртэкст ... як вынік некаторых глыбока ўсвядомленых кампазіцыйных маніпуляцый, ажыццёўленых Я. Купалам над лёсам вершаў, народжаных у розныя часы...* (45–46).

Так пакрысе даследчык набліжае чытача да расшыфроўкі-разумення вызначальнай метадалагічнай метафары “забытанай пары” “Маладой Беларусі” і “Судоў” (у кантэкспе тэорыі квантавай механікі забытаных пар): *з якой няўмольнай пастаяннасцю, як наканаванне, метафарычная нябачная стрэлка аднаго верша (Занімай... пасады (в. “Маладая Беларусь”) – А.С.) намацвае контр-вектар другога (Разбівалі пасады... (в. “Суды”) – А.С.)* (47). Для чаго папярэдне акрэслены пошук з цэлым шэрагам “забытаных” пытанняў? Каб і нам, літаратуразнаўцам, *дабудоўваць ... сваю ўласную “квантавую” тэорыю, на пазнанні міжузроўняў мастацкасці* (48). І далей: *Прыклад жа, узяты з Купалы, паказвае: творчасць – гэта сапраўды паэтычны бязмежны космас. Зборнік – той жа космас у адной кропцы яго бязмежнай прасторы. Лініі скрыўлення (забытанья пары), нябачныя ў бязмежнай паэтычнага космасу, у цыклавых формах набываюць ледзь не апрадмечаны выгляд* (48).

У другім трышціху “Паэтыка матыву шляху” купалазнаўца Ігар Жук з грунтоўным досведам гісторыка і тэарэтыка літаратуры выбудоўвае чарговы трышціх з трох вершаў (“А хто там ідзе?”, “У дарозе”, “Паязджане”), як сам жа зазначае, *у сустрэчы з нашай свядомасцю* (64), бо, як вядома, Купалам-паэтам такі трышціх наўмысна не задумваўся. Таму так адмыслова ў ранг структурных адзінстваў паўтору (в. “А хто там ідзе?”) аўтар узводзіць ажно тры функцыі: прасторавую, рытмічную і кумулятыўную.

Нізку кастрычніцкіх Купалавых вершаў 1918 года (“Для Бацькашчыны”, “У дарозе”, “Песня”, “Свайму народу”, “На сход!”) дапытны даследчык Ігар Жук зусім справядліва назаве *вектарнымі*, якія *шукаюць адзін аднаго, цягнуцца адзін да другога, вяжуцца ў адну самастойную і цалкам закончаную нізку вершаў* (73), якіх сама памятка “Смаленск, 29.X.18” *яднае...*, як *дзяцей, раскіданых на свеце* (74). І далей – адкрышце-выснова: *Сэнсавая нізка замкнулася... але нарадзіўся маленькі правобраз геніяльнай паэмы “Безназойнае”, яе, перафразаўчы бліскучую метафару Аляся Адамовіча, “паэтычнае вярхоўе”* (75). Да таго ж, у прыватнасці, рэдукаваную кампазіцыю рытмавага малюнка верша “У дарозе” навукоўца назаве тым унікальным мастацкім прыёмам, які *свядома скіраваны на стварэнне дзіўнай сэнсавай апазіцыі руху і нерухомасці грамадскай супольнасці перад гістарычнай “канавай”* (80). Таму сам Купалаў

выпадак рытмавай рэдукцыі *сапраўды пазітыўна адбіваецца на агульнай за-
вершанасці тэксту і адыгрывае выключную ролю ў тэкстабудове* (79). Нель-
га не адзначыць і тактоўнага запрашэння да роздуму, да разгадкі Купалавага
тэксту. Так, аналізуючы функцыю дзеясловаў руху ў “Паязджанах”, прызнаю-
чы пераможнасць матыву пагібелі перад матывам шляху ў згаданым творы,
вопытны літаратуразнаўца, аднак, слухна заўважае: *Паэт усё ж пакінуў нам
некалькі эстэтычных загадак... Для Купалы, аднак, першаснымі і найваж-
нейшымі былі інтэнцыі паязджанаў, а не сляпяя воля року* (85).

У трэцім трышціху “«Звівы» Купалавых рытмаў” гродзенскі даследчык
фактычна ўпершыню ў нацыянальным літаратуразнаўстве патлумачыў узае-
мазалежнасць тэматыкі твора з ягонай рытмікай. Так, надзвычай далікатныя
высновы робіць аўтар кнігі адносна мастацкага партрэта амфібрахія ў мет-
рычнай сістэме ранняй купалаўскай лірыкі: *Ён, чатырохстопны амфібрахій,
– памер глыбока ўнутраны, памер глыбіннай рэфлексійна-медытатывай лі-
рыкі і... самы асабісты, семантычна напоўнены ў Я. Купалы* (95). Больш
за тое, падкрэслена, што апазнавальную адчувальнасць Ам4 праявіў і ў се-
мантычнай апазіцыі “свае/чужыя” (96), выступіў метрычным носьбітам
Купалавай метасакральнасці (97). Што да апошняга, то бяспэнае назі-
ранне даследчыка фармулюецца ў наступным заключэнні: *Тры малітвы
– “Мая малітва” (Я буду маліцца і сэрцам, і думамі..., 1906), “Вячэр-
няя малітва” (1911), “Мая малітва” (Ва ўсяку мінуту, ва ўсякай патрэ-
бе..., 1912) – узнесены да нябёсаў менавіта гэтым метрыка-рытмічным ма-
тывам. Дарэчы, пасля раскошнага ў сэнсе творчага плёну 1912 года амфіб-
рагій пастурпова жывае сабе ў творчай практыцы Купалы* (97).

Ведучы гаворку пра эстэтычную функцыю анапеста ў т.зв. “анапеста-
вым” зборніку “Шляхам жыцця”, праніклівы купалазнаўца агучвае зусім
невывадковае верагоднае назіранне: *Ці азначае гэта, што Янка Купала,
услухоўваючыся ў драматычнае, няроўнае дыханне эпохі 1909–1912 гадоў,
абавіраўся і на няроўнасць самага незбалансаванага трохскладовага склад-
ніка верша (анапеста – А.С.) і праз яго ўслухоўваўся ў дыханне часу? Выпад-
ковае гэта супадзенне ці ўсё ж заканамернае?* (99). І далей – верагоднае годна
ўвасабляецца ў заканамернае сцвярджэнне і менавіта таму дасканалы вымярае
гушчыню анапеста: *самыя важныя паэтычныя канцэпты “Бацькаўшчыны”
(песня, вольнасць, няскуты дух, ясната лебядзіная і г.д.), у якіх купаецца
і сама вялікая, значная нацыятворная тэма, найчасцей, а галоўнае, па-паэ-
тычнаму ямчэй у Купалы семантызуюцца ў рэчышчы розных варыяцый ана-
пеставага памеру* (103). Пэўнай увагі і павагі заслугоўвае прасочаная даслед-
чыкам пераклічка метрыка-рытмічных малюнкаў вершаў Янкі Купалы з тва-
рамі Аляксандра Наўроцкага (107), Аляксандра Блока і Мікалая Някраса-
ва (108–109).

Актыўным эксперыментатарам, па-творчаму дзёржкім і смелым (124)
назвае аўтар кнігі Купалу менавіта ў Купалавым дактылі з усіх трох памераў
– *не толькі мінорным, але і папраўдзе боскім* (124). Безумоўна, з трывалай
апорай на нацыянальную моўную прасодыю. Прычым, тлумачэнне купалавага
ўжывання дактыля падаецца даследчыкам у сапраўды шыкоўнай метафары-
заванай адсылцы: *Так, тады, у пачатку 1910-х гадоў, у Пецярбурзе Купалу*

было “халадна” ад беларускай панявольнай летаргіі. Дактыль сведчыў тое сваімі няроўнымі глугагалосымі рытмамі (127).

У другім раздзеле “Якуб Колас: Patria eternal” гродзенскі даследчык Ігар Жук робіць унікальна багаты экскурс у анталагічнае, змястоўнае і паэтычнае вымярэнне двух шэдэўраў: паэм “Новая зямля” і “Сымон-музыка”.

Акцэнтуючы ўвагу на недасяжнасці ўзору Коласавай “Новай зямлі”, навукоўца з пэўным домыслам паэтычнай філасофіі пачынае раскутую гаворку пра ўнікальнасць паэмы, якая, на ягоную думку, з цягам часу “расце”, прарастае ва ўласную анталагічнасць (134). Таму шматслойным паэтычным дыскурсам “Новай зямлі” даследчыку бачыцца эпас, падтрыманы метафарай, метафара, прапісаная паверх эпічнай канвы (139), прычым – скрозь па тэксце. Дапытлівы інтэлект літаратуразнаўцы Ігара Жука задавальняецца дужа моцным спадзевам на тое, што ў нас, беларусаў, можна і павінна ... з’явіцца якаясьці інакшая анталагічная наканаванасць, не проста роўнавялікая “Новай зямлі”, а яшчэ і больш магутная (142). Праўда, з адной істотнай на тое агаворкай: Аднак нішто ўжо не паўторыць здзейсненага “Новай зямлі” (142).

Тонка адчуты аўтарам і дзіўна скроены паэмны мастацкі час: цяперашнасць (тут і далей вылучана аўтарам кнігі – А.С.) героямі не пражываецца... Пражываецца ўчора як нястомнае чаканне заўтрашняга дня – будучыні... На сённяшняе і нават на прывіднае заўтра “нема кніга часу”: яна ні на што не спяшаецца даць адказ (149). Ігар Жук аргументавана даводзіць, што тэма шляху ў “Новай зямлі” ... замыслялася, гістарызавалася і эстэтызавалася як тэма шляху беларускага чалавека наогул (152). Культура нацыянальных пачуццяў, Коласава далікатна-інтэлектуальнае адцёмліванне нацыянальнай ідэі (154) з зайздросна-чуйным філалагічным досведам дэманструецца праз тэкстуальныя падказкі (гукавое прачытанне “ад дня раджэння” як “адраджэнне”) (155).

Пра “Яшчэ адзін сплочаны доўг” – паэму “Сымон-музыка” – расповед у апошнім падраздзеле кнігі. Немагчыма абысці ўвагай наступную аўтарскую заўвагу-рэпліку: Гэта ж павінна некалі адгукнуцца здзіўленнем: за ўвесь час жыцця твора пра яго ў беларускім літаратуразнаўстве няма ніводнага асобнага фундаментальнага даследавання, ніводнай спецыяльнай дысертацыі! (181). А гэта ўжо праўдзівая заўвага-дакор, заўвага-прагноз гродзенскага дапытлівага навукоўцы. Лагічным працягам вышэйсказанага выглядае аўтарскае заключэнне адносна прычыны “музейнага” існавання “Сымона-музыка”: ён – твор пераважнай, ледзь не да абсалюту, рэцэпцый пазітывісцкага літаратуразнаўства (185). Далей даследчык шчодро раскрывае таямніцы Коласавай творчай майстэрні і робіць сутнасна важную выснову: “Боскае” і “беларускае”, нятленнае і нацыянальнае сшыліся ў адно за прывітальным вобліскам адрасату, за якім і мроілася тады будучыня “нашаніўскага” заказу (187).

Аднак, што бліжэй да сутнасці, пранікліваму літаратуразнаўцу важна было прасачыць і апавясціць-агучыць Коласаў прыныш тайнапісу: Колас шыфраваў, таемнічаў. Тайнапіс быў для яго вельмі важным, а “шыфр” – самамэтнай неабходнасцю для прачытвання відавочных ці няўяўных алегорый.

Прынцып тайнапісу ў нейкі час стаў нават вызначальным прынцыпам працы над паэтычнымі тэкстамі... (199–200).

“Сплочаным доўгам” Ігара Жука выглядае і аўтарская акцэнтацыя-расшыфроўка змястоўнага сілавога поля кожнай з вышэйназваных паэм: “*Новая зямля*” – паэма лёсу і быцця, паэма рэалізацыі быцця праз лёс і лёсу праз быццё. “*Сымон-музыка*” – паэма-казка, паэма-адгадванне будучыні (206).

Нельга не звярнуць увагу на разважліва-размоўную манеру пісьма вопытнага літаратуразнаўцы. Сабраныя ў скарбонку пэўныя аргументы, адзін за адным, інтрыгуюць чытача шыкоўным ходам інтэлектуальнага прачытання-раследавання: *А пакуль што не забудземся на гэтае, быццам дачасна стомленае прызнанне: “Мяне пугае змаглі...”*. Прызнанне яшчэ спатрэбіцца нам (23). Або: *Але да славы: “Паязджанаў” яшчэ цэлых дванаццаць няпростых гадоў. Пакуль жа Купала разняволены. Ён на ўзлёце* (21). Або: “*Я – шлях...*” – калі такое з’яўлялася ў Купалавай творчасці?! Мы ж пам’ятам: там, дзе Купала хоць намінальна кранаўся свае персоны, там ён грамадзянска напокрыстую катэгарычнасць і жарсць паэтычнай думкі зайсеўды апранаў у больш спакойныя, калі не сказаць сціплыя, тонавыя формы: “я – не паэта...” (31). Або – прамоўленае – як набажэнства, як абрад-свяшчэннадзейства: “*Я – тая плачка сумная – бяроза*”. *Божа, якое магутнае – двойной метафарычнай перакадзіроўкі – мастацкае параўнанне! “Я – бяроза” ўжо ёсць фактам іншасказу* (31). Або: *Ды ўсё ж: чаму за “Новай зямлёй” не выспелася прыдатнага каліва творчай падобнасці?* (133) і інш.

Неспатольная прага даследчыка да мастацкіх вышукаў апладняецца і метафарызаванымі адсылкамі, якімі шчодро перасыпаны старонкі кнігі “*Прыхінуцца да крыніцы*”. Напрыклад, *не астылыя яшчэ вугельчыкі творчага напачатку пакідаюць на тытуле аўтарскіх рубрык свае ўмоўныя знакі для нячутнага суразмоўя з чытачом* (36). Або: *Сваю “радаводную метрыку” амфібрахій у Купалавай творчасці яўна так не прад’яўляе* (93). Або: *Анапест жа, наадварот, як паднявольны васал магутнага сеньёра, прапускае наперад два ненаціскныя вольныя склады* (101) і інш.

Дастойным імператывам-сцвярджэннем гучаць наступныя аўтарскія тэзы: *Да моманту ўваходжання Купалы ў літаратуру нацыятворная ідэя не мыслілася рэальна* (вылучана аўтарам – А.С.) (22), *дзень 29 кастрычніка 1918 года варты комплекснага вывучэння ў агульным кантэксце Купалавай творчасці* (73); *чатырохстопны харэй – дзіця народнай песні* (80); *Янка Купала – паэт дастаткова “дзеяслоўны”, асабліва калі гэта вершы яраснай грамадзянскай напоўненасці* (82); *Тэкст Коласа – складаная гульня сэнсаў* (171); *Усякаму твору, нават самаму геніяльнаму, наканавана прайсці праз час быцця, своеасаблівага латарэйнага сну* (178); *Бо беларускі шлях і да сёння ўяўляе сабой больш знак пытання, чым знак адказу* (159) і інш.

Тэкст манаграфічнай працы прыцягальны сваёй непасрэднай “натуральнасцю”: аўтар або пакутліва-цярыліва “выношвае” няпростыя, часта супярэчлівыя пытанні-расшыфроўкі матыватворчасці, мыслення Купалы і Коласа, што ўліваецца ў разгадку сённяшняга быцця, або, наадварот, задзірліва-смела ставіць няўмоўна прачулыя (“*праз сябе*”) “*гаваркія*” рытарычныя пыталнікі, часам з абгрунтаваным самаацэначным імператывам. Гэтыя шматлікія

запытальна-пабуджальныя *чаму, як, якія, калі, пакуль што* і інш. уражваюць сваёй арганічнай універсальнасцю і – адначасна – нейкай ранішняй свайскасцю. Таму сам змест кнігі ўяўляе складанасць і шматслойнасць арганізму, дзе можна выявіць мноства змястоўных і кампазіцыйных узроўняў, якія перакрываюцца, напластоўваюцца. Прычым адны з іх абумоўлены характарам нацыянальнай мастацкай традыцыі, другія залежаць ад псіхалогіі творчага майстэрскага працэсу, спецыфікі ўзаемаўплываў і трэція ж “напрошваюцца” ідэйна-светапогляднымі ўстаноўкамі самога аўтара манаграфічнай працы, які прапануе сваё бачанне, сваю канцэпцыю расшыфроўкі. Нездарма ж дамінантная, відаць, выказаная на вырост, думка пранізвае ўвесь тэкст кнігі: каб выспелілася *патрэба інакшага, спачатку спецыялізаванага, а затым і элітнага прачытання* (144).

Заклучным акордам кнігі гучала верагодная апошняя адсылка аўтара: *Музіць быць і пясняр для гэтай зямлі, і песня самае зямлі для пясняра* (216). А сёння сказанае гучыць акордам-прагнозам... Думаецца, такім пясняром для гэтай зямлі адбыўся сам аўтар манаграфічных радкоў Ігар Васільевіч Жук, якому чуюцца *песня ад роднае зямлі, ад гоману бароў, / ад казак вечароў, ад песень дудароў... / з якіх аснована і выткана жыццё...* Які ўслед за волатам Коласам і волатам Купалам, аднак як дадзена толькі *Яму самому*, так шчымліва-балесна маліўся *небу, зямлі і прастору ... за родны загон Беларусі*. Аўтар прыхінуўся да крыніцы – звонкай, ачышчальнай і гаючай. І кніга “Прыхінуцца да крыніцы” – гэта ўжо голас Ігара Васільевіча з нябесаў, з той вышыні, адкуль бачыцца і чуюцца толькі праўдзівае. Голас Яго, аднак, апазнавальна-чутны ў *бязмежжы паэтычнага космасу*. І космасу *ягонай паэтычнай душы*, якую трымае *дух*, а *душа шчырэе ўптай...* Бо сплациўшы пачэсна і пашанліва *доўг... дзянніц мінулых*, бясэнным *скарбам* пакінуў даследчык-празарліўца нам *у дар* жменю ёміста-раскошных эстэтычных разгадак і загадак *элітнага прачытання*.

Паспрабуем жа прычасціцца да дзівосных згадак, рассыпаных па старонках гэтай кнігі-шэдэўра.

Аліна Сабуць
Гродна

DOI: 10.15290/bb.2017.09.30

Панорама украінско-беларускіх літаратурных взаімосвязей

Т.В. Кабржыцкая, В.П. Рагойша, *Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі*. У трох частках. Частка 3. 40-гг. ХХ – пачатак ХХІ стагоддзя, БДУ Мінск 2016, сс. 199

В 2016 году в Минске издана третья часть учебного пособия *Украінская літаратура і ўкраінска-беларускія літаратурныя ўзаемасувязі*. Авторы Т.В. Кабржыцкая и В.П. Рагойша обращают внимание, что и эта книга (как

и две предыдущие части¹⁾ адресована прежде всего студентам филологических специальностей. Здесь выступают, как подчеркивают Авторы, некоторые повторения изложенных в двух предыдущих частях фактов с целью *найней і глыбей раскрыць новы матэрыял* (3). Первая часть пособия была посвящена литературе Средневековья до конца XVIII века, во второй указаны литературные процессы с начала XIX века до первых десятилетий XX века. В части третьей рассмотрено развитие литературных взаимосвязей с начала 40-х годов XX века до начала XXI века.

Кроме краткого «Вступительного слова» (с. 3–4) пособие содержит пять разделов. После каждого помещена библиография, которая заметно и значительно обогащает и расширяет анализированный материал.

Первая глава «Дамінантныя рысы еўрапейскага і ўкраінскага культурнага працэсу XX – пачатку XXI ст.» (5–28) в значительной степени носит теоретический характер, представляя наиболее характерные черты, особенности и способы развития европейского и украинского культурного процесса на протяжении XX века до начала XXI. Авторы немалое место в этой главе посвятили духовным основам равноправного развития украинской культуры и цивилизации, которые вырастают прежде всего *на фундаменце сусветных культурных міфаў і вуснай творчасці роднага народа* (с. 14). И все эти народные элементы с многими примерами подробно рассмотрены и представлены.

Во второй главе «Агульныя тэндэнцыі развіцця літаратурна-мастацкага жыцця сярэдзіны XX – пачатку XXI ст.» (29–60) в общих чертах исследованы, предьявлены и оговорены наиболее характерные тенденции, черты, элементы, закономерности и этапы развития литературно-культурной жизни Украины на протяжении XX века. Авторы выделяют три наиболее важные моменты этого развития. Первый из них – это 40–50-е годы, когда ведутся поиски новых путей формирования литературного процесса. Авторы обращают внимание на возрождение, обогащение и движение жанра лирико-эпической поэмы особенно в годы войны (прежде всего в творчестве М. Бажана, А. Малышки, М. Рыльского, У. Сасюры, П. Тычины и других поэтов); дают короткую характеристику избранных прозаических и драматических произведений годов войны и послевоенных лет (А. Давженко, А. Карнейчук); упоминают о послевоенной критике некоторых произведений и авторов.

Интересными, разнообразными и неоднозначными являются все элементы развития литературы и культуры на протяжении 60–80-х годов XX века, что отражено во второй части этой главы. После смерти Сталина начался процесс возвращения в литературу многих текстов и авторов, появились их новые публикации и анализы, критические разборы и исследования. Авторы подчеркивают значение появления новых газет и журналов, развития литературной периодики, где печатаются произведения молодых прозаиков и поэтов, драматургов и критиков, а также первые тексты украинских писателей-эмигрантов, которым уделено в этой части особое внимание.

¹ Т.В. Кабржыцкая, В.П. Рагойша, *Українська...*, op. cit., ч. 1, Мінск 2012; Т.В. Кабржыцкая, В.П. Рагойша, *Українська...*, op. cit., ч. 2, Мінск 2015.

Значительная часть этой главы отведена тематическим аспектам развития украинской поэзии и прозы. Подчеркивается значение иного взгляда на военные события во многих новых текстах; отмечается широкое развитие темы послевоенной жизни особенно в селах и деревнях (пр. в творчестве А. Гончара, Я. Гуцалы, Я. Дрозда, В. Земляка и др.), а также разнообразие и популярность исторической прозы (произведения Ю. Мушкетика, П. Загребельного и др.). Авторы не оставляют без внимания и примеры переводов украинских текстов на белорусский язык, а также разнообразные аспекты борьбы с проявлениями формализма в литературе. Несмотря на все трудности, ограничения и запреты в развитии свободной литературы и культуры в эпоху брежневского застоя *наступерак усякага роду ўціскам, абмежаванням, забаронам, жывы арганізм украінскага мастацтва няўхільна развіваўся, мацнеў. Актыўна папайняліся і пісьменніцкія рады* (49).

Конец XX – начало XXI вв. – это время становления общественной, культурной и литературной самостоятельности, время *станаўлення Украіны як самастойнай суверэннай дзяржавы* и развития *працэсаў дэмакратызацыі ўсіх форм грамадскага жыцця* (51). Развиваются в полную силу и по-новому все формы культурной деятельности: театры и концертные группы и залы; поэтическое творчество; драматические жанры; кинематограф, литературные группы, объединения и школы. Особенно интересно развивается проза, в которой выявляются оригинальные жанровые разновидности, появляются молодые прозаики, которые в конце XX века широко увлекались приемами постмодернизма. Подводя итоги, Авторы устанавливают, что *выяўляючы наватарскія тэндэнцыі, аўтары аб'ядноўвалі і традыцыйную, і мадэрную, і авангардную, і пост-мадэрную практыку* (58).

Третий раздел пособия «Сустрэчныя плыні ўкраінска-беларускага міжлітаратурнага ўзаемадзяння другой паловы XX – пачатку XXI ст.» (61–119) полностью посвящен украинско-белорусским взаимодействиям и взаимосвязям, начиная с половины XX века. Эти связи *маюць даўнія і трывалыя традыцыі* и эта *этнічна-моўна-культурная блізкасць, агульнасць гістарычнага лёсу і цяпер прадвызначаюць асаблівую духоўную роднасць, а ў выніку – плённасць літаратурных сувязей беларускага і ўкраінскага народаў* (61).

После короткого хронологического просмотра взаимных контактов, начиная с времен Киевской Руси до современности, Авторы переходят к наиболее значительному виду этих связей – переводам. Наибольшую часть занимают страницы, посвященные творчеству Т. Шевченки, его влиянию на произведения белорусских писателей, существующим переводам и их анализу, а также рассмотрению стихов белорусских поэтов, говорящих и показывающих наследие украинского классика (стихи Янки Купалы, Якуба Коласа, Петруся Бровки, Максима Танка и другие).

Особое место украинская литература, в частности творчество Т. Шевченки, занимает в статьях, переводах, стихотворениях Я. Коласа и Я. Купалы (64–79), для которых украинский поэт *стал сімвалам не толькі ўкраінскага, але і беларускага нацыянальнага адраджэння* (66).

Обращают внимание Авторы и на влияние белорусской литературы и культуры на украинскую среду, считая, что это активное проникновение

наступает в начале XX века. Более подробно исследуют популярность, значение и влияние Янки Купалы (79–95), подчеркивая, что его творчество *выразны чынінік разнастайных форм беларуска-ўкраінскіх і ўкраінска-беларускіх сувязей* (79). В середине 60-х годов XX в., подчеркивают Авторы, в различных формах, в журналах и сборниках стали появляться белорусские поэтические тексты в переводах и младших и старших украинских переводчиков (96–100).

Особо важное место занимает тут творчество Максима Танка (101–105), которого многократно переводили многие украинские поэты (М. Рыльські, М. Бажан, П. Тычина, У. Сасюра и мн. другие). Немалая часть этого раздела – это анализ переводов, собранных в антологии «Белоруській радянській поезії» (105–109), с выделением творчества Рыгора Барадулина в переводе Дмитро Павлычка. Эти поэты, отмечают Авторы – *яскравы ўзор тыпалагічна блізкіх мастацкіх з’яў* (105).

В окончательной части раздела Авторы прослеживают примеры *тэматычнага ўзаемаабмену паміж блізкімі літаратурамі, у тым ліку паміж беларускай і ўкраінскай* (109). Вспомнив некоторые белорусские произведения, посвященные Украине (в том числе сборник «СястрыУкраіне»), они анализируют творчество украинских поэтов, посвященное Белоруссии. Среди них выделяют произведения Миколы Нагнибеды «Званы Хатыні», которое было сразу переведено на белорусский язык и напечатано в журнале «Польмя», а потом издано в отдельной книжке. Авторы довольно подробно исследуют и эту поэму, и все сделанные переводы, отмечая их высокий уровень.

Следующий IV раздел – это «Постаці» (120–186). Тут представлены наиболее значительные фигуры украинского литературного процесса, показана их биография и творческие достижения, проведен анализ самих важных текстов, указано место, роль и значение как для украинской литературы, так и для контактов и взаимосвязей украинско-белорусских. Максим Рыльські (120–125) открывает этот ряд самых известных лиц, важных и для белорусского народа. Дальше следуют имена других творцов украинской культуры: Владимир Сасюра (125–136), Алесь Ганчар (136–141), Барыслав Стэпанюк (141–149), Дмитро Павлычка (149–157), Раман Иванчик (157–161), Ліна Кастэнка (161–166), Владимир Яварыўскі (167–170), Раман Лубкивски (170–178), Иван Дзенисюк (178–185).

Заканчивается учебное пособие пятым разделом «Новы век, новы этап, новыя магчымасці» (187–197), в котором зарисован новейший этап украинско-белорусских взаимосвязей. Его началом были 90-е годы XX века, характеризующиеся многими значительными общественными, политическими, государственными, экономическими событиями. Повлияли они и на литературные контакты и связи, о чем говорит значительно меньшее количество взаимных переводов и изданий книг. Авторы, однако, находят, упоминают и отмечают все формы, события, встречи, конференции, выставки, публикации, научные труды и исследования, книги и учебные пособия, где проявляются на новом этапе в XXI веке взаимные связи. Об этом свидетельствует также и эта рецензируемая книга. Не забывают Авторы и о личных контактах и встречах творцов двух стран, подчеркивая, что *нараджаюцца новыя формы*

контактаў, а в абейх странах не страчана адчуванне неабходнасці культурнага ўзаемаазнамялення і ўзаемаўзабагачэння (196–197).

Как нам кажэцца, прадагаемая 3-я часть большага ісследавання о взаімосвязях і взаімовлняіях беларускай і украінскай культуры і літэратуры можа заінтэрасавать не толькі студэнтав, котрым непасрэдна адрэсавана. Своей багатай, арыгінальнай і актуальнай тэматыкай, прадставленай по-новому, с разнаобразных точек зрения, можа прывлечь кніга Т.В. Кабржыцкай і В.П. Рагойшы вніманіе і студэнтав другіх профілей, і прэподавателі, і ісследавателі беларускай і украінскай літэратуры.

*Ірена Рудзевіч
Ольштын*

DOI: 10.15290/bb.2017.09.31

Беларускія пісьменнікі аб сваім лагерным вопыце

Katarzyna Drozd, *Białoruska proza lagrowa*, Warszawa 2016, ss. 252

Кацярына Дрозд звярнулася ў сваёй манаграфіі да вельмі балючай тэматыкі. Як вядома, доўгі час у Савецкім Саюзе замоўчвалася праблема рэпрэсій, якія, распачаўшыся напрыканцы 20-ых гадоў мінулага стагоддзя, ахапілі ўсю краіну. Беларусь, зразумела, не сталася выключэннем.

Пры тым, трэба ўзгадаць, на пачатку 20-ых гадоў у Беларусі нейкі час мела месца беларусізацыя ўсіх галін грамадзянскага і публічнага жыцця. Так, у 1923 годзе на VII з'ездзе Камуністычнай Партыі Беларусі дэпутатамі была прынята рэзалюцыя аб прызнанні беларускай мовы дзяржаўнай. Нацыянальна свядомыя асобы паверылі ў вяртанне да крыніц слаўнага мінулага Беларусі, у развіццё адукацыі на роднай мове. За працэсамі нацыяналізацыі з рознымі пачуццямі сачыла інтэлігенцыя на эміграцыі. Як адзначае Яўген Мірановіч:

Osoby przebywające poza granicami BSRR np. na Litwie, w Niemczech czy Czechosłowacji nie miały wpływu na kształtowanie sytuacji w ojczyźnie, mimo zajmowania kierowniczych stanowisk w emigracyjnych strukturach państwowych. Z kolei działacze białoruscy pozostający na terenie II Rzeczypospolitej nie mogli uzyskać zezwolenia na krzewienie kultury białoruskiej. W tej sytuacji jedynym rozsądnym rozwiązaniem wydawał się powrót do kraju. Tym bardziej, że władze BSRR nieustannie zachęcały emigrantów do powrotu i wzięcia udziału w budowaniu ojczyzny¹.

Сапраўды, напачатку гэтага кароткага этапу беларусізацыі, на радзіму вярнуліся рассяяныя па свеце вядомыя эміграцыйныя дзеячы: Аляксандр Цвікевіч, Вацлаў Ластоўскі, Францішак Аляхновіч і многія іншыя, якім адразу

¹ E. Mironowicz, *Białoruś*, Warszawa 1999, s. 66.

былі давераны адказныя кіраўнічыя функцыі ў важных культурных, навуковых установах Беларусі, як хаця б загадванне Акадэміяй Навук.

На вялікі жаль, хваля нацыянальнага ўздыху хутка апала. У 1929 годзе ў Мінск прыехала з Масквы галоўная Камісія Партыйнага Кантролю пры Усесаюзнай Камуністычнай Партыі бальшавікоў, якая пасля знаёмства з сітуацыяй абвінаваціла ўлады: *o próbie bezpodstawnego przeciwstawienia kultury białoruskiej kulturze rosyjskiej, agenturalność na rzecz Polski, a także o chęć odbudowy kapitalizmu*². Улічваючы агульны інтарэс беларускай дзяржавы, яе шматвяковую культурную спадчыну, гэтыя закіды можна было б успрыняць як абсурдалныя. Аднак кіраўніцтва беларускай камуністычнай партыі падышло надзвычай сур'ёзна да выказаных заўваг і кінулася выпраўляць свае “памылкі”. У беларусізацыі дзяржавы пачаўся адваротны працэс, што зразумела, хутка адчулі на сабе нацыянальна свядомыя грамадзяне, інтэлігенцыя, сяляне, увогуле ўсё беларускае насельніцтва.

Агульны лік ахвяраў палітычных рэпрэсій на Беларусі ў 1920–1950 гадах, згодна з архіўнымі дакументамі, да якіх дайшоў гісторык Уладзімір Адамуска, складае шэсцьсот тысяч асобаў. *Spośród nich wiele trafiło do Gulagu – radzieckiego systemu obozów pracy przymusowej. Warunki życia w Gulagu, sposób funkcjonowania i wpływ na psychikę osadzonych został odnotowany w wielu pozycjach literackich, które określone są wspólną kategorią – literatura łagrowa*³, – адзначае Кацярына Дрозд.

Відавочна, манаграфія доктар Кацярыны Дрозд “Białoruska proza łagrowa” з’яўляецца запатрабаванай пазіцыяй у асэнсаванні вельмі важнага тэматычна-праблемнага блоку беларускай літаратуры. Праўда, да гэтага часу ў беларусазнаўчых часопісах Польшчы друкаваліся артыкулы польскіх і беларускіх даследчыкаў, у якіх закраналася гэта тэматыка⁴, таму залішне катэгарычным выглядае сцверджанне даследчыцы, што: *Dotychczas w analizie i opisie literackiego dyskursu łagrowego nie był nigdy uwzględniany dorobek pisarzy białoruskich* (15).

Безумоўна, кніга К. Дрозд – першая навуковая праца, у якой кампактна ахопліваецца ўвесь перыяд існавання карных лагераў, даследуецца комплекс праблем, звязаных з лагерам тэмай ў беларускай літаратуры XX стагоддзя.

² Тамсама, с. 69.

³ К. Drozd, *Białoruska proza łagrowa*, Warszawa 2016, s. 14. Далей пры спасылцы на гэтае выданне ў дужках падаецца старонка.

⁴ J. Czykwin, *Zastupnica (twórczość Łarysy Hieniusz)*, [w:] “Acta Polono-Ruthenica” 1996, t. 1; Ян Чыквін, *Зэльвенская несласлушніца*, [w:] Ян Чыквін, *Далёкія і блзкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, Беласток 1997; Людміла Сінькова, *Чалавек і гісторыя ў мемуарах Янкі Жамойціна*, [y:] “Тэрмапілы” 2003, № 7; Г. Тварановіч, *Гісторыя любові да Радзімы. Аўтабіяграфічная аповесць Янкі Жамойціна “З перажытага”*, [y:] *Polsko-białoruskie związki językowe, literackie, historyczne i kulturowe*, t. VI, Białystok 2004; А. Москвін, *Łarysa Geniusz: Życie w izolacji*, [w:] “Studia Interkulturowe Europy Środowo-Wschodniej” 2007, nr 21; А. Саковіч, *Пакутнікі за Народ і Бацькаўшчыну (Мемуары Францішка Аляхновіча і Янкі Жамойціна)*, (w:) *Białoruś. Przeszłość i teraźniejszość. Kultura, literatura, język*. Redakcja Ryszard Radzik, Michał Sajewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2010.

Аб'ектам даследавання маладой варшаўскай даследчыцы сталі наступныя творы, якія складаюць лагерны дыкурс: “У кіпшюрох ГПУ” Францішка Аляхновіча, “Зона маўчання” Сяргея Грахоўскага, “Кітай – Сыбір – Масква” Язэпа Германовіча і “Сповідзь” Ларысы Геніюш. Мастацкія ўспаміны прадстаўлены ў шырокім гістарычна-палітычным кантэксце. На аснове багатай бібліяграфічнай літаратуры на беларускай, польскай і рускай мовах Аўтарка кнігі наблізіла да шырокага кола чытачоў шматлікія важкія праблемы свайго досведу.

Можна назваць кнігу Кацярыны Дрозд своеасаблівым скандэнсаваным запісам гісторыі масавых рэпрэсій над беларускім народам. Разгледжаныя даследчыцай творы сведчаць аб характары карнай сістэмы на пачатку яе існавання, у сярэдзіне і напрыканцы яе. Жорсткія здзекі над ні ў чым невінаватымі людзьмі трывалі больш, чым трыццаць гадоў і вяліся з рознай інтэнсіўнасцю. Першая хваля прыпала на пачатак трыццацых гадоў ХХ стагоддзя. Чарговая актывізацыя арыштаў – пад канец гэтай дэкады, супала з пачаткам Другой сусветнай вайны і ўваходам Чырвонай Арміі на тэрыторыю II Рэчпаспалітай. Пасля заканчэння ваенных дзеянняў пераследаванні пашырыліся яшчэ на эмігрантаў, якія жылі ў замежных мясцовасцях на тэрыторыі ўплываў СССР. Арышты па-за межамі Беларусі мелі характар нелегальных выкраданняў людзей. Для прыкладу можна прывесці сітуацыю з арыштам беларускай паэтка Ларысы Геніюш і яе мужа Яна ў невялікім мястэчку Вімпэрку на чэшска-нямецкай мяжы, а таксама Язэпа Германовіча, які знаходзіўся з каталіцкай місіяй у кітайскім мястэчку Харбін.

Як зазначае Кацярына Дрозд у прадмове да сваёй манаграфіі, мэтай яе навуковых даследаванняў была спроба *zrekonstruowania obrazu lagrów w oparciu o dominujące motywy i wątki, z podkreśleniem strukturalno-stylistycznej specyfiki poszczególnych ksiązek* (31).

У першым раздзеле – “Specyfika białoruskich utworów o tematyce łagrowej” – даследчыца праводзіць уважлівае асэнсаванне канцэптуальна важных тэндэнцый, спосабу падыходу беларускіх аўтараў да аповеду на тэму лагераў. Кацярына Дрозд звяртае ўвагу на важкі фактар – часавую адлегласць паміж момантам вызвалення вязня-пісьменніка і рашэннем пераліць успаміны на паперу. На думку даследчыцы, ён вызначае арганізацыю зместу твора і мае, несумненна, уплыў на ўвасабленне ўласнага вопыту, на *narratora, który w tym przypadku (ze względu na wspomnieniowy charakter omawianych utworów) może być utożsamiany z autorem* (31). Выключэннем з гэтага з’яўляецца першая частка аповесці Аляхновіча, у якую ён уводзіць фіктыўнага героя – Папутчыка, *porte-parole* самога пісьменніка. Прыём гэты дазваляе пісьменніку аб’ектыўна *zdystansować się do własnego postępowania w stosunku do władzy radzieckiej* (113).

Даследчыца звяртае ўвагу на дыферэнцыяцыю мэтаў і спосабу запісу лагерных успамінаў, называючы твор Аляхновіча энцыклапедыяй лагернага жыцця, твор Грахоўскага – псіхалагічным змаганнем з сіндромам ацалелага чалавека, Германовіча – умацаваннем веры, Геніюш – умацаваннем беларускай нацыянальнай ідэі. Сапраўды, паэтка неаднойчы ў “Сповідзі” пісала аб сваім заангажаванні ў справы Беларусі, жаданні служыць ёй. Радзіму яна заўсёды ставіла на першае месца.

Таксама істотнай, на думку Кацярыны Дрозд, з'яўляецца дата арышту творцы, *ze względu na przemiany zachodzące w Gulagu (warunki życia w obozach na przestrzeni ich istnienia były różne, regulowane rozporządzeniami wydawanymi przez władze radzieckie)* (35). Найбольш яркім прыкладам у разнастайнасці функцыянавання лагераў сярод разглядаемых даследчыцай твораў з'яўляецца гісторыя двух палітычных вязняў – Фр. Аляхновіча і Л. Геніюш. Аўтар “У кішчорах ГПУ” быў арыштаваны на пачатку існавання карнай сістэмы і не спазнаў на сабе формы “Особные лагеря”, або інакш называемых “шизо” (штрафной ізолятор), бо яны ўзніклі ў 1948 годзе. У той час, як Л. Геніюш, адбываючы свой тэрмін па такім жа самым абвінавачванні, зведала страшныя “шизо”.

Храналогія выхаду ў друку ўспамінаў таксама мае ўплыў на іх характар. Так як Аляхновіч быў першым вядомым вязнем лагераў, які адразу па вызваленні напісаў свае мемуары, то перад ім стаяла складаная задача, як падкрэслівае К. Дрозд, пераканаць грамадства ў праўдзівасці таго, што ён перажыў. У 1937 годзе яшчэ не было агульнавядомым, што на самой справе адбываецца ў карных лагерах у далёкай Сібіры і на Салаўках. Увесь час людзі сутыкаліся з афіцыйнай прапагандай, *w myśl której więźniowie w obozach w godnych warunkach bytowych resocjalizują się poprzez pracę* (34). Таму былы вязень так шмат месца адводзіць у сваім сведчанні тлумачэнню лагернай спецыфікі жыцця і значэння яго тэрмінаў, слоў. Кожны наступны пісьменнік у сваім творы-ўспаміне аб карных лагерах закладваў, што тэма ўжо вядомая большаму кругу чытачоў і паўтарацца няма сэнсу, а проста хацеў перадаць свае ўражанні ад перажытага, неаднойчы ўспамінаючы твор свайго папярэдніка (Л. Геніюш).

Безумоўна, Фр. Аляхновічу, высокаадукаванаму чалавеку, таленавітаму мастаку дорага каштавала адкрыта напісаць, што з-за сваёй наіўнасці ён стаў ахвярай рэпрэсій:

Чытачы мае! Вы думаеце, што гэта лёгка прызнацца, што я, ужо не дзяцюк, даў так наіўна, так дурнавата, гэтак бязьмежна недарэчна ашукаць сябе! Мне цяпер сорамна, што я гэтак бяскрытычна верыў тады ў савецкі міраж, што нават агентаў ГПУ прыймаў за людзей, якім можна верыць, мала што не за сваіх прыцяляў⁵.

Далей даследчыца звяртаецца да ўспамінаў Сяргея Грахоўскага, асобы двойчы арыштаванай органамі ГПУ. Першае зняволенне паэта мела месца ў 1936 годзе, і, нягледзячы на тое, што ўвесь дзесяцігадовы прысуд быў ім адбыты, аўтар “Зоны маўчання” доўга не меў спакою. Паўторны арышт Грахоўскага адбыўся ў 1949 годзе. Давялося паэту прабыць у лагеры да 1955 года, калі лагеры былі ўжо расфарміраваныя.

К. Дрозд адзначае, што ўспаміны С. Грахоўскага ў нейкай ступені падобныя на аповеды Фр. Аляхновіча і Я. Германовіча. Агульная ў іх рэфлексія аб нечаканасці арышту і глыбокім перакананні, што гэта памылка, якая хутка

⁵ Фр. Аляхновіч, *У капцюрэх ГПУ*, Мінск 1994, с. 71.

высветліцца, бо ніякага ж злачынства імі не было ўчынена. З увагі на тое, што “Зона маўчання” была трэцяй беларускай мемуарнай кнігай аб лагерах, якая ўбачыла свет, – Грахоўскі, у адрозненне ад Фр. Аляхновіча, дазваляе сабе некаторую метафарызацыю загалоўкаў. Як піша даследчыца, паэт забяспечвае *tytuły rozdziałów określeniami niejednoznacznymi, możliwymi do wyjaśnienia dopiero po lekturze zapisków (Krótszy szlak..., Białe zjawy, i in.)* (35). Назвы раздзелаў далі і Я. Германовіч, і Л. Геніюш.

Кніга С. Грахоўскага найперш выдзяляецца ўнутранай патрэбай пісьменніка патлумачыць чытачу, чаму менавіта яму ўдалося перажыць лагер і прагай выказацца аб тым, як ён выкарыстаў сваё дараванае жыццё. Таму можна сказаць, што напісанне твора мела для яго тэрапеўтычную функцыю і, магчыма, дапамагло, у нейкай ступені, псіхічна вызваліцца ад пачуцця віны перад калегамі, ахвярамі карнай сістэмы.

Зусім іншы характар лагернага дыскурсу выяўляецца ў кнізе Язэпа Германовіча “Кітай – Сібір – Масква”. Аповед ксяндза, пазбаўлены эмацыянальнага хвалявання, адзначаецца суровай храналагічнай строгасцю, імкненнем як мага больш лагічна і ўпарадкавана, з усімі падрабязнасцямі перадаць па чарзе ўсе этапы арышту, следства і зняволення. Я. Германовіч шмат месца адводзіць сваім адносінам да вязняў, асабліва пры канстатацыі паводзін шматлікіх іншых зняволеных, пры найбольшай увазе да духоўных асобаў. Аўтар “Кітай – Сібір – Масква” абсалютна перакананы, што яму ўдалося перажыць лагер толькі дзякуючы вышэйшай волі Бога. Я. Германовіч адзначае, што заўсёды імкнуўся быць уражлівым да крыўды другога чалавека, чэсным, і адначасова падкрэслівае, што не так лёгка пісаць аб сабе.

Кацярына Дрозд слухна заўважае, што мемуары Л. Геніюш значна адрозніваюцца ад твораў яе папярэднікаў. Найперш жаночым позіткам на тое, што адбывалася на Радзіме і ў лагерах. Таксама розніца заўважаецца ў тым, што паэтка не абмяжоўваецца ў сваёй кнізе пераказам толькі часу арышту, следства і зняволення, а піша аб цэлым сваім жыцці – пачынаючы ад ранніх гадоў дзяцінства, маладосці, потым пераходзіць да свайго замужжа і прадстаўлення цэлай вялікай сям’і, сваёй і мужа. Аўтарка “Сповідзі” такім чынам паказвае абставіны, у якіх яна сфарміравалася як асоба.

Шырокі жыццёвы аб’ём зместу кнігі – гэта свядомая задума Ларысы Геніюш, бо такім чынам яна хацела, як піша Кацярына Дрозд, вытлумачыць і апраўдаць сябе перад чытачом з няслушнага абвінавачвання, што ў час вайны яна супрацоўнічала з немцамі. Дзякуючы гэтаму цэласнаму ахопу доўгага шляху аўтарка “Сповідзі” даказвае, што ў яе з самых ранніх гадоў была глыбокая нацыянальная свядомасць і непахісная адданасць беларускай справе.

У другім раздзеле кнігі Кацярыны Дрозд “*Rzeczywistość polityczna w białoruskiej prozie łagrowej*” падкрэсліваецца, што ў кожным з аналізаваных твораў робіцца націск на розныя аспекты адносін на лініі ўлада – чалавек, што, несумненна, выцякае з разнароднасці асабістага вопыту пісьменнікаў, а таксама з рознай палітычнай свядомасці.

Так, мужчынскі дыкурс дзякуючы кнізе Я. Германовіча ўзбагачаецца прадстаўленнем як выглядала ў лагерах сітуацыя ксяндзоў, як таталітарная ўлада адносілася да гэтага асяроддзя. Вобразы духоўных асобаў сустракаем

і ва ўспамінах беларускай паэткі. Л. Геніюш з вялікай пашанай і захапленнем піша аб украінскіх манашках, вельмі набожных, глыбока веруючых і непакісных змагарак за праваслаўную веру. Побыт, знаходжанне побач з імі вельмі ўзмацніла духоўна паэтэсу і дапамагло ў далейшым адбыванні катаргі. Несумненна, створаны ў “Сповідзі” вобраз жаночай зоны, аб якой мужчыны пісалі скупа, бо ведалі аб ёй толькі з чужых пераказаў, з’яўляецца ўнікальным і каштоўным.

У апошнім, трэцім раздзеле манаграфіі Кацярыны Дрозд “Białoruski obraz łagrów” разглядаюцца важныя ракурсы лагернай творчасці Ф. Аляхновіча, С. Грахоўскага, Ю. Германовіча і Л. Геніюш, тое, якім спосабам яны апавядаюць аб перажытым.

У расповедзе Язэпа Германовіча, напрыклад, сустракаецца шмат акрэсленняў, зачэрпнутых з міфалогіі, параўнанняў са светам жывёлы і раслінаў. Ксёндз, як і Фр. Аляхновіч, спяшаўся з апісаннем перажытага ў лагерах, магчыма, з-за сваіх гадоў і ўласных праблем са здароўем. І нічога здзіўнага, што карнаму побыту, як і розным іспытам яшчэ з маладых гадоў, духоўная асоба надае сэнс і вышэйшую рэлігійную меру. Германовіч, падобна як Л. Геніюш, не толькі ставіць пытанні, чаму так сталася, за што трапіў у жорсткі лагерны свет, але і адначасова дае на іх адказ, што так мусіла быць, каб лепш зразумець цяргенне другога чалавека.

Варта пагадзіцца з удакладненнем Яна Чыквіна, што Л. Геніюш у большай ступені была змагаркай *супраць сістэмы за чалавечнасць, за радзіму, за нацыянальнасць*, чым ахвярай сталінскай ідэалогіі. *Відаць, таму ў яе творачыя рытарычнага пытання ахвяры: за што? Няма ніякіх скаргаў, апраўданняў у сваёй невінаватасці, (...)*. Зразумела, што *паэтэса таксама ж жыла надзеямі, спадзяваннямі і таксама пыталася*⁶, але толькі ў Бога: за што?

“Зельвенская непаслушніца” ў сваіх успамінах не прывязвае лішній увагі да апісання знешняга выгляду лагера, бо не гэта было мэтай яе кнігі. Кацярына Дрозд разважае: *We wspomnieniach pisarka zwraca większą uwagę na spotkane osoby niż na warunki odbywania kary. Stąd też w opisie więzienia i obozu dominują informacje o współwięźniach* (237). Доўгая часавая дыстанцыя дазволіла паэтцы ўвесці ў апавед многія каментарыі, як, напрыклад, аналогію паміж двума тыранамі свету – Сталіным і Гітлерам.

Падводзячы вынікі, Кацярына Дрозд слухна адзначае, што ў польскай і рускай лагернай літаратуры беларускі голас мае сваю адметнасць: *Odmienność białoruskiej literatury łagrowej tkwi więc w jej zróżnicowaniu, uwarunkowanym zarówno czasem, w którym powstały poszczególne utwory, indywidualnymi doświadczeniami autorów, jak i ich poglądami, w tym świadomością polityczno-społeczną* (29).

Усіх пісьменнікаў беларускай лагернай прозы аб’ядноўвае пачуццё крыўды, ні ў чым не апраўданых пакутаў, падобных на дантаўскае пекла. Успаміны іх з’яўляюцца праўдзівым сведчаннем аб тым, як на самой справе выглядала савецкая карная сістэма.

⁶ Ян Чыквін, *Зельвенская непаслушніца*, [у:] Я. Чыквін, *Далёкія і блізкія. Беларускія пісьменнікі замежжа*, с. 115, 116.

Варта падкрэсліць, што манаграфія Кацярыны Дрозд пабачыла свет на польскай мове, што аблягчае польскаму чытачу не толькі знаёмства з асэнсаваннем лагернай тэматыкі, але і можа стаць дадатковым стымулам для рэалізацыі зацікаўленасці ўвогуле беларускім прыгожым пісьменствам.

Анна Саковіч
Беласток

DOI: 10.15290/bb.2017.09.32

Zdobycze białoruskiej emigrantologii

Zapisy: Belarusian Institute of Arts and Sciences („Запісы”: Беларускі Інстытут Навуки і Мастацтва), New York – Miensk 2016, nr 38, ss. 612

Recenzowany almanach stanowi kontynuację periodycznej publikacji „Запісы”, która została zapoczątkowana w 1952 roku w Nowym Jorku przez Białoruski Instytut Nauki i Sztuki. Pierwszych sześć tomów ukazało się w latach 1952–1954 w Nowym Jorku, pięć kolejnych w latach 1962–1970 w Monachium. W latach 1974–1999 periodyk znów był wydawany w Nowym Jorku, a od roku 2002 stanowi wspólny projekt nowojorsko-miński.

Kolegium redakcyjne almanachu tworzą: Natalla Hardzijenka (redaktor naczelny), Lawon Jurewicz, Thomas E. Bird, Janka Zaprudnik, Witaut Kipiel, Hienadz Sahanowicz oraz Siarhiej Szupa.

Jak zaznaczają redaktorzy tomu we wstępie, tematem bieżącego numeru jest „Pamięć”, która jest szczególnie ważna dla kultury emigracyjnej. Jest ona obecna w tekstach, obrazach, ideach, zabytkach. Teksty zebrane w tym almanachu łączy jedna idea – zachowania pamięci o Białorusinach na obczyźnie.

Tom otwiera obszerny artykuł Natalli Hardzijenki *Cmentarz jak część memorialnej kultury emigracji* (*Могілки як частка мэмарыяльнай культуры эміграцыі*, s. 8–70), który stanowi opracowanie informacji zawartych w multimedialnych bazach zamieszczonych na płycie CD dołączonej do almanachu. Jest to owoc kilkudziesięciu lat pracy różnych osób zaangażowanych w zbieranie informacji o białoruskich mogiłach na Zachodzie.

Dla Natalli Hardzijenki cmentarz stanowi swoisty tekst kultury, miejsce znaczące dla tożsamości danej zbiorowości kulturowej, a także świadectwo ciągłości historycznej. Jest to miejsce przesycone mnóstwem elementów kultury, swoista przestrzeń pamięci, bez której trudno mówić o świadomości historycznej danego narodu. Autorka artykułu analizuje szereg elementów związanych z pomnikami cmentarnymi, w szczególności interesuje ją symbolika nagrobka oraz umieszczone na nim inskrypcje. Wszystkie te elementy, zdaniem Hardzijenki, pozwalają lepiej zrozumieć specyfikę życia białoruskiej społeczności emigracyjnej, podstawy i mechanizmy jej działalności, a także określić hierarchię wartości Białorusinów na emigracji.

Fundamentem poczynionych analiz są białoruskie nagrobki znajdujące się w najbardziej znaczących białoruskich ośrodkach emigracyjnych: South River, Cleveland oraz East Brunswick w USA, Melbourne, Sydney oraz Perth w Australii, a także nekropolie brytyjskie w Londynie i Manchesterze. W innych krajach – Kanadzie, Francji, Niemczech trzeba było szukać pojedynczych grobów na ogromnych wielonarodowych cmentarzach, co nie było sprawą prostą. Interesujące, że teksty nagrobkowe, obok podstawowych informacji na temat miejsca narodzin i śmierci danej osoby, zawierają także często informacje określające jej status społeczny i rodzinny, a także wiersze białoruskich poetów, fragmenty znanych pieśni czy symbole narodowe (np. znak Pogoni). Nie brakuje także symboli religijnych (najczęściej umieszczany jest na nagrobku krzyż Eufrozyny Połockiej) oraz świeckich (bławatek, kłosa, białoruski ornament).

Artykuł Natalli Hardzijenki bez wątpienia wypełnia ogromną lukę w badaniach nad kulturą białoruskiej emigracji, mówi o tym wyjątkowym momencie, w którym przeszłość styka się z terażniejszością. Wnikliwość i wieloaspektowość poczynionych analiz zagwarantowały autorce sukces naukowy. Warto wspomnieć, że artykuł ten został uznany za najlepszy artykuł naukowy w dziedzinie historii i otrzymał nagrodę VII Międzynarodowego Kongresu Badaczy Białorusi, jaki odbywał się w dniach 15–17 września w 2017 w Warszawie.

Zachowaniu pamięci o działaczach, ośrodkach oraz wydarzeniach, związanych z historią białoruskiej emigracji, sprzyja także kolejna część almanachu zatytułowana *Epistolarne archiwum Janki Zaprudnika* (*Эпісталаярны архіў Янкі Запрудніка*), na który składają się teksty *Radio* (*Радыё*, s. 71–137) oraz *Białoruska Argentyna w listach i notatkach* (*Беларуская Аргентына ў лістах і донісах*, s. 138–163). Analizując bogatą spuściznę epistolograficzną znanego białoruskiego historyka, politologa i działacza emigracyjnego Janki Zaprudnika, Lawon Jurewicz odsłania interesujące i nieznane karty bogatej historii białoruskiej redakcji radia „Swaboda” oraz hiszpańskiego radia w Madrycie. Na podstawie korespondencji Zaprudnika z Emilem Ciołowskim kreśli barwny obraz białoruskiego życia w Argentynie. Uwaga Jurewicza skierowana została nie tylko na możliwości edukacji białorutenistycznej w Argentynie, ale też na codzienne życie argentyńskich Białorusinów, ich życiowy status, zarobki, a także kontakty z ojczyzną.

Dopełnieniem tej części publikacji jest rubryka *Z historii BINiM-u* (*З гісторыі БІНiМy*), w której opublikowane zostały przedruki protokołów Białoruskiego Instytutu Nauki i Sztuki (*Прамаколы БІНiМy*, s. 164–170). Protokoły te są ważne z dwóch powodów. Po pierwsze, zawarte są w nich informacje o działalności BINiMu, różnych inicjatywach, jakie podejmowali jego pracownicy. Po drugie, stanowią one świadectwo tego, że Instytut skupiał wokół siebie znanych białoruskich intelektualistów i twórców, a zatem jego historia to zarazem częśćka jednostkowych biografii. Interesujące, że protokoły te podpisane są ręką Natalli Arsienniej, która pełniła funkcję sekretarki w Instytucie, a zatem w tym także kryje się ich wartość.

Kategoria pamięci stanowi także motyw przewodni kolejnych publikacji zebranych w rubryce *Wspomnienia* (*Успаміны*). Rozpoczyna je artykuł Alaksandra Paskiewiczza *Ojciec Lew Haroszka i jego wspomnienia* (*Айцец Леў Гарошка ў ягоных мемуары*, s. 171–177) oraz wspomnienia ojca Lwa Haroszki *Przez nawałnice*

i uciski. Wspomnienia z lat 1930–1944 (Праз навалніцы і нягоды: Успаміны з гадоў 1930–1944, s. 178–367).

Jak przypomina Paszkiewicz, ten nie ukończony przez autora tekst miał złąoną drogę do publikacji, którą nareszcie można uznać za sfinalizowaną. Jego przygotowanie do druku rozpoczął bowiem ojciec Aleksander Nadson i Alaksandar Audziajuk.

Z osobą Lwa Haroszki związanych jest jeszcze kilka innych tekstów zamieszczonych w recenzowanym tomie. W *Archiwaliach* zamieszczone są listy literata Jurki Wićbicza do ojca Haroszki (*Лісты да айца Льва Гарошкі*, s. 447–456), natomiast w artykule Lawona Jurewicza *Pisarz Anatol Źmienia* (*Пісьменнік Анатоль Жменя*, s. 432–439) ukazana została literacka działalność ojca Lwa Haroszki przez pryzmat jego zbioru prozy *Kwiaty i ciernie życia* (*Кветкі й цярні жыцця*), na który złożyły się m.in. opowiadania *Brat zbawiciel* (*Брат спасіцель*), *Przetówiło sumienie* (*Сумленне загаварыла*), *Niespodzianka* (*Неспадзеўка*), *Sierota pod krzyżem* (*Сірата пад крыжам*), *Ludzie o czystym sumieniu* (*Людзі з чыстым сумленнем*), *Nerwy nie wytrzymały* (*Нэрвы не вытрымалі*), *Ludzka krew nigdy nie jest przelewana daremnie* (*Людзкая кроў ніколі марна не гіне*) oraz opowieść *Nieznane drogi* (*Няведамыя шляхі*).

W rubryce *Wydanie* (*Выданьне*) Alaksandar Audziajuk opowiada o założonym przez ojca Haroszkę w Paryżu czasopiśmie „Bożym Szlakiem” („Божым Шляхам”). Pełna bibliografia tego czasopisma zamieszczona została w drugim dodatku CD do almanachu.

Interesująco przedstawia się także rubryka *Publikacje* (*Публікацыі*), w której omówione zostały najnowsze wydania poświęcone białoruskiej kulturze emigracyjnej. Maks Szczur na podstawie studiów nad archiwalnymi dokumentami opowiada o Lwie Klejnborcie (*Клейнбарт думае пра Беларусь*, s. 368–417), warszawscy historycy Jerzy Grzybowski i Marzena Grzybowska przedstawili materiały dotyczące próby zapoczątkowania działalności katolickiego duszpasterstwa białoruskiego w obozach DP w powojennych Niemczech (*Да гісторыі беларускага душпастырства рыма-каталіцкага веравызнання ў лягерах DP на тэрыторыі Нямеччыны (1945–1951)*, s. 418–431), natomiast Lawon Jurewicz ukazał różne strony i okoliczności konfliktu biskupa Czesława Sipowicza z działaczem społecznym Jazepem Paźniakiem (*Audiatur et altera pars*, s. 440–446).

Dalszą część almanachu zajmują *Archiwalia* (*Архіваліі*), w których, obok wspomnianej wcześniej publikacji Lawona Jurewicza, umieszczony został artykuł Jerzego Grzybowskiego stanowiąc wynik archiwalnych poszukiwań dotyczących zagadnienia ruchu białoruskiego w międzywojennej Lotwie (*З гісторыі беларускага руху ў Латвіі ў міжваенны і ваенны пэрыяды*, s. 457–480).

Ważną kwestią poruszoną w almanachu jest działalność dokumentalna centrów emigratologicznych. W rubryce *Centrum gromadzenia i badania dokumentalnej spuścizny białoruskiej emigracji przy BDA MLM* (*Цэнтар камплектавання і вывучэння дакументальнай спадчыны беларускага замежжа пры БДА MLM*) zamieszczona została rozmowa Natalli Hardzijenki z dyrektorem Białoruskiego Państwowego Archiwum-Muzeum Literatury i Sztuki Hanną Zapartyką na temat zbierania, gromadzenia i zachowania archiwów emigrantów (*Архівы замежных беларусаў: збіраньне, захаваньне, практычныя заўвагі*, s. 481–495) oraz opis emigracyj-

ných fundacji, których działalność w ostatnim czasie udało się opracować (*Фонды эміграцыйных дзялячў у БДАМЛМ*, s. 496–508).

Uwaga została także zwrócona na działalność drugiej ważnej instytucji powołanej na Białorusi – Centrum Badań Diaspory i Zagranicznego Białorusoznawstwa w Grodnie (Цэнтар дасьледаваньняў дыяспараў і замежнага беларусазнаўства ў Горадні). O ich genezie, planach opowiedzieli Zmicier Karau i Nastassia Dudzko w artykule *Projekt „Zagraniczne białorusoznawstwo XVI – pocz. XXI w.” i utworzenie nowego centrum badania tej problematyki* (Праект “Замежнае беларусазнаўства XVI – пач. XXI ст.” і стварэньне новага цэнтру дасьледаваньняў гэтай праблемы, s. 509–515).

Działalność czasopiśmienniczą białoruskich emigrantów przybliży publikacja Alaksandra Audziajuka *Czasopismo „Bożym Szlakiem” i jego trzech redaktorzy* (Часопіс “Божым Шляхам” (1947–1980) і ягоныя тры рэдактары, s. 516–543).

Redaktorzy tomu upamiętnili także ważne jubileusze: 100-lecie urodzin emigracyjnego poety Michasia Kawyła (*Да 100-годзьдзя Міхася Кавыля*, s. 544–548) oraz 50. urodziny Lawona Jurewicza (*Паўстагодзьдзя Лявона Юрэвіча*, s. 549–552).

Nie zapomniano także o zmarłym niedawno, bo zaledwie w 2015 roku, ojcu Aleksandrze Nadsonie, o którym opowiedział Hienadz Sahanowicz w artykule *O ojcu Alaksandrze Nadsonie jako historyku* (Пра айца Аляксандра Надсана як гісторыка, s. 553–557) oraz o nagłym odejściu w 2016 roku językoznawcy Zmiciera Sauki, którego wspomniła Natalla Hardziejnka (*Зьміцер Саўка (26.07.1965–09.04.2016)* (замест нэкралёгу), s. 558–559).

Stale rubryki almanachu – *Z książkowej rótki* (Кніжная паліца) i *Kronika* (Хроніка) zaznajamiają z nowymi publikacjami związanymi z tematyką emigracji i wieloma ważnymi wydarzeniami w białoruskiej emigrantologii (*“Відымусы” Лявона Юрэвіча*, s. 560–562; *Дзьве кнігі, дзьве асобы – адна гісторыя*, s. 563–566; *Кніжны агляд*, s. 567–590; *Прэмія імя Аляксандра ў Марыі Стагановічаў*, s. 591–592; *Новыя наступленьні дакумэнтаў замежных беларусаў у БДАМЛМ*, s. 593–596; *“Беларускае замежжа ў гісторыі ў сучаснасьці” на V Міжнародным Кангрэсе дасьледнікаў Беларусі ў Коўне*, s. 597–598).

Końcówką almanachu stanowią podziękowania złożone Hannie Zapartyce przez pracowników Białoruskiego Instytutu Nauki i Sztuki (*Удзячнасьць БІНІМу – Ганьне Запартыцы*, s. 599), informacje o autorach artykułów zamieszczonych w tomie (*Зьвесткі пра аўтараў*, s. 600–603) oraz anglojęzyczne streszczenia poszczególnych publikacji (*Summary*, s. 604–608).

Prezentowany almanach stanowi bez wątpienia interesującą propozycję wydawniczą. Ukazuje on różne wymiary pamięci, podkreśla jej wagę dla zachowania kulturowej ciągłości i tradycji, jej rolę w formowaniu się tożsamości osobowej i narodowej. Wielość tekstów zebranych w tomie, szeroki zakres problemowy i różne perspektywy badawcze dopełniają w istotnej mierze zdobycze białoruskiej emigrantologii i stanowią jednocześnie zachętę do pogłębienia wiedzy na temat wciąż jeszcze mało znanych aspektów życia Białorusinów poza granicami ojczyzny.

Вяртанне памяці

Андрэй Масквін, *Беларускі тэатр 1920–30-х: адабраная памяць*. Пераклад з польскай – Алена Пятровіч і Марыя Пушкіна, Мінск 2016, сс. 438.

Манаграфія Андрэя Масквіна “Беларускі тэатр 1920–30-х: адабраная памяць” – з ліку так званых прарыўных, этапных. Работа прысвечана ўзнаўленню гісторыі беларускага тэатра перыяду нацыянальна-культурнага адраджэння. Вядома, што гісторыя нацыянальнага мастацтва шчыльна звязана з гісторыяй краіны. Развіццё беларускай культуры першай трэці ХХ стагоддзя ішло паралельна са станаўленнем мадэрнай беларускай нацыі. У гэты час адбываюцца інтэнсіўныя працэсы нацыянальнага самавызначэння, бурны рост нацыянальнай свядомасці. У навуковай літаратуры гэты перыяд вызначаны як перыяд нацыянальнага адраджэння¹.

А. Масквіным здзейснена сапраўды маштабная праца па зборы фактычнага матэрыялу, аднаўленню тэатральнага рэпертуара, тэатральных падзей, мастацкіх акцый, планаў, ідэй, стварэнні тэатральнай храналогіі.

Можна ўпэўнена сцвярджаць, што з пастаўленымі мэтамі – *даць нарыс акалічнасцей з’яўлення і дзейнасці трох беларускіх тэатральных калектываў: БДТ-1, БДТ-2 і Тэатральнай трупы Уладзіслава Галубка, рэканструкцыяй асобных спектакляў на падставе ацалелых крыніц* (21), *паглыбленым апісаннем часта невядомых акалічнасцей распаду беларускіх тэатральных калектываў у выніку ўзмацненага ўмяшальніцтва партыйнай улады ў сферу мастацтва і яе гвалтоўнай ідэалагізацыі на хвалі сталінскіх чыстак і рэпрэсій у дачыненні да культурных дзеячаў* (22) – аўтар справіўся бліскуча.

Манаграфія А. Масквіна – своеасаблівая энцыклапедыя беларускага тэатра 1920–30-х гадоў. Даследчык падае кароткія біяграфічныя звесткі практычна ўсіх тагачасных дзеячаў тэатральнага мастацтва. Уражвае колькасць імёнаў, вярнутых аўтарам у кантэкст нацыянальнай культуры, як актараў, рэжысёраў, так і тэатральных крытыкаў, а таксама – надзвычай салідны спіс выкарыстаных крыніц: 219 для першага раздзела, 674 – для другога, 67 – для трэцяга. Узноўлены рэпертуар БДТ-1, БДТ-2, БДТ-3 па сезонах. Таксама ў манаграфіі змешчаны цікавыя фотаархіў.

А. Масквін грунтоўна разглядае дзейнасць трох асноўных тэатральных труп, прасочвае шляхі станаўлення беларускага тэатра 1920-х гадоў і яго заняпаду, ацэньвае ролю таго ці іншага дзеяча ў развіцці тэатральнага мастацтва.

Надзвычай каштоўным аспектам работы з’яўляецца рэканструкцыя А. Масквіным асобных спектакляў. Уражвае маштаб работы, праведзены даследчыкам у гэтым напрамку. А. Масквін узнаўляе змест і сцэнаграфію спектакляў праз рэжысёрскія экзэмпляры тэкстаў, лісты, дзённікі, фотадакументы, крытычныя водгукі ў прэсе. Такая праца вымагала сур’ёзных крапат-

¹ У. М. Конан, *Адраджэнне*, [у:] *Энцыклапедыя гісторыі Беларусі*. У 6 т., Мінск 1993, т. 1, с. 58–61.

лівых шматгадовых навуковых росшукаў у шматлікіх архівах і тэатральных установах: Нацыянальны архіў Рэспублікі Беларусь, Беларускі дзяржаўны архіў-музей літаратуры і мастацтва, Дзяржаўны музей гісторыі тэатральнай і музычнай культуры Рэспублікі Беларусь, Гасцёўня Уладзіслава Галубка, Архіў аддзялення тэатра Інстытута мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя Кандрата Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Рэспублікі Беларусь, Дзяржаўны архіў Віцебскай вобласці, Расійскі дзяржаўны архіў літаратуры і мастацтва. Дзякуючы гэтаму *аўтар змог адшукаць і выкарыстаць шматлікія не вядомыя раней і ніколі не згаданыя сведчанні і дакументы* (27). Таксама падобная праца сведчыць пра выключную адданасць і захопленасць даследчыка абранай тэмай. І высілкі вучонага не былі марнымі. Работа атрымалася.

Трэба аддаць належнае даследчыцкай прыстойнасці А. Масквіна, які з удзячнасцю ўзгадвае сваіх папярэднікаў – даследчыкаў беларускага тэатра, а таксама тых, хто дапамагаў яму падчас пошукаў матэрыялаў.

Ва ўступе да манаграфіі А. Масквін робіць экскурс у гісторыю пачатку ХХ стагоддзя, акрэслівае акалічнасці сацыяльна-палітычнай і грамадска-культурнай сітуацыі, падае гісторыю беларускага тэатра таго часу, даводзіць, што беларускі тэатр 1920-х гадоў – вынік натуральнага і лагічнага развіцця нацыянальнай культуры.

Далей даследчык узнаўляе старонкі дзейнасці Інстытута па вывучэнні мастацтва, створанага пры Інбелкульце, яго секцый і камісій. Так, сярод задач, што стаялі перад Інстытутам былі *заснаванне беларускага тэатральнага музея* (15), *падрыхтоўка слоўніка тэатральнай тэрміналогіі* (16). А. Масквін прыводзіць цікавыя звесткі пра тое, што за кароткі тэрмін *архіў тэатральнага музея сабраў больш за тысячы дакументаў і матэрыялаў, якія з'яўляліся сапраўдным скарбам для беларускай тэатральнай культуры* (18). Уражвае пералік дакладаў па тэорыі і гісторыі беларускага тэатра, скрупулёзна сабраных і прыведзеных даследчыкам, якія зачытваліся на пасяджэннях тэатральнай секцыі. Наколькі б пашырылася наша ўяўленне пра беларускую культуру, калі б гэтыя даклады захаваліся і былі апублікаваныя! Але... *галоўнае ўпраўленне па справах літаратуры і выдавецтваў (Гулів) адклікала дазвол на яе выданне* (публікацыя штогадовіка “Беларускае мастацтва” – А. М.), *а сабраныя матэрыялы былі страчаныя* (20). Не быў выдадзены і падрыхтаваны тэрміналагічны слоўнік, які складаўся больш чым з тысячы слоўнікавых артыкулаў, а *матэрыялы загінулі* (20).

Адзначаючы, што *найважнейшыя адкрыцці ў галіне сцэнічнага мастацтва былі зроблены ў першай чвэрці ХХ ст.* (10–11), А. Масквін даводзіць сінхроннасць развіцця еўрапейскага і беларускага тэатра. На аснове аналізу разнастайных навуковых, архіўных крыніц А. Масквін робіць выснову, што дзейнасць БДТ-1, БДТ-2 і Тэатральнай трупы Уладзіслава Галубка *адлюстроўвае тры асобныя шляхі мастацкіх пошукаў і розныя магчымасці развіцця* (21).

Аддаведна, манаграфія А. Масквіна складаецца з трох раздзелаў: “Беларускі першы дзяржаўны тэатр”, “Беларускі другі дзяржаўны тэатр”, “Тэатральная трупа Уладзіслава Галубка”.

Адным з аспектаў работы А. Масквіна з'яўляецца даследаванне такой цікавай з'явы, як беларускі сінтэтычны спектакль і сінтэтычны тэатр. Аўтар ідэі сінтэтычнага спектакля – маскоўскі рэжысёр Сяргей Разанаў, які быў запрошаны на пасаду мастацкага кіраўніка БДТ-2 і які імкнуўся зрабіць БДТ-2 сапраўды нацыянальным тэатрам. Па словах С. Разанава, *нацыянальным можна назваць калектыв, што забяспечвае духоўны пажытак, які дадзена нацыянальная супольнасць лічыць найбольш уласцівым для сябе* (274).

А. Масквін прыходзіць да высновы, што *даробак гэтага перыяду ахопліваў творы і прадстаўленні рознага ўзроўню, пачынаючы ад аматарскага тэатра праз класічны і акадэмічны кірунак, які выконваў ролю эстэтычнага канону, і да авангардных кірункаў, часта нават радыкальных, якія маглі лічыцца варожымі і ідэалагічна небяспечнымі. Выразнай была размаітасць эстэтык і іх заўважная фрагментарнасць...* (408). Адною з важнейшых заслуг беларускага тэатра таго часу аўтар лічыць выхаванне нацыянальнай свядомасці глядача: *Беларуская п'еса здолела не толькі прамовіць са сцэны на роднай мове глядачоў, але і, несумненна, зачараваць сваю аўдыторыю (перадусім эстэтыкай беларускага слова) і завязаць з ёю жывы і неспасрэдны кантакт, які ўзмацняе і ўмацоўвае яе карані, міфы і надзеі* (412).

А. Масквін робіць слушныя падагульненні адносна спецыфікі развіцця тагачаснай беларускай драматургіі: *Так, беларуская п'еса з'явілася найперш як этнаграфічна-фальклорны жанр, што крыху пазней развіўся да блізкай ёй формы містычна-казачнай п'есы з яе багатай фантастыкай і найўным гістарызмам, да таго ж ідэалагічна афарбаванай. Затым яна атрымала форму гістарычнай драмы з моцна падкрэсленымі і сімвалічна актуалізаванымі падзеямі са старажытнай гісторыі беларускай зямлі, сярод іншага – Вялікага Княства Літоўскага, дзейнасцю Францыска Скарыны і паўстаннем 1863 года. Гэтыя тры этапы станаўлення можна ў прынцыпе назваць эвалюцыяй беларускай п'есы, бо ў пэўным сэнсе гэтая эвалюцыя была магчымая ў выніку аджыдання авангардных кірункаў, якія разглядаліся як скрайнія, і ўзмацненнем тэндэнцыі “псеўдакласічных”, эстэтычна кананічных і насуперак усёй фармальна і сцэнічна кансерватыўнай ідэалогіі* (411). Гэтыя высновы з'яўляюцца важкім даробкам і ў развіццё беларускага літаратуразнаўства.

Даследчык паслядоўна прасочвае працэс страты беларускім тэатрам нацыянальнага аблічча, негатыўны ўплыў так званай масавай культуры, неабходнасць падпарадкоўвацца густам *шырокіх працоўных мас, якія аддавалі перавагу забавам, аперетцы або цырку* (25), а таксама патрабаванням партыйнага кіраўніцтва, гэта значыць ідэям “класавага змагання”, барацьбы з “фармалізмам”, вульгарнай ацэнкі нацыянальнага, класічнага спадчыны, што прыводзіла да спрошчанасці, ілюстрацыйнасці, ператварэння тэатра ў банальную агітку.

Манаграфія А. Масквіна чытаецца не толькі як навуковае даследаванне, але і сацыяльна-псіхалагічны твор, дзе ўзнаўляюцца не толькі акалічнасці дзейнасці знакавых тэатральных калектываў 1920-х гадоў, але і падаецца псіхалагічны партрэт найбольш заўважных тэатральных дзеячаў таго часу, апісваюцца побытавыя ўмовы іх жыцця, асабістыя стасункі, міжасабовыя канфлікты.

Вельмі дакладная і ўдалая назва манаграфіі – “Адабраная памяць”. Асноўнае ўражанне пасля азнаямлення з работай А. Масквіна – горыч страты. Беларускі тэатр 1920-х гадоў захапляе разнастайнасцю пошукаў, мадэрнасцю. Гэта быў нацыянальны тэатр еўрапейскага ўзроўню. І пошукі гэтыя былі гвалтоўна спынены, самыя таленавітыя творцы апынуліся пад катком рэпрэсій.

Адна з высноў, што вынікае з манаграфіі А. Масквіна – пры спрыяльных умовах беларускае мастацтва і культура перажывае надзвычайны ўздым, а беларуская нацыя валодае выключным крэатыўным патэнцыялам.

Трэба адзначыць, што Андрэй Масквін – доктар філалагічных навук, дацэнт Варшаўскага ўніверсітэта, супрацоўнік кафедры міжкультурных даследаванняў Цэнтральнай і Усходняй Еўропы (Katedra Studiów Interkulturowych Europy Środkowo-Wschodniej) – адзін з самых вядомых даследчыкаў і папулярызатараў беларускага тэатра і драматургіі, аўтар шматлікіх публікацый па пытаннях мастацтва, тэатру і кіно, укладальнік трохтомнай анталогіі беларускай драматургіі “Новая беларуская драматургія”, перакладзенай на польскую мову.

Манаграфія “Беларускі тэатр 1920–30-х: адабраная памяць” Андрэя Масквіна – важкі нарбак у даследаванні беларускага тэатральнага мастацтва і культуры ў цэлым.

Анжэла Мельнікава
Гомель

DOI: 10.15290/bb.2017.09.34

З глыбокай павагай да каранёў, да спадчыны

Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia, w 3 t., pod. red. Niny Barszczewskiej, Mikołaja Chaustowicza, Mikołaja Timoszuka. Tom I. *Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych*. Opracowanie tomu Nina Barszczewska i Mikołaj Timoszuć, Warszawa 2016, ss. 300

Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia, w 3 t., pod. red. Niny Barszczewskiej, Mikołaja Chaustowicza, Mikołaja Timoszuka. Tom II. *Człowiek. Rodzina. Dom*. Opracowanie tomu Mikołaj Chaustowicz i Nadzieja Panasiuk, Warszawa 2016, ss. 399

Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia, w 3 t., pod. red. Niny Barszczewskiej, Mikołaja Chaustowicza, Mikołaja Timoszuka. Tom III. *Twórczość ludowa*. Opracowanie tomu Mikołaj Chaustowicz i Nadzieja Panasiuk, Warszawa 2016, ss. 411

На пачатку новага міленіума ў прадмове да выдання першага і трэцяга тамоў шматтомнага фундаментальнага даследавання “Беларусы”, якія выхо-

дзілі толькі ў 1903 і 1916 гадах, Язэп Янушкевіч і Кастусь Цвірка, звярнуўшы ўвагу на задоўжаную парадаксальнасць асэнсавання беларускай гісторыі, месца беларускага этнасу сярод суседзяў, слухна падкрэслілі, што напрыканцы XIX стагоддзя выразна наспела пара сістэматызацыі разнастайных падыходаў, напрацовак на беларускай дзялянцы, чым мусіў бы заняцца спецыяльны інстытут ці акадэмія народазнаўства з вялікім штатам навукоўцаў:

Але рускі царызм хутчэй бы разбурыў, ліквідаваў (як было з Віленскім універсітэтам), чым стварыў такую ўстанову.

Таму непадымную тытанічную працу, якая была пад сілу толькі вялікай навукова-даследчай установе, узваліў на свае плечы і бліскуча здзейсніў усяго адзін чалавек.

Хто ж быў гэты волат?

Яго імя – Яўхім Хведаравіч Карскі¹.

Безумоўна, вынікі самаадданай падзвіжніцкай дзейнасці Я. Карскага сталіся грунтоўным падмуркам у працэсе беларускага нацыянальнага самасцвярджэння, а таксама пэўным як навуковым, так і маральна-этычным узорам служэння роднаму. У сферу даследчыцкіх інтарэсаў Я. Карскага ўваходзіла і значная частка Беласточчыны. І невыпадкова, што пры знаёмстве з калектыўным трохтомным плёнам працы Кафедры Беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта “Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia” ўзнікаюць своеасаблівыя аналогіі з даследаваннямі слаўнага сына Наваградчыны Я. Карскага, які, між іншым, у свой час вучыўся і працаваў у Варшаўскім універсітэце, а ў 1905 і 1908 гадах нават выбіраўся яго рэктарам.

Праект “Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia” быў рэалізаваны ад студзеня 2013 года дзякуючы фінансаванню гранту ў рамках праграмы Міністэрства навукі і вышэйшай асветы пад назваю “Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” ў 2012–2016 гадах. Загадчыца Кафедры Беларусістыкі Варшаўскага ўніверсітэта праф. Ніна Баршчэўская адзначае ў “Wprowadzeniu” да трохтомніка:

Przedstawiony materiał ukazuje polsko-wschodniosłowiańskie wpływy historyczno-kulturowe oraz polsko-wschodniosłowiańską interferencję językową obecną na wszystkich poziomach językowych (fonetycznym, morfologicznym, leksykalnym, składniowym). Nagrane i zarchiwizowane materiały badawcze są unikatowym odzwierciedleniem wielokulturowości Podlasia. Udostępnienie ich w wersji graficznej i dźwiękowej powinno służyć nie tylko uczonym różnych specjalności, pragnącym prześledzić zachodzące przemiany społeczno-kulturowe, lecz także wszystkim zainteresowanym procesem przenikania się kultur na pograniczach².

Багаты дыялекталагічны і фалькларыстычны архіў Кафедры Беларусістыкі – 100 касет з запісамі матэрыялаў з 40 мясцовасцей былога беластоц-

¹ Я. Янушкевіч і К. Цвірка, *Яўхім Карскі і яго “Беларусы”*, (у:) Яўхім Карскі, *Беларусы*, Мінск 2001, с. 6.

² *Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia*. Tom I. Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych. Opracowanie tomu Nina Barszczewska i Mikołaj Ti-moszuk, Warszawa 2016, s. 11.

кага ваяводства – з 70–90-х гадоў мінулага стагоддзя – ахоплівае мясцовасці беластоцкага, бельскага, гайнаўскага, сакольскага паветаў, а таксама адну з семятышкага. У 2013 годзе ў бельскім, гайнаўскім і сакольскім паветах на працягу ліпеня – кастрычніка рабіліся новыя запісы. У суме было найгранна і з’архівізавана (з дадзенымі пра інфарматараў) 90 гадзін вельмі цікавага матэрыялу ў 38 мясцовасцях падляскага ваяводства. Наступным этапам, як адзначае Н. Баршчэўская, стаў перанос гукавай версіі матэрыялу ў пісьмовую з выкарыстаннем двух спосабаў запісу: фанетычную транскрыпцыю, каб дакладна фіксавалася рэгіянальная асаблівасць сабранага матэрыялу і беларускую лацінку, лягчэйшую пры ўспрыняцці для чытача, неабзанага ў фанетычнай транскрыпцыі. Так што несумненнай вартасцю гэтай працы бачыцца параўнальны аспект, забяспечаны архіўнымі матэрыяламі з мінулага стагоддзя і свежымі запісамі. Даследчыкі мелі ўдзячную магчымасць прасачыць змены ў падляскіх дыялектах, абрадах і традыцыях на працягу апошніх 40 гадоў.

У “Wprowadzeniu” дакладна акрэсліваецца праблемна-тэматычны спектр усяго даследавання:

Materiały gwarowe i folklorystyczne zebrane w różnych okresach dotyczą następującej problematyki: narodowej tożsamości mieszkańców terenów pogranicza kulturowo-językowego, pamięci zbiorowej miejscowej ludności, tradycyjnych wierzeń ludowych, folkloru oraz zanikających zawodów, a także nowych możliwości rozwoju regionu w związku z dofinansowaniem ze środków Unii Europejskiej. Szczególne miejsce zajmują takie tematy, jak: życie na wsi dawniej i dziś (narzędzia gospodarcze, uprawa roli, obróbka lnu, tkactwo, pieczenie chleba), różne etapy w życiu człowieka (narodziny, wesele, pogrzeb), historia miejscowości (okrucieństwo okupacji niemieckiej, uchodźstwo w okresie wojennym, powojenne zmagania z trudnymi warunkami socjalno-bytowymi, obecna mechanizacja rolnicza), rola religii (wpływ religii na kształtowanie świadomości narodowej, wychowanie w określonym środowisku) i piosenki ludowe towarzyszące ludziom w różnych okresach życia, a także wykorzystanie języka białoruskiego jako pomocniczego w gminach, w których ludność narodowości białoruskiej stanowi co najmniej 20% ogółu mieszkańców danej gminy³.

Гэтая праблемна-тэматычная поліфанія, па-свойму стэрэаскапічнае адлюстраванне гістарычна-культурных працэсаў на значнай частцы Падляшша мае безумоўную, не будзе перабольшаннем сказаць, сваю пазачасавую вартасць. Пры тым канцэптуальны характар выдання, цэласнасць падыходаў забяспечваецца ў першым томе “Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych” грунтоўным інтэрдысцыплінарным раздзелам Н. Баршчэўскай “Język a świadomość narodowa na Podlasiu”. Цалкам зразумела, што напачатку даследчыца звяртае ўвагу на праблемы нацыянальнай тоеснасці на культурна-моўным памежжы, задумваючыся над яго характарыстыкай. Навідавоку, што памежжа з’яўляецца тэрыторыяй, якая знаходзіцца паміж двума або некалькімі цэнтрамі, што, судакранаючыся, накладваючыся адна на другую, ствараюць асаблівую прастору. *Pogranicze jest obszarem specyficznym, bardzo*

³ Тамсама, с. 10–11.

*różnorodnym, bez określonych ram. Teren ten jest znacznie bogatszy od obszaru jednolitego. Istotny wpływ ma tu między innymi istniejąca wielojęzyczność czy wielokulturowość*⁴. У гэтым жа даследчым блоку Н. Баршчэўская на аснове гістарычнага экскурсу падкрэслівае, якую важную ролю ў фарміраванні культурна-моўных асаблівасцей Падляшша адыграла асадніцтва. Цалкам апраўдана, што ў наступным падраздзеле “Białorusini w Polsce – historia i stan obecny”, як своеасаблівы прыклад, канкрэтызуюцца гістарычна-сацыяльныя варункі існавання на памежжы адной з найвялікшых яго нацыянальных меншасцей. Асобна разглядае даследчыца веравызнаўчую разнастайнасць Падляшша, спыніўшыся на веравызнаўчай структуры, істотнай ролі канфесій у кшталтаванні нацыянальнай тоеснасці.

Папярэдні разгляд выводзіць да ўласна цэнтральнай часткі працы Н. Баршчэўскай “Zachowania językowe mieszkańców Podlasia w warunkach bilingwizmu – charakterystyka socjolingwistyczna”, што распачынаецца надзвычай актуальнымі заўвагамі аўтаркі адносна моўнай сітуацыі ў сучасным свеце. Сапраўды, цяперашнія цывілізацыйныя працэсы, паскораная глабалізацыя непазбежна спараджаюць уніфікацыю, што выяўляецца найвідавочней ва ўзрастанні ролі прэстыжных моў і найперш англійскай. Пад пагрозай маргіналізацыі і нават знішчэння аказваецца шэраг моў. Ва ўнісон з навукова-творчай інтэлігенцыяй Беларусі і Польшчы Н. Баршчэўская выказвае непакой аб лёсе беларускай мовы:

Ze wszystkich języków słowiańskich na czoło języków zagrożonych zdecydowanie wysuwa się język białoruski. Obecna sytuacja językowa białoruskiego i jego gwar wynika z międzywojennej i powojennej polityki państwa polskiego w odniesieniu do języków mniejszości narodowych, a także z polityki językowej władz białoruskich, które skutecznie przeprowadzając rusyfikację zepchnęły ten język do roli języka drugorzędowego. Te działania oraz wszelkie zaszczości historyczne, jak również czynnik geopolityczny – położenie Białorusi między dużo większymi krajami: Rosją i Polską miały istotny wpływ na zahamowanie rozwoju i zmniejszenie prestiżu zarówno białoruskiego języka literackiego, jak i gwar (56).

Даследчыца слухна адзначае, што менавіта дамінацыя рускай мовы і прыніжаны стан мовы тытульнай нацыі ў Беларусі стаецца прычынай заняпаду цікавасці да яе і ў Польшчы, але ж пры тым на Падляшшы яшчэ добра захаваліся лакальныя гаворкі.

Адзін з найпалемічных момантаў у жыцці сучасных нацыянальных меншасцей разглядаецца ў наступным падраздзеле “Gwary wschodniosłowiańskie na Podlasiu”, а менавіта размеркаванне на тэрыторыі Падляшша беларускіх і ўкраінскіх гаворак. Невыпадкова Н. Баршчэўская канстатуе, што асабліва *wyznaczenie granicy między gwarami białoruskimi a ukraińskimi wywołuje wiele dyskusji, na przykład E. Smulkowa wyróżnia pas gwar przejściowych biało-*

⁴ *Język a świadomość narodowa na Podlasiu* (Nina Barszczewska), (w:) *Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia. Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych*, t. I, s. 21. Далей пры спасылцы на гэта выданне ў дужках падаецца старонка.

*rusko-ukraińskich między Narwią a Bugiem*⁵, natomiast Michał Sajewicz wyznacza ostrą granicę między gwarami białoruskimi a ukraińskimi⁶ (59). Сама яна аналізуе гісторыю пытання, абапіраючыся найперш на “Atlas gwar wschodniosłowiańskich Białostoczczyzny” (Warszawa 1980), на вынікі даследаванняў тых жа Е. Смулковай, М. Саевіча. Вядома, ёсць аб’ектыўныя навуковыя крытэрыі для вызначэння моўнай спецыфікі. Аднак нават тое, што з вёсак, у якіх, згодна з “Atlasem...”, жыхары карыстаюцца гаворкамі з рысамі ўкраінскімі ці палкам украінскімі, выйшаў шэраг выдатных беларускіх пісьменнікаў Польшчы, сяброў літаратурнага аб’яднання “Белавежа”, якое святкуе ў 2018 годзе свой шасцідзясяцігадовы юбілей, сведчыць аб адноснасці прынятых крытэрыяў. І просіцца рытарычнае пытанне, бо калі ёсць гаворкі з “рысамі ўкраінскімі”, дык чаму ж не гаворыцца пра гаворкі з “рысамі беларускімі”?! Н. Баршчэўская цалкам ўсведамляе складанасць вызначэння моўных асаблівасцей на памежжы: *Podlaskie pogranicze białorusko-ukraińskie jest świadectwem tego, że trudno jest przeprowadzić klasyfikację gwar peryferyjnych i jednoznacznie odnieść je do konkretnego języka* (61). Аналіз моўнай сітуацыі ў сацыялінгвістычным плане, з улікам гістарычных варункаў і цяперашняй сітуацыі пераканаўча разгорнуты даследчыцай у наступных частках разглядаемага раздзела: “Zachowania językowe społeczności bilingwalnej”, “Stosunek mieszkańców Podlasia do ojczystej gwary”, “Określanie ludności ze względu na gwary”, “Edukacja dawniej i dziś”, “Integracja językowa na Podlasiu”. Лагічным працягам распачатай гаворкі бачыцца зварот да таго, як эвалюцыяніруе ў далейшай часовай перспектыве, сярод цяперашняй моладзі моўная, нацыянальная сітуацыя (“Język a tożsamość narodowa młodego pokolenia na pograniczu polsko-białorusko-ukraińskim”). Даследчыца робіць кампетэнтную выснову:

Uznanie siebie za Polaka wcale nie świadczy o odcinaniu od korzeni wschodniosłowiańskich, tradycji, mentalności, konfesji. Bardzo częstym powodem zaliczenia siebie do polskiej narodowości jest fakt przynależności do Polski, czyli obserwuje się brak rozgraniczenia pojęć *narodowość* i *obywatelstwo*. Problemy z określeniem tożsamości narodowej wywołuje kulturowa dwoistość mieszkańców Podlasia i powoduje, że jako obywatele Polski uważają się za Polaków, ale kulturowo związani są z tradycjami wschodniosłowiańskimi, przede wszystkim białoruskimi i rzadziej ukraińskimi (96).

У чарговым раздзеле “Język regionu Białowieża – analiza socjolingwistyczna” дзякуючы канцэнтрацыі даследчыцкай увагі менавіта на адным рэгіёне рэалізавана магчымасць канкрэтызацыі развіцця сацыялагічных тэндэнцый. Зразумела, пры гэтым мовазнаўца Н. Баршчэўская разглядае беларускую белавежскую гаворку, характарызуючы яе з фанетычнага, марфалагічнага і лексічнага пунктаў погляду. І тут хочацца ўзгадаць, што гэта якраз з Белавежы паходзіць

⁵ E. Smułkowa, *Pojęcie gwar przejściowych i mieszanych na polsko-białorusko-ukraińskim pograniczu językowym*, (w:) E. Smułkowa, *Białoruś i pogranicza. Studia o języku i społeczeństwie*, Warszawa 2002, s. 336–348.

⁶ M. Sajewicz, *O białorusko-ukraińskiej granicy językowej na Białostoczczyźnie*, „Rozprawy Sławistyczne”, Lublin 1997, № 12, s. 91–107.

заснавальнік і першы рэдактар штотыднёвіка беларусаў Польшчы “Ніва”, хросны бацька беларускага літаратурнага аб’яднання, адзін з пачынальнікаў Беларускага культурна-грамадскага таварыства Георгій Валкавышкі. Даследчыца канстатуе: *W gwarze białowieskiej oprócz cech typowych dla białoruskiego dialektu południowo-zachodniego występują również istotne wpływy języka polskiego i w mniejszym stopniu języka rosyjskiego* (107).

Перадапошні раздзел працы Н. Баршчэўскай “Charakterystyka wschodniosłowiańskich nazw miejscowości oraz nazw terenowych”, як і папярэднія, яскрава сведчыць аб паслядоўнасці рэалізацыі канцэпцыі працы. Тапаніміка з’яўляецца найверным сведкам самых пачаткаў чалавечай прысутнасці на кожнай тэрыторыі. Змены ж назв мясцовасцей звязаны з пэўнымі падзеямі, зменамі ў лакальным жыцці насельніцтва або ў самім соцыуме. Урэшце ў заключнай частцы “Pamięć zbiorowa mieszkańców Podlasia” разглядаюцца моманты, якія адыгралі важную ролю ў захаванні або зменах нацыянальнай тоеснасці.

На завяршэнне агляду пачатковай часткі даследавання варшаўскіх беларусістаў “Opis socjolingwistyczny regionu na tle uwarunkowań historycznych” яшчэ раз хочацца падкрэсліць плённасць, выніковасць інтэрдысцыплінарнага падыходу ў вырашэнні ўзнятых праблем.

Арэал усходнеславянскіх гаворак Беласточчыны – “Wschodniosłowiańskie gwary podlaskie” – аналізуецца ў другім важкім раздзеле разглядаемага выдання праф. Мікалаем Цімошукам. Між іншым, на самым пачатку “Wprowadzenia”, спасылаючыся на “Русскую диалектологию. Наречия Южно-великорусское, Северно-великорусское, Белорусское и Малорусское” (Варшава 1912), вучоны прыгадвае, як сто гадоў таму акрэсліў межы распаўсюджання беларускіх дыялектаў, падкарэкціраваныя пазнейшымі даследаваннямі польскіх вучоных, выбітны філолаг Я. Карскі. Напрыканцы свайго ўводнага слова аўтар другога раздзела першага тому “Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia” акрэслівае структуру свайго даследавання:

W toku analizy zgromadzonego materiału faktograficznego przyjęto, że różnice językowe między poszczególnymi gwarami prowadzą się głównie do cech fonetycznych, morfologicznych i leksykalnych. Z tego też względu opisywany materiał jest przedstawiony w trzech częściach, z których część pierwsza ukazuje osobliwości fonetyczne i morfologiczne dialektu okającego, część druga prezentuje fonetykę i najważniejsze cechy morfologiczne w dialekcie akającym, natomiast ostatnia część omówienia jest poświęcona ogólnej charakterystyce słownictwa i jego przedstawieniu w słowniku sporządzonym dla całego regionu gwar Białostoczczyzny (154).

Такім чынам, у гэтай частцы працы паслядоўна выкладаюцца важныя моўныя асаблівасці гаворак Беласточчыны. Пры напісанні даследавання М. Цімошук, вядома, карыстаўся разнастайным у тэматычным плане матэрыялам, сабраным на Кафедры, што знайшло асаблівае выяўленне ў “Wschodniosłowiańskim słownictwie gwarami Białostoczczyzny”. У амаль 90-старонкавы слоўнік уводзіць лапідарны аналіз лексічных асаблівасцей і тлумачэнне адносна арганізацыі блокаў загалюўных слоў.

Фотаздымкі вырабаў матэрыяльнай культуры, змешчаныя напрыканцы першага тому “Kulturowo-językowego dziedzictwa Podlasia”, стаюцца своеасаб-

лівым размаітым запрашэннем ў чарговы другі том выдання “Człowiek. Rodzina. Dom”. Аўтар “Przedmowy” праф. М. Хаўстовіч адзначае, што тут змешчаны *materiały opisujące szeroko rozumiany temat życia na wschodniej Białostocczyźnie w pierwszej połowie XX wieku, a także przemiany zachodzące obecnie po wejściu Polski do Unii Europejskiej i wprowadzeniu unijnych standardów dotyczących mniejszości narodowych*⁷. У разглядаемым томе знойдзем апісанні жыцця і побыту вясковай сям’і ў розных праявах: традыцыі, абрады, сямейныя справы, адносіны з суседзямі. Зразумела, важнае месца займае апісанне няпростай, нават трагічнай гісторыі Падляшша. Напрыканцы ж “Przedmowy” аўтар слухна падсумоўвае:

Zebrane i opracowane materiały folklorystyczno-lingwistycznych badań terenowych w sposób barwny ilustrują życie i byt wschodniosłowiańskich mniejszości narodowych (Białorusinów i w mniejszym stopniu Ukraińców) na Białostocczyźnie. Analiza tych materiałów pozwala na zrozumienie duchowego świata ludu, który od stuleci mieszka na terenach pogranicza polsko-białoruskiego, przejmując powoli tradycje kulturowe swoich sąsiadów i jednocześnie wzbogacając kulturę narodu polskiego⁸.

У трэцім томе⁹ выдання Кафедры беларусістыкі прадстаўлена народная творчасць: песні рэлігійныя, калядныя, вясеннія, вялікодныя, хараводныя, летнія, жніўныя, вясельныя, любоўныя, лірычныя, жартаўлівыя, сямейныя, сірочыя, рэкруцкія, а таксама песні розныя, польскія і рускія, песні-кальханкі, казкі. Асобна выдзелена творчасць народных паэтаў Тадэвуша Кунцэвіча, Канстанта Каролькі, Веры Радзівонюк, Канстанта Ярошукі і невядомага паэта. Відавочна, у песнях знаходзіць адлюстраванне ўвесь часава-жыццёвы цыкл жыхароў Падляшша. Аўтар прадмовы і да гэтага тома М. Хаўстовіч дакладна сістэматызуе народную творчасць, уводзячы чытача ў шматстайны свет народнага меласу.

Шырыня ахопу матэрыялу ў трохтомным варшаўскім выданні сапраўды ўражвае. І няма сумнення, што як зараз звяртаюцца да неўміручай спадчыны Я. Карскага, так некалі, відаць, будуць спасылацца і на працу, выкананую на Кафедры беларусістыкі яе супрацоўнікамі ўжо на пачатку новага міленіума і стагоддзя, а гэта: Ніна Баршчэўская, Мікалай Хаўстовіч, Мікалай Цімошук, Тэрэса Хыляк-Шродэр, Анна Дэмянюк, Катажына Дрозд, Радаслаў Калета, Надзея Панасюк, Юзэф Зямчонак, Марыя Кандрацюк, Вольга Трацяк, Ліля Зямчонак.

Галіна Тварановіч
Беласток

⁷ *Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia*, w 3 t., pod. red. Niny Barszczewskiej, Mikołaja Chaustowicza, Mikołaja Timoszuka. Tom II. *Człowiek. Rodzina. Dom*. Opracowanie tomu Mikołaj Chaustowicz i Nadzieja Panasiuk, Warszawa 2016, s. 7.

⁸ Тамсама, с. 8.

⁹ *Kulturowo-językowe dziedzictwo Podlasia*, w 3 t., pod. red. Niny Barszczewskiej, Mikołaja Chaustowicza, Mikołaja Timoszuka. Tom III. *Twórczość ludowa*. Opracowanie tomu Mikołaj Chaustowicz i Nadzieja Panasiuk, Warszawa 2016.

**Międzynarodowa Konferencja Naukowa
“Topos domu w literaturach wschodniosłowiańskich”
Białystok, 11–12 maja 2017 r.**

Нягледзячы на выразныя ўніфікацыйныя працэсы, што, на жаль, адбываюцца ці не ва ўсім цывілізаваным свеце, сваю актуальнасць у асяроддзі гуманістаў захоўвае праблема роднага, радзіннага, Радзімы. Адным са сведчанняў таго бачыцца і канферэнцыя, арганізаваная кафедрамі беларускай філалогіі і даўняй рускай літаратуры на філалагічным факультэце Універсітэта ў Беластоку. Варта падкрэсліць, што гэта навуковая імпрэза мае шансы стаць цыклічнай, так як сабрала зацікаўленых тэматыкай топасу дома даследчыкаў з Польшчы, Беларусі ў аўдыторыях Інстытута Усходнеславянскай філалогіі ўжо ў другі раз. Матэрыялы папярэдняй канферэнцыі, што адбылася ў маі 2016 года, пабачылі свет у калектыўным манаграфічным выданні “Topos domu w literaturach i językach wschodniosłowiańskich”.

Гэтым разам было заяўлена да ўдзелу ў канферэнцыі 36 дакладаў. Звяртае на сябе ўвагу разнастайнасць дыяпазону даследаванняў, асабліва відавочная ў беларускай частцы канферэнцыі. Так, пленарнае пасяджэнне было распачата дакладамі Ванды Бароўка (Віцебскі дзяржаўны ўніверсітэт) “Топас дому ў беларускай паэзіі пачатку XX стагоддзя”, Тамары Тарасавай (Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Мінск) “Канцэпт «дом» як аснова нацыянальнай карціны свету беларусаў”. Рэзюмюючы сваё выступленне, гасця з Мінску дакладна сцвердзіла: “Такім чынам, у нацыянальнай карціне свету беларусаў канцэпт дом мае два фундаментальныя аспекты: матэрыяльны (збудаванні, гаспадарка, зямля) і духоўны (спалучэнне маральна-этычных фактараў), якія цесна ўзаемазвязаны. Беларуская літаратура XX стагоддзя надавала гэтай праблеме пільную ўвагу. Разбураныя сямейныя гнёзды, татальны кантроль дзяржавы над духоўным домам чалавека пагражаюць стаць рэальнай выявай катастрофы ўсёй краіны, калі тая пазбаўляе чалавека яго індывідуальнай адказнасці за свой дом і зямлю. Паўнапраўным гаспадаром у сваім доме, сямейным, дзяржаўным, духоўным, можна стаць, толькі будучы гаспадаром айчыны, зямлі і іх духоўнай спадчыны”.

Ва ўнісон акрэсленым падыходам прагучалі даклады Ірыны Шматковай (Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, Мінск) – “Дом як Радзіма ў лі-

рыцы беларускіх паэтэс другой паловы XX стагоддзя” і Вольгі Дзесюкевіч (Беларускі дзяржаўны ўніверсітэт, Мінск) – “Канцэптуалізацыя дома сучаснымі беларусамі”. Да творчасці асобных аўтараў звярнуліся ў сваіх выступленнях Ірына Гоўзіч (Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Мінск) – “Топас «хата» ў прытчах са зборніка Янкі Сіпакова «Тыя, што ідуць»”, Марыя Рак (Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Мінск) – “Мастацкае ўвасабленне вобраза «дом» у аповесці Людмілы Рублеўскай «Ночы на Плябанскіх млынах»”, Вольга Губская (Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, Мінск) – “Топас дому ў аднайменным рамане Адама Глобуса”, Вольга Нікіфаравы (Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт) – “Лейтматыў дому ў рамане Янкі Брыля «Птушкі і гнёзды»”, Анна Саковіч (Універсітэт у Беластоку) – “Топас дому ў творчасці Юркі Геніюша”, Анна Алштынюк (Універсітэт у Беластоку) – “Вобраз сям’і ў аповесці «Ціша» Андрэя Федарэнкі” і інш.

Двума цікавымі дакладамі заявіў пра сябе і лінгвістычны спектр канферэнцыі: Ірына Яўгенідэ (Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт) – “Вобраз дома ў беларускай фразеалогіі”, Інэса Навасільцава (Беларускі дзяржаўны эканамічны ўніверсітэт, Мінск) – “Канцэпт «дом» у паэзіі Ніла Гілінвіча”.

Польская русіцыстыка, прадстаўленая гэтым разам на канферэнцыі, выразную перавагу аддала творчасці А.П. Чэхава. Прысутнасць гэтага класіка абазначылася ўжо на пленарным пасяджэнні выступленнем Анджэя Ксэніча (Універсітэт Зялёнагурскі) – “Motyw domu w twórczości Antona Czechowa” і працягнулася Аляксандрай Каладзейчак (Універсітэт у Беластоку) – “Opowiadanie Antoniego Czechowa «Dom z facjata»: upadek ideałów szlacheckich”, Артурам Садэцкім (Універсітэт Марыі Кюры-Складуўскай у Любліне) – “«Dom» jako kategoria rozmyta w opowiadaniu «Żywy towar» A.P. Czechowa”.

Істотна ўразнастаілі змест канферэнцыі даклады Ірыны Федорчук (Універсітэт Шчэцінскі) – “Фонтанный дом в судьбе и творчестве Анны Ахматовой”, Катажыны Арцішэўскай (Універсітэт Гданьскі) – “Obraz domu w gósyjskiej literaturze wampirycznej”, Алены Тарасавай (Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт, Мінск) – “Феномен дома в готической литературной традиции (на примере рассказов Э.А. По и С. Грабиньского”. Сціпла, адным дакладам, але вельмі грунтоўным, была прадстаўлена і ўкраінская літаратура: Марта Замбжыцка (Універсітэт Варшаўскі) – “Obraz domu w prozie Walerija Szewczuka na podstawie powieści «Дім на горі», «Прівід мертваго дому»”.

Належыць таксама звярнуць увагу на этнаграфічную, фалькларыстычную частку канферэнцыі. Так, Ірэна Матус (Універсітэт у Беластоку) гора зацікавіла ўсіх прысутных сваім дакладам “Dom jako gniazdo rodzinne w podlaskiej kulturze ludowej Białorusinów Białostocczyzny”. Ажыўленую палеміку выклікаў даклад Іны Швед (Брэсцкі дзяржаўны ўніверсітэт) “Хата як вобраз снабачанняў (паводле сучасных аповедаў з Берасцейшчыны)”.

Напрыканцы першага дня канферэнцыі адбылася сустрэча са старшынёй беларускага літаратурнага аб’яднання “Белавежа” паэтам, прафесарам Янам Чыквіным, які нагадаў між іншага, што ў чэрвені 2018 года беларускія пісьменнікі Польшчы адзначаюць 60-годдзе ўзнікнення сваёй арганізацыі. Завяр-

шылася навуковая імпрэза, зразумела, падвядзеннем вынікаў двухдзённай працы. Матэрыялы “Toposa domu w literaturach wschodnioslowiańskich” друкуюцца ў чарговым нумары штогодніка “Białorutenistyka Białostocka”.

*Галіна Тварановіч
Беласток*

DOI: 10.15290/bb.2017.09.36

XXIII Міжнародная навуковая канферэнцыя “Шлях да ўзаемнасці”

Беласток 22–23 верасня 2017 г.

Беларускае грамадска-культурнае таварыства ў Польшчы і кафедра беларускай філалогіі Універсітэта ў Беластоку ў супрацоўніцтве з Гродзенскім дзяржаўным ўніверсітэтам імя Янкі Купалы і Гродзенскім абласным выканаўчым камітэтам арганізавалі ў другой палове верасня чарговую, ужо XXIII Міжнародную навуковую канферэнцыю “Шлях да ўзаемнасці”, якая адбылася гэтым разам ў Беластоку. Традыцыйна ўдзел у гэтым аўтарытэтным навуковым форуме прынялі навукоўцы з Беларусі і Польшчы. Было заяўлена 64 даклады.

Пленарнае пасяджэнне цалкам невыпадкава пачалося дакладам Святланы Марозавай (Гродна) на тэму “Значэнне кнігадрукарскага пачынання Францыска Скарыны для беларускага народа і яго культуры”. Як вядома, у гэтым годзе адзначаецца 500-годдзе беларускага кнігадрукавання, распачатага Ф. Скарынам у жніўні 1517 года ў Празе выданнем “Псалтыра” на старабеларускай мове. У дакладзе было падкрэслена, што дзейнасць усходнеславянскага першадрукара, асветніка, пісьменніка аказала вялікі ўплыў на развіццё асветы, пісьменства, духоўнай культуры Беларусі. Асобна спынілася С. Марозава на навацыйным падыходзе Францыска Скарыны да друкарскай справы.

У наступных дакладах пленарнага пасяджэння ўвага была сканцэнтравана на польска-ўсходнеславянскіх адносінах: Анна Радзюкевіч (Беласток) – “*Ruski świat za zasłoną stereotypów*”, Віктар Ватыль (Гродна) – “Научно-культурное сотрудничество Беларуси и Польши: советский и постсоветский периоды” і Збігнеў Антошэўскі (Варшава) – “*Manipulowanie świadomością historyczną narodu. Konferencja Jałtańska w aktualnej polskiej polityce zagranicznej*”.

Затым праца канферэнцыі працягвалася ў пяці секцыях.

Трэба адзначыць, што і на гэтай канферэнцыі “Шляху...” дамінавала мовазнаўчая тэматыка: у дзвюх першых секцыях абмяркоўваліся менавіта лінгвістычныя праблемы. З рэфератамі выступілі м. інш.: Фелікс Чыжэўскі (Люблін) – “*Z metodologii badań gwar kresowych na przykładzie prac dialektologicznych Profesora Michała Lesiowa*”, Міхал Кандрацюк (Беласток) – “*Wpływ historyka prof. Jerzego Wiśniewskiego i innych na doskonalenie metodologii toponomastycznych w Polsce okresu powojennego*”, Тадэвуш Левашкевіч (Познань)

– “Anglicyzmy w listach nowogrodzkich emigrantów przybyłych do USA i Wielkiej Brytanii”, Жанна Грушэўская (Гродна) – “Нацыянальныя стравы і традыцый харчавання на прыкладзе мастацкай літаратуры”, Вераніка Курцова (Мінск) – “Беларускія гаворкі ў сучаснай моўнай сітуацыі ў Польшчы і дынаміка іх развіцця”, Уладзімір Генкін (Віцебск) – “Адлюстраванне беларуска-польскіх моўных кантактаў у беларускай тапаніміі”, Ірына Хлусевіч (Гродна) – “Сям’я і яе каштоўнасці ў беларускай і польскай парэміялогіі”, Алена Садоўская (Гродна) – “Стылістычныя функцыі фразеалагізмаў, агульных для ўсходнеславянскіх і польскай моў”.

Надзвычай шырокім тэматычным дыяпазінам вылучылася гістарычная секцыя, аб чым засведчылі рэфераты Сяргея Марозава (Гродна) – “Дзяржаўна-палітычная традыцыя Вялікага Княства Літоўскага ў канцэпцыі «краёўца» Станіслава Свяневіча (20-я – 30-я гады XX ст.)”, Эдмунда Ярмусіка (Гродна) – “Міжканфесійнае супрацоўніцтва і міжканфесійны дыялог праваслаўнай Царквы і каталіцкага Касцёла на Гродзеншчыне”, Сяргея Сіткевіча (Гродна) – “Ковенская крепость: история создания и падения”, Аляксандры Гурко (Мінск) – “Міграцыі насельніцтва беларуска-польска-літоўскага памежжа (Гродзенская вобласць) у другой палове XX – пач. XXI ст. і іх уплыў на этнічныя працэсы” і інш.

Культуразнаўчыя і філасофскія пытанні былі разгледжаны ўдзельнікамі чацвёртай секцыі. Свае даклады прадставілі: Тадэвуш Стружэцкі (Мінск) – “Культурная дыпламатыя як важны фактар фарміравання і развіцця беларуска-польскіх адносін”, кс. Войцех Гузэвіч (Элк) – “Adamowicze k. Grodna jako ośrodek religijny w dwóch ostatnich wiekach”, Павел Махінаў (Мінск) – “Праблема захавання матэрыяльнай культуры беларусаў Падляскага ваяводства”, Наталія Бункевіч (Мінск) – “К вопросу о польско-белорусских связях в традициях питания: этнологический аспект”, Ежы Копаня (Варшава) – “Moralność społeczeństwa demokratycznego”, Марыя Новацка (Беласток) – “Trzy drogi rozwoju medycyny” і інш.

Літаратураўчыя праблемы былі прадстаўлены ў пятай секцыі ў выступленнях: Дзмітрыя Лебядзевіча (Гродна) – “Антычныя пароды ў беларускай літаратуры: генезіс і рэцэпцыя”, Анатоля Брусевіча (Гродна) – “Эліза Ажэшка ў беларускім літаратурным кантэксце”, Яўгенія Панькова (Гродна) – “Пейзаж в парадигме поэтического мировидения Чеслава Милоша”, Галіны Тварановіч (Беласток) – “Асоба і час: кніга Серафіма Андраюка «Старонкі на захадзе сонца»”, Святланы Калядкі (Мінск) – “Перспектывы выдання збораў твораў і эдыцыйная практыка ў Беларусі”, Анны Саковіч (Беласток) – “Тарадское і вясковае жыццё ў апавяданнях «Не толькі ўласныя прыгоды Юркі Геніюша»”, Анны Альштынюк (Беласток) – “Мастацкае адлюстраванне праўды жыцця: аповесць Янкі Брыля «Муштук і папка»” і інш.

Зразумела, у кожнай секцыі адбылося ажыўленае абмеркаванне дакладаў, а напрыканцы навуковай імпрэзы былі падведзены вынікі плённай працы.

Па выніках канферэнцыі, як заўсёды, плануецца выданне кнігі матэрыялаў.

*Анна Альштынюк
Беласток*

**Jubileuszowa Międzynarodowa Konferencja Naukowa
Franciszek Skaryna. *Życie, twórczość, recepcja*. W 500. rocznicę
edycji białoruskiej “Biblii”: 1517–2017**

Białystok – Grodno 26–28 października 2017 r.

500-годдзе беларускага і ўсходнеславянскага кнігадрукавання, асоба вялікага асветніка, першадрукара Ф. Скарыны стала падставаю для шэрагу культурна-асветніцкіх, навуковых і адукацыйных мерапрыемстваў як у Беларусі, так і за яе межамі. Заслугоўвае асаблівай увагі ў гэтым плане Юбілейная Міжнародная навуковая канферэнцыя, што прайшла 26–28 кастрычніка ў Беластоку і Гродна. Аб яе высокім узроўні сведчыць ужо кампетэнтнае кола арганізатараў: Кафедра філалагічных даследаванняў “Усход – Захад” філалагічнага факультэта Універсітэта ў Беластоку, філалагічны факультэт Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, Навукова-дыдактычны каардынацыйны цэнтр “Міжнародны Інстытут Адама Міцкевіча”, навуковая бібліятэка Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта, Гродзенская абласная навуковая бібліятэка імя Я. Ф. Карскага, філалагічны факультэт Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта ў Мінску, Падляская Бібліятэка імя Лукаша Гурніцкага ў Беластоку.

Пасяджэнні першага дня гэтай цікавай навуковай імпрэзы прайшлі ў гмаху беластоцкай бібліятэкі. З прывітальным словам да ўдзельнікаў канферэнцыі звярнуліся галоўныя арганізатары канферэнцыі дэкан філалагічнага факультэта Універсітэта ў Беластоку прафесар Яраслаў Лаўскі і прафесар з Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы Святлана Мусіенка, якія падкрэслілі міжнародны аспект жыцця і дзейнасці Францыска Скарыны, выказалі спадзяванні, што канферэнцыя стане дадатковым стымулам для вывучэння жыцця і дзейнасці беларускага асветніка.

Удзельнікаў канферэнцыі прывіталі таксама генеральны консул Рэспублікі Беларусь Ала Фёдарова, дырэктар бібліятэкі імя Л. Гурніцкага Іаланта Гадэк, намеснік дэкана філалагічнага факультэта Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта дацэнт Мікалай Хмяльніцкі і загадчык кафедры беларускай філалогіі беластоцкага ўніверсітэта прафесар Галіна Тварановіч.

Арганізатары прадугледзелі працу ў форме пленарных пасяджэнняў. У сувязі з гэтым пасля ўрачыстага адкрыцця канферэнцыі яе ўдзельнікі выслушалі змястоўныя і цікавыя даклады, прысвечаныя асабе Францыска Скарыны, навуковай і літаратурнай рэцэпцыі яго жыццёвага лёсу і дзейнасці, а таксама кнігадрукаванню ўвогуле.

Распачалася навуковая частка канферэнцыі вельмі змястоўным, заснаваным на шырокім літаратурна-культурным кантэксце дакладам Святланы Мусіенка (Гродна) – “Франціск Скарына в контексте европейской культуры и цивилизации”. Далей былі заслуханы выступленні Валянціны Собаль (Варшава) – “*Recepcja Skaryny w nauce ukraińskiej*”, Ірыны Багдановіч (Мінск) – “Паэтычны цыкл Рыгора Барадуліна «Трыкірый» як мастацкае эсэнсаванне *Бібліі*”, Анны Альштынюк (Беласток) – “Жыццёвы подзвіг Францыска Ска-

рыны ў творчай інтэрпрэтацыі Алега Лойкі («Францыск Скарына, або Сонца Маладзківае»), Міхала Седлецкага (Беласток) – “Franciszek Skaryna w encyklopediach i słownikach polskich z XIX i XX wieku”, Анны Яніцкай (Беласток) – “Trzy XIX-wieczne polskie notki o Franciszku Skarynie”, Надзеі Чукічовай (Гродна) – “Скарына ў адным беларускім радаводзе”, Марыны Фамянкавай (Мінск) – “Мир материальной культуры белорусов и поляков в текстах XIV–XVII вв. (на примере номинаций тканей)”, Алены Нелепка (Гродна) – “Кирилица и латиница в литературе для детей (на примере Ю. Тувима «Abecadło» и С. Михалкова «Азбука»)", Мікалая Хмяльніцкага (Мінск) – “Польская літаратура 1918–1939 гг. у кніжнай прасторы Беларусі”, Эдмунда Ярмусіка (Гродна) – “Рэлігійна-выдавецкая дзейнасць св. айца Максіміліяна Кольбе ў Гродна (1922–1927 гг.)”, Святланы Ганчар (Гродна) – “Философско-эстетическое соотношение звука и цвета (на примере сонета Артюра Рембо «Гласные»)”.

28 кастрычніка ўдзельнікі канферэнцыі працавалі ў залах Новага замку ў Гродна і бібліятэкі ГДУ. Аб нацыянальных перакладах “Бібліі” гаварыў Яраслаў Лаўскі (Беласток) – “Mickiewiczowska ocena narodowych przekładów Biblii w prelekcjach paryskich”. З рэфератамі пра Францыска Скарыну, яго час, інтэрпрэтацыю асобы першадрукара выступілі: Галіна Тварановіч (Беласток) – “Духоўны патэнцыял творчай спадчыны Францішка Скарыны”, Анна Саковіч (Беласток) – “Асэнсаванне асветніцкай дзейнасці і творчай спадчыны Францішка Скарыны літаратуразнаўцам Уладзімірам Калеснікам”, Аліна Вострыкава (Мінск) – “Эпоха Скарыны ў чэшскай літаратуры і культуры”. Значэнне друкарскай справы ў польскай культуры з’яўлялася асноўнай тэмай дакладаў Гелены Білютэнка (Гродна) – “Łacina w oświacie: nowela Elizy Orzeszkowej «ABC..»” і Святланы Восіпавай (Мінск) – “«Кнігарня» Eliza Orzeszkowa i S-ka”: ці варта было друкаваць «Alfabet?»”. З зацікаўленнем удзельнікі канферэнцыі выслухалі даклад Паўла Вайцехоўскага (Гданьск) – “Edytorstwo książki poetyckiej przełomu XIX i XX wieku w Skandynawii”.

Шырокі дыяпазон тэматыкі дакладаў, што прагучалі на трох мовах на працягу двух дзён канферэнцыі даў падставу для дыскусій і размоў, што не змаўкалі нават у час перапынкаў на каву і абедару. Жывы абмен думкамі працягваўся і ў час падвядзення вынікаў плённай працы ўдзельнікаў канферэнцыі.

Усе выступленні будуць змешчаны ў зборніку матэрыялаў гэтай цікавай навуковай імпрэзы.

Заклучным акордам канферэнцыі стала прэзентацыя кнігі “Прыхінуцца да крыніцы” заўчасна памерлага прафесара Ігара Жука (13.06.1957–30.06.1017), прысвечанай творчасці класікаў Якуба Коласа і Янкі Купалы. Кніга, якую І. Жук рыхтаваў да свайго шасцідзесяцігоддзя, нечакана сталася падвядзеннем яго навуковага і творчага плёну. У час сустрэчы, якую вёў дырэктар бібліятэкі ГДУ Мікалай Грынко, прагучала шмат праніклівых, эмацыянальных слоў пра асобу і дзейнасць выдатнага выкладчыка, літаратуразнаўца, літаратурнага крытыка і гісторыка літаратуры.

*Анна Альштынюк
Беласток*

Анатоль Брусевіч

*Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт
імя Янкі Купалы*

**Светлага слова свет:
тры перыяды ў паэзіі Дануты Бічэль
(да 80-годдзя з дня нараджэння паэтэсы)**

Гісторыя літаратуры ведае тысячы імёнаў выдатных майстроў слова – стваральнікаў арыгінальных тэкстаў, у якіх жыве дух гармоніі. А ведае і такіх мастакоў, якія пастаянна парушаюць стабільнасць сістэмы вербальнага мастацтва, уносяць у яе структуру нешта хаатычнае. Аднак той «хаос» насамрэч выступае ў якасці своеасаблівага механізма абнаўлення, дзякуючы якому літаратура спраўна функцыянуе да нашага часу.

Данута Бічэль належыць да другой групы творцаў: ужо больш паўстагоддзя яна прыводзіць у рух згаданы механізм, з дапамогай якога айчыннае пісьменства не траціць сваёй жыццяздольнасці і прывабнасці. І не толькі ўласна літаратура, але і іншыя сферы культуры, навукі і асветы заўважана ажывіліся дзякуючы ёй. Бо калі з-пад лёгкага пяра Д. Бічэль выходзяць кнігі, то ўсе яны – арыгінальныя, яркія, самабытныя, запамінальныя, адразу пачынаюць жыць сваім самастойным кніжным жыццём: нясуць радасць пашаноўнікам прыгожых слова, ствараюць прастору для роздуму літаратурным крытыкам, уплываюць на творчыя планы перакладчыкаў, музыкантаў, становяцца аб'ектам натхнення для іншых пісьменнікаў і прадметам навуковага аналізу для літаратуразнаўцаў. Многія вершы з тых кніг аздобілі школьныя падручнікі, бо акурат з падобных радкоў – шчырых, мілагучных, простых і мудрых у адначасці, мусіць пачынацца шлях чалавека ў свет паэзіі. Колькі, напрыклад, лёгкасці, святла і святасці ў трыялеце «Сняжынкі»:

Лёгкія сняжынкi у цішы
 долу апускаюцца нясмела...
 Светла ў полі, светла на душы...
 Лёгкія сняжынкi у цішы...
 Спіць сасна ў пушаным шалашы,
 а навокал – так бялютка-бела.
 Лёгкія сняжынкi у цішы
 долу апускаюцца нясмела.

Гэты паэтычны цуд з самага першага зборніка Д. Бічэль «Дзявочае сэрца» (1961). Змешчаны ён невыпадкова і ў вучэбным дапаможніку па беларускай літаратуры для 8-га класа М.А. Лазарука, В.І. Русілікі і І.М. Слесаравай (Мінск, 2011).

Не забывайма, дарэчы, што Д. Бічэль у свой час скончыла спачатку Навагрудскае педагагічнае вучылішча, потым гісторыка-філалагічны факультэт Гродзенскага педінстытута (цяпер Гродзенскі дзяржаўны ўніверсітэт імя Янкі Купалы), працавала настаўніцай беларускай мовы і літаратуры, таму лёгка магла сабе ўявіць, як выглядаюць далгляды спадзяванняў малага, недасведчанага чытача. Ды і не толькі дадзеная акалічнасць адыграла сваю ролю пры напісанні яркіх твораў для дзетак. Кожная жанчына – перад усім маці, якую Пан Бог яшчэ дзяўчынкай надзяляе дарам найдакладней разумець мову дзіцячых душаў і сэрцаў. Паэтка Данута Бічэль нарадзіла двух дзяцей – Віку (сёння вядомая мастачка В. Ільіна-Загнетава) і Валеру (гэта пра яго чытаем радкі ў славытым вершы У. Караткевіча «Каложа»: *Ўскінь далоні тонкія ўгору, // Сыну неба акрэслі шлях, // Каб навекі адбіліся зоры // У тваіх і дзіцячых вачах*). А яшчэ туліла, гарнула да сябе іншых дзетак: у беларускі гурток «Вянок» пры створаным ёй музеі Максіма Багдановіча прыходзілі школьнікі з усёй Гародні. Прычым сілком іх туды ніхто не гнаў – усе беглі да Дануты Янаўны з радасцю, а вярталіся адтуль з удзячнасцю за цеплыню і спагаду, якую нельга было атрымаць у казённых сценах савецкай школы, а часам і дома.

Калі мы ўжо згадалі пра музей, то не забудзем адзначыць, з якім энтузіязмам, з якой любоўю цягам столькіх гадоў будавала Д. Бічэль той домік Максіма, каб саграваць у ім апроч гарадзенскіх хлопчыкаў і дзяўчынак, усіх беспрытульных дзяцей Беларусі: настаўнікаў і студэнтаў, маладых паэтаў, музыкаў і мастакоў, моладзевых лідараў і людзей старэйшага пакалення – усіх тых, хто пачуваўся чужым ва ўласным краі, але не губляў надзею адшукаць сваю сапраўдную радзіму, якая цяплілася недзе на самым дне генетычнай памяці. Гэта і пра кожнага з іх наступныя радкі:

Шчочку да вуснаў туліць,
каб таямніцу спытаць:
– Скажы мне праўду, матуля,
Беларусь – яна сірата?

Шмат хто знаходзіў прытулак у доме Паэта – *вандроўнік, лірнік і ратай*, дзе кожнага чакала добрае слова, шчырая ўсмешка. Для ўсіх іх Данута Янаўна, спадарыня і пані Данута была як маці, духоўная маці. Дарэчы, праязік і паэт са Слоніма Іван Сяргейчык, будучы не нашмат маладзейшым за Д. Бічэль, заўсёды яе так і называў: матуля. Паступова музей стаўся сапраўдным культурным цэнтрам, дзе адбываліся цікавыя мастацкія імпрэзы, дыскусіі, сустрэчы з вядомымі дзеячамі. У тыя моманты язык не паварочваўся назваць Беларусь сіратой, бо было каму сказаць:

Між рэкамі ды пушчамі стаю.
Зблуканых запрашаю на вячэру.
Люблю вас – нібы Віку і Валеру...
Каму ж яшчэ аддам любоў сваю?

Зрэшты, пра стварэнне музея М. Багдановіча, ды і пра іншыя цікавыя калямузейныя гісторыі шануюны чытач зможа даведацца ад самой яго стваральніцы, так бы мовіць з першакрыніцы, разгарнуўшы, напрыклад, кнігазбораўскі том “Выбраных твораў” Д. Бічэль (Мінск, 2016): у трэцяй частцы згаданага тома змешчаны ўспаміны, эсэ, ды розныя замалёўкі пераважна з жыцця літаратурнай Гарадзеншчыны. Мы ж прыгадалі музей М. Багдановіча ў Гародні з крыху іншай мэтай – каб акрэсліць асноўныя эстэтычныя арыенціры Д. Бічэль, паказаць эвалюцыю творчай свядомасці пісьменніцы, пазнаёміць з тэматыкай і праблематыкай вершаў, вызначыць каардынаты мастацкага мыслення паэткі, падрыхтаваць новага чытача, які, магчыма, яшчэ не знаёмы з гэтай аўтаркай, да звiлістых сцежак яе матываў і вобразаў, каб той чытач на ўласныя духоўныя вочы змог убачыць свет яе светлага слова сярод падобных вербальных светаў. Такім чынам музей для нас – як своеасаблівы маяк, альбо межавы знак, што дапаможа зарыентавацца ў нашай вандроўцы па мастацкай прасторы адной з найлепшых беларускіх пісьменніц. Найперш, дзякуючы музею, мы можам раздзяліць творчасць Д. Бічэль на наступныя перыяды (умоўна, канешне, бо любая перыядызацыя – рэч вельмі няпэўная): «дамузейны», «музейны» і «постмузейны». Дарэчы, паводле колькасці выдадзеных кніжак, перыяды амаль што

роўныя, а вось зместава-ідэйнае напаўненне іх (і саміх перыядаў, і кніг, што выйшлі з друку ў тым часавым прамежку), канешне, адрозніваецца.

Вершы першага, «дамузейнага» перыяду (з кніг 60-х і 70-х г. г.) запрашаюць чытача ў вельмі светлы, крыху наіўны, але наскрозь рамантычны свет цнатлівага характа – у чароўную казку, дзе *Пад казачным дубам, над Нёманам сінім // хлапец прызнаваўся ў каханні дзяўчыне*. А як інакш?! Хіба ж можа поўніцца нечым іншым **ДЗЯВОЧАЕ СЭРЦА** паэткі?! Каханне і любоў – відаць, тыя галоўныя апоры, на якіх ад самага пачатку трымаецца паэзія Д. Бічэль. Трохі пазней матыў кахання знікне, але затое матыў любові паступова вырасце да ўзроўню творчага канцэпту. Так, як з любові да бацькоўскай хаты вырастае любоў да цэлага краю, альбо з любові да роднай прыроды вырастае любоў да добрага Творцы Сусвету. Згадаем: *Нехта добры, хто пануе цішай // Нехта дужы, гэты свет калыша...*

Шлях – ад маленькай любові да вялікай – нялёгка, пакручасты. Не кожнаму пад сілу яго адолець. Лірычная герайня Д. Бічэль не выглядае на сяброўку супермена – яна далікатная, лёгкая, вельмі падобная да рамантычных герайнь Адама Міцкевіча. Але яна крочыць наперад, не зважаючы на боль ад калючых зорак пад нагамі. Бо не адна. Побач **НЁМАН ІДЗЕ**.

З Нёманам можна размаўляць. Размаўляў жа некалі з ім наш вялікі паэт, пытаўся: *Niemnie, domowa rzeko moja! gdzie są wody, // Które niedgdyś szerpałem w niemowlęce dłonie*. Нёман разумее кожную мову, калі прамаўляць сэрцам, бо сам *цячэ праз сэрца*. І, вядома, адказвае на ўсе пытанні.

А на Нёмане – крыгаход.
Крыгі-востравы, нібы роздумы.
А навошта ты кожны год
мне прыносіш горкія ростані?

Так, яго можна часам і папракнуць за «горкія ростані», але Нёман ніколі на нікога не крыўдуе. Ён добры, *...плыве сабе ўдаль, як звычайна, // стагоддзямі вербы да хваль прыручае*, дазваляе нават месяцу звільць гняздо над галавой, і той сядзіць, *ножкі у Нёман звесіўшы*. Канешне, здараецца і такое, што *...на Нёмане пад калінаю // разальцеца туга па вадзе...*, але часцей за ўсё яго воды светлыя і празрыстыя, як роднае слова *пяшчотнае, шчырасці поўнае, // маё беларускае, роднае, кроўнае...* І тады *Нёман тут не цячэ, здаецца, // а танцуе між берагоў*.

Як бачым, Нёман у паэзіі Д. Бічэль – больш чым вобраз. Ён нясе свае хвалі праз усю творчасць паэткі, праз усе перыяды, настолькі трапна адлюстроўвае самыя розныя адценні думак і пачуццяў, што становіцца сімвалам – спагады, мудрасці, радасці, сяброўства, кахання, часам тугі, і заўсёды сімвалам свайго, роднага, блізкага. Як і ў А. Міцкевіча, гэта адзін з галоўных складнікаў мастацкага свету, што выконвае мноства функцый: ад стварэння прасторава-часавых мадэляў да вырашэння эстэтычных задач.

Дарэчы, на падабенства мастацкай манеры Д. Бічэль і А. Міцкевіча нельга не звярнуць увагу. Яно адразу кідаецца ў вочы (як, зрэшты, і вершы, прысвечаныя класіку, альбо творы, у якіх сучасная аўтарка пэўным чынам апелюе да слова вешчуна). З аднаго боку, канешне, паміж паэтамі існуе немалая часавая прорва, аднак для культуры, асабліва народнай, нейкія 150 гадоў – не такі ўжо і вялікі адрэзак. А менавіта беларуская народная культура, прычым з аднаго рэгіёну – Гарадзеншчыны, сталася найважнейшай крыніцай фармавання мастацкага светапогляду абодвух паэтаў. Адтуль імі была ўзятая любоў да простых, але дасканалых формаў, сціплай прыгажосці, няхітрай мудрасці, якімі поўняцца беларускія казкі, паданні, песні. Дзякуючы гэтай бяздоннай скарбніцы А. Міцкевіч стварыў безліч запамінальных вобразаў – тых жа свіцязянак. У яго духоўнай спадкаемніцы ёсць таксама нешта падобнае: **ЗАПАЛЯНКІ**. Успомнім, як ратуючы сваіх герайн, аўтар знакамітай балады «Свіцязь» пераўтварае іх у кветкі. У вершах зямлячкі першага нашага рамантыка ёсць не менш цікавыя пераўтварэнні: *Я са сцежкі ў гушчэчы збілася, // сінім ценем на травы ўпала // ды крынічкай на золку стала*. Як і А. Міцкевіч, Д. Бічэль нярэдка ўводзіць у сваю паэзію рэаліі з жыцця беларусаў, паказвае іх звычкі, традыцыі, маральна-этычныя каштоўнасці, нават стварае ўласныя фальклорныя мадэлі, як напрыклад, у вершы «Старажытны напеў»:

– Хопіць мне дакукі.
Жыта сеяў дзед.
Я ж вазьму жалейку ў рукі,
павандрую ў свет.

ДОЛЯ ў кожнага свая. Нехта сее жыта, нехта знаходзіць іншыя спосабы ратаваць, абуджаць край. Паэт робіць гэта сваім спосабам – звонкім вершам, шчырай песняй. І край абуджаецца, прыслухоўваецца, як расце слова *...у дубоў на вачах, // на ціхіх дажджах*. Слова, якія шчодро сее паэтка Д. Бічэль, падаюць на ўрадлівую глебу спрадвечнай народнай мудрасці: няма нічога мілейшага за радзіму. С тых про-

стых словаў вырастаюць прыгожыя вершы, у якіх родны край быццам райскі куток, дзе думкі людзей чыстыя, не азмрочаныя зайздрасцю і сквапнасцю, дзе добрыя справы робяцца затак (...*Я кашулю затак хлопцу мыла...*),

дзе, збудзіўшы сонца на дасвецці,
 промні ў Нёмане казулі п'юць,
 дзе жанчыны, як малыя дзеці,
 адначасна плачуць і пяюць...

Магчыма, камусьці падасца, што ў сваіх вершах, асабліва ранніх, Д. Бічэль ідэалізуе гэты край і яго людзей, але мы маем тут справу хутчэй не з ідэалізацыяй, а з рамантызацыяй усяго беларускага. Дзеля гэтага паэтка не шкадуе вобразна-выяўленчых сродкаў, часам нават змяняе ўстойлівыя слоўныя адзінкі: *Беларусь, белы вывадак белых варон, // вылятае пад сонца са стрэх, навакол...* – як вядома, фразеалагізм «белая варона», не ўжываецца ў форме множнага ліку. Дарэчы, разбурэнне тых жа фразеалагізмаў, увогуле, цікавасць да гульні са словам – яскравая прыкмета мадэрнісцкай стылістыкі, наяўнасць якой, зрэшты, не дзівіць ў вершах Д. Бічэль, бо яе паэзія, узгадаваная на супольных традыцыях з А. Міцкевічам, увесь час, свядома і бессвядома, імкнулася да крыху іншай паэтыкі і эстэтыкі, той, якую абжываў Максім Багдановіч – адзін з нашых першых мадэрністаў. Зрэшты, не забывайма, што мадэрнізм – малодшы брат рамантызму, альбо яго старэйшы сын. Так ці інакш, абраўшы гэты кірунак, аблічча паэзіі Д. Бічэль з кожным новым вершам набывае ўсё большай выразнасці, непаўторнасці, індывідуальнасці. Аж нарэшце, глянуўшы ў люстэрка гісторыі вербальнага мастацтва, паэзія выгукнула: **ТЫ – ГЭТА ТЫ.**

Мадэрністы – хіба найлепшыя майстры ўрбаністычнага пейзажу. Сведчыць пра гэта між іншым і паэзія М. Багдановіча (прынамсі, нізка «Места»). Запамінальная гарадская лірыка пачынае адваёўваць сабе прастору і ў творчасці Д. Бічэль. І не проста гарадская, а гарадзенская:

Вежы касцёлаў, дрэвы і неба
 ліўнем памыюцца да чыстаты.
 Але патоку баяцца не трэба –
 надта высока ў Гародні масты!

Цікава тое, што нават калі ў вершы адсутнічае кодавае слова «Гародня», гарадзенцы і так лёгка пазнаюць свой горад. Вядома, паэтка дае падказкі: напрыклад, уводзіць вобраз Нёмана, бо для беларускага чытача гэты гідронім найчасцей асацыюецца менавіта з Гародняй, а не

з іншымі гарадамі, праз якія плыве рака. Але і так усё можна пазнаць, калі любіш гэтае места:

Усё было бадзёра, свежа, проста:
сады і стрэхі, вежы, Нёман, прыстань.
Над верхавінамі мігцела кола,
святочна ўсе гайдаліся, вясёла,
і мост гайдаўся ў такт бяздумным гульням,
і мой настрой лунаў над лёгкім гулам!

З вялікім замілаваннем гаворыць Д. Бічэль пра свой родны горад. Так, яна паспела з ім парадніцца, палюбіла яго светлай любоўю, той самай, якой бацькі любяць сваіх дзетак, а дзеці хатніх гадаванцаў. Бо ці паўстала б тады Гародня ў такім мілым і даволі нечаканым вобразе: *На доўгім ад холаду дрыжыць, // бы кацянятка, горад мой любы?! Зрэшты, гараджанкай лірычная герайня Д. Бічэль так і не зрабілася – як толькі выдараецца нагода, яна вяртаецца туды, адкуль родам – у сваё сельскае і анельскае дзяцінства, дзе можна нізаць каралі з жалудоў, у юнацтва, дзе *Звязалі апошні снапок на дажынкі, // і вочы яшчэ не замглілі дажджынкі*, дзе не шэры асфальт пад нагамі, не халодны гарадскі брук, а сцэжка, абапал якой растуць вершы-кветкі: «Купальнік», «Варвялі», «Бальсан», «Пралескі», «Верас», «Галадок», «Барадульнік», «Цвінтарэй», «Зязюліны зёлкі», **БРАТКІ...***

Паэтызацыя роднай прыроды – адна з найбольш яскравых, запамінальных рысаў творчасці Д. Бічэль. І тут не ідзе гаворка пра ўзнаўленне тых альбо іншых прыродных пейзажаў, як гэта часта маем у рэалістычным мастацтве. Свае вершы паэтка напаўняе сапраўдным водарам і шолахам радзімы, аж забываешся, што перад вачыма ўсяго папярковы свет. Так умелі зачароўваць толькі рамантыкі, якія ў сваю чаргу вучыліся ў народных майстроў слова слухаць і глядзець на свет сэрцам. Следам за рамантыкамі вялікае значэнне фларыстычнай сімволіцы надавалі прадстаўнікі мадэрнізму. Д. Бічэль працягвае гэтую добрую еўрапейскую літаратурную традыцыю і нават называе ў гонар сціпрых кветак братак адну са сваіх лепшых кніг. Як вядома, існуе шмат так званых этыялагічных міфаў, якія распавядаюць пра паходжанне розных раслін. Ёсць такі міф і пра браткі, паводле якога дзве сіраты – брат і сястра за неўсвядомлены інцэст былі замененыя ў кветкі. Вядома, падобныя павучальныя гісторыі, якія складаў народ, рэдка трапляюць у літаратуру ў арыгінальным выглядзе. Часцей за ўсё пісьменнікі насычаюць іх актуальным для свайго часу і сябе зместам і сэнсам, аздабляюць дадатковай сімволікай. Браткі для Д. Бічэль застаюцца толькі ўвасабленнем сваяцтва, але і гэтай невялічкай част-

кі старажытнага міфу хапіла, каб стварыць цэлую мастацкую канцэпцыю і паказаць, наколькі свет робіцца змрочным, няўтульным і сіратлівым, калі раптам разрываюцца сувязі крэўнай і духоўнай еднасці. Такім чынам, фаўна і флора роднага краю становяцца для паэтки не толькі крыніцай эстэтычнага захаплення, але і прадметам філасофскага роздуму на адвечныя, анталагічныя і антрапалагічныя тэмы:

Маўклівае лона Радзімы –
 задумлівы верас,
 вымярзаў і гарэў,
 але вырас і пахне... Яшчэ раз
 нахіліся прад ім,
 паклянiся хоць зёлкам на вернасць...

На вялікі жаль, у сучасным свеце паміж людзьмі, нават блізкімі, вельмі часта вырастаюць непераадольныя муры непаразумення, а нават варожасці. Вербальнае мастацтва ХХ стагоддзя, асабліва літаратура экзістэнцыялізму паказала, наколькі глыбока адчужанасць укаранілася ў сістэму каардынат нашага быцця, уплываючы фактычна на ўвесь спектр людскіх стасункаў. Аднак не ўсё страчваецца безваротна. Чалавеку заўсёды даецца шанс ачысціцца, вярнуцца да забытых каштоўнасцей, да Аркадыі альбо райскага саду, дзе хораша і ўтульна, дзе жывуць любоў і спагада, **ДЗЕ ХОДЗЯЦЬ БАСАНОЖ...**

Вершы Д. Бічэль, створаныя цягам 1980-х – 1990-х гадоў, адносім да «музейнага» перыяду яе творчасці. Гэта быў час пошукаў і для паэтки, і для яе лірычнай гераіні. Пошукаў не новых, а старых, адвечных ісцін, якія згубіліся ў будзённай мітусні. Таму зусім заканамерным уяўляецца нам зварот, скажам, да гістарычнай тэматыкі (вершы «Барбара», «Рагнеда», «Баторавыя горка» і інш.). Здаралася, некаторыя тагачасныя крытыкі папракалі паэтку за «скажэнне» гісторыі, аднак сёння мы выдатна разумеем, што гэта была таленавітая інтэрпрэтацыя мінуўшчыны, паэтызацыя старажытнасці, стварэнне своеасаблівага гістарычнага фону, на якім бы чытач змог убачыць праблемы сучаснасці. Гэтак у свой час рабілі рамантыкі.

Яшчэ адна заўважная змена, якая адбылася ў паэзіі Д. Бічэль у дадзены перыяд – паступовае пашырэнне творчай прасторы за кошт геаграфіі. Побач з дамінантным вобразам «малой радзімы» з'явіўся не менш яркі вобраз «радзімы вялікай». Так, поруч з вобразам Нёмана, які па-ранейшаму, застаецца «бацькам» (цэнтральным гідронімам у мастацкай карціне свету), праз вершы паплылі не толькі яго блізкія сваі («*Бацька Нёман з прытокамі Моўчадзь, // Гаўя, Вілія, Ведзьма,*

Дзітва...»), але і другія беларускія рэкі – напрыклад, Днепр (вершы «Дняпро ў Ляўках», «Дняпро»), Бярэзіна, Сож, Прыпяць. А побач з галоўным горадам – Гародняй неўзабаве павырасталі іншыя гарады, мястэчкі ды вёскі: Вільня, Крычаў, Гярваты, Гальшаны, Гудагай, Глінішчы... Між тым, цэнтр паэтычнага свету Д. Бічэль нязменны – гэта край маленства – **ЗАГАСЦІНЕЦ**, дзе свеціць **ДАЎНЯЕ СОНЦА**, край, дзе плывуць хатнія рэкі, дзе і самой можна стацца рэчкай (тут чамусьці раптам згадваецца Ганна Лівія – гераіня рамана Джэймса Джойса «Памінкі па Фінегану»):

Нёман-братка і вучыць, і няньчыць –
Хмару, Сэрвач і Белую Ганчу!
Нёману ў няволю здаюся –
Котра, Чорная Ганча, Дануся...

Край – гэта яшчэ і людзі, са сваімі лёсамі і лёзамі, са сваімі ма-рамі і хмарами, але з адным на ўсіх беларускім небам. Якраз у паэзіі «музейнага» перыяду Д. Бічэль стварае цэлую галерэю цікавых вобразаў-партрэтаў: Францішка Багушэвіча і Элізы Ажэшкі, Максіма Багдановіча і Янкі Купалы, Ядвігіна Ш і Гальяша Леўчыка, Ларысы Геніюш і Янкі Брыля, Уладзіміра Караткевіча і Васіля Быкава... Вядома, партрэты тых, каго не толькі любіла, але і ведала асабіста, выкананы больш цёплымі фарбамі, мусіць тымі самымі, што малявала тату і маму, дзетак, а потым унукаў.

Яшчэ адна адметная рыса творчасці, якая найбольш яскрава праявілася ў так званы «музейны» перыяд – паэтычная міфатворчасць. Уладзімір Калеснік называе гэта нават *адной з праграмных ідэй Д. Бічэль*, заўважаючы, *наколькі паэтка тонка ўлоўлівае магічна-заклінальныя функцыі слова і смела ўжывае аднаведныя прыёмы для паэтызацыі адносін чалавека і прыроды, для напайнення міжчалавечых зносін дзівосна казачным характам*. Зрэшты, міфатворчасць лічыцца адной з галоўных прыкмет усёй сусветнай літаратуры як ХХ-га, так і пачатку новага, ХХІ стагоддзя. У гэтым плане Д. Бічэль паэтка вельмі сучасная. Адзначым найбольш распаўсюджаныя тыпы мастацкага міфалагізму (паводле канцэпцыі Міхаіла Эпштэйна), якія можна сустрэць у яе вершах: гэта арыентацыя на архетыпічныя канстанты чалавечага і прыроднага быцця, узнаўленне фальклорнай свядомасці і этнічна самабытных пластоў нацыянальнага жыцця, і, нарэшце, зварот да лірыка-філасофскай медытацыі. Некаторыя скептыкі могуць, канешне, уступіць тут у спрэчку, маўляў, сучасная культура, будучы вельмі рацыянальнай, кіруецца шляхам татальнай дэміфала-

гізацыі ўсіх сваіх формаў, у тым ліку і мастацтва, таму дзе сёння знайсці тых першасных арыенціры, якія дапамогуць мастаку дакладна ўзнавіць хоць бы адзін дробны элемент той жа фальклорнай свядомасці? **А НА ПАЛЕССІ** хоць бы, ...*Дзе дываны даматканья сохнуць на плоце, // шаластуны старадаўнія звоняць тугой...*!

Нельга не згадаць, што і анталагічны, і антрапалагічны аспект мастацкай праблематыкі айчыннай літаратуры звязаны не толькі з язычніцкімі архетыпічнымі канстантамі, але з культурнымі кодамі хрысціянскага канону – таксама вельмі старажытнымі, фактычна равеснікамі нашага пісьменства. Дарэчы, сучасная заходнееўрапейская літаратура амаль згубіла гэтыя сувязі, аб чым сведчыць яе суцэльная рацыяналізацыя і непераадоўная цяга, нават паэзіі, да эсэістычных і публіцыстычных формаў. Вядома, такая тэндэнцыя рана ці позна прыводзіць да крызісу і заняпаду вербальнага мастацтва. Славянскім літаратурам, у тым ліку і нашай, пакуль што крызіс не пагражае. Бо нашы пісьменнікі вераць у магію жывога слова, а не шукаюць змярцвелыя алгарытмы яго марфалогіі. Бо могуць з усёй шчырасцю сэрца выгукнуць: **БОЖА МОЙ, БОЖА!**

Як было ўжо адзначана, у беларускай літаратуры з даўніх часоў назіраецца цікавае спалучэнне двух пачаткаў – язычніцтва і хрысціянства. У розныя культурныя эпохі працэнтныя суадносіны паміж імі, зразумела, выглядалі па-рознаму. Гэтак і ў межах творчасці асобна ўзятага пісьменніка можа пераважаць той, альбо другі пачатак. Ды і на розных творчых этапах сітуацыя часта мяняецца. Творчы шлях Д. Бічэль таксама няроўны, звільсты ў плане згаданых ваганняў паміж двума традыцыямі. Нейкі час вершы паэткі трымалі раўнавагу, што, зрэшты, адпавядае асаблівасцям беларускай ментальнасці, а можа нават і не беларускай, бо ёсць крыху іншыя людзі – **КРЭСАВЯКІ** – жыхары культурнага памежжа, светапогляд якіх палягае на сінтэзаванні розных, часам нават супярэчлівых формаў свядомасці. Падобнае балансаванне, дарэчы, уласцівае для паэзіі Максіма Багдановіча. Таму прагучалі аднойчы ў ягоным горадзе словы спадкаемцаў: **ТЫ НЕ САМОТНЫ...**

Між тым і спадкаемцы маюць права абіраць свае кірункі. Творчы шлях Д. Бічэль працягваўся: яе вабіў далягляд хрысціянскай эстэтыкі. Паэтка яшчэ, праўда, час ад часу азіралася назад, глядзела на плён ранейшых творчых набыткаў, глядзела адначасова з адчуваннем і стомы, і лёгкасці. Так азіраюцца жнейкі напрыканцы тыдня, азіраюцца ў чаканні, што вось-вось прыйдзе святая **НЯДЗЕЛЬКА**, азіраюцца, каб палюбавацца на свой прыгожы апошні **СНАПОК**.

Трэці, «постмузейны» перыяд творчасці, які распачынаецца на мяжы стагоддзяў, адрозніваецца ад двух папярэдніх магутным хрысціянскім пафасам. Заўважым, хрысціянская паэзія Д. Бічэль вельмі рэдка апранае бліскучы святочны арнат, аддаючы перавагу суровым стро- ям манаха-францішканца. Аднак пад гэтай, здаецца, прастай вопрат- кай-формай заўсёды крыецца глыбокі змест, які паслядоўна, крок за крокам, раскрывае сутнасць хрысціянскага светасузірання. Прычым робіцца гэта не назойліва, а так, каб чытач ад размовы з вершам адчуваў радасць і лёгкасць, як быццам бы ён вандруе ў далёкі, цудоўны край **НА БЕЛЫХ АБЛОКАХ СНОЎ**. Вандруе, каб апынуцца

У тым блакіце, дзе анёлаў крылы
спляліся з хмаркамі ў вяночак мілы,
сусвет трымае белы Галубок.
Сусвет трымаць яму даў права Бог.

Кожны такі верш як споведзь – ні хітрасці, ні жаднай гульні ў іх няма. Замест інтрыгі паэтка прапануе спакой і светласць. Чытаць такія творы трэба з любоўю – як збіраць кветкі, напрыклад, **СТА- КРОТКІ Ў ВЯНОЧАК БОЖАЙ МАЦІ**. Чалавек з атрафіра- ваным пачуццём любові, нават калі ён вялікі знаўца літаратуры, не знойдзе ў гэтых вершах нічога такога, што б яго здзівіла. Хіба толь- кі зверне ўвагу на адметнасць асобных мастацка-выяўленчых сродкаў, якімі па-ранейшаму па-майстэрску карыстаецца Д. Бічэль. Між тым, кожны верш мае і сваю таямніцу, і сваё дакладнае прызначэнне, роўна як **НАРАДЖЭННЕ ЕЗУСА ХРЫСТА, НАШАГА ЗБАЎЦЫ**. Кожны верш, як добры настаўнік, цярпліва тлумачыць той ці іншы момант хрысціянскага веравучэння, спадзяецца, што яго вучань-чы- тач усё зразумее правільна, а калі не зразумее, то адчуе праўду сваім добрым сэрцам. Кожны верш, як малітва, у якой яднаюцца любоў да Адрасата з верай быць абавязкова пачутым:

Ружанец – канат у нябёсы.
Малітва і паперкі-слёзы.
Малітва – на беразе лодка.
Маліцца на беразе лёгка.
На беразе светла маліцца,
як поўная сэрца крыніца,
але, як засушана сэрца,
любоў дапаможа сагрэцца.

Лірыка, як род літаратуры, канешне, і так мае шмат агульнага з малітвай (у багаслоўскім разуменні тэрміна), але калі паэты ро-

бязь малітву лірычным жанрам, іх паэзія выглядае стокроць узнёслай. Шчырыя вершы-малітвы гучаць і з вуснаў Д. Бічэль («Малітва за Антоніка», «Малітва да святога Антонія», «Малітва да апостала Андрэя», «Малітва душаў да святога Андрэя Баболі» «Малітва за Яначку, які пабыў тут некалькі гадзін, і за ўсіх ненароджаных» і інш.).

Ёсць у хрысціян і самая першая малітва, самая галоўная, якой некалі навучыў сваіх вучняў Езус: **ОЙЧА НАШ...** Безумоўна, для тэолагаў гэта найбольш важны сакральны тэкст, з якім трэба абыходзіцца вельмі асцярожна пры перакладзе і інтэрпрэтацыі. Не забывайма, што малітва не захавалася на мове арыгінала (галілейскі дыялект арамейскай мовы), а бытуе сёння ў мностве перакладаў (кананічных і некананічных), а пераклад усё ж такі не можа быць тоесным арыгіналу.

З іншага боку, любая мова – арамейская, грэцкая, лацінская ці беларуская – усяго толькі мова людзей. Усе зямныя мовы, можна падазраваць, вельмі бедныя ў параўнанні з мовай Бога, таму не вельмі прыдатныя да перакладу. Ёсць толькі адна мова, якую разумеюць некаторыя людзі і якая сугучная Боскай – гэта мова паэзіі. Такім чынам, лепшым перакладчым падобных тэкстаў будзе не лінгвіст, а паэт. Вядома, гэта ўсё прыватныя разважанні аўтара дадзенага артыкула. Наўрад ці падобным чынам думала паэтка, калі працавала над сваім варыянтам Панскай малітвы. Проста хочацца падкрэсліць, наколькі гэта і адказна, і смела, і прыгожа – не пабаяцца адкрыць для сябе новыя абсягі Слова Божага, а пасля падзяліцца таямніцай дазнання з іншымі людзьмі! У выніку атрымаўся сапраўды ўнікальны паэтычны цыкл-медытацыя, які намнога пераўзыходзіць паводле эмацыйнай напружанасці і інтэлектуальнай насычанасці любя багаслоўскія інтэрпрэтацыі дадзенай малітвы. Дазволім сабе тут працытаваць невялічкі ўрываек, каб пацвердзіць вышэй выказаныя думкі:

Ты мяне зернем пасеяў тут –
я тут расту...
Ойча наш, калі я перайду
праз мяжу ў прастору, у прастату,
праз генетычны код роду,
з-пад споду –
ад слова, якое адбілася ценем,
да Слова, Якое сталася Целам,
магчыма, так праясніцца
таямніца жывога жыцця –
я – Тваё, Ойча, узлюбленае дзіця...

Ёсць апроч «Малітвы Панскай» яшчэ адзін цыкл, які таксама можа па праву назваць вяршыняй не толькі ўласнай творчасці Д. Бічэль, але і ўсёй прынамсі ўсходнеславянскай хрысціянскай паэзіі: гэта «Крыжовы Шлях Збаўцы Нашага Езуса Хрыста». Апроч несумненых мастацка-эстэтычных вартасцей, адметнасць дадзенага цыклу заключаецца ў магчымасці яго выкарыстання, так бы мовіць, на практыцы – ў традыцыйным каталіцкім набажэнстве, якое ўзнаўляе ў памяці вернікаў асноўныя моманты пакут Хрыста. Нагадаем, набажэнства складаецца з 14 стацый, кожная з якіх звяртае ўвагу на найбольш трагічныя моманты апошніх гадзін зямнога жыцця Бога. Усе гэтыя моманты знаходзяць годнае ўвасабленне ў згаданым паэтычным цыкле, які Д. Бічэль завяршае «Малітвай на заканчэнне Крыжовага шляху». У ёй паэтка-плачка падводзіць чытача да тонкай мяжы паміж святлом веры ў выратаванне і праўдай пазнання Боскай мэты:

Езуса Кроў па кроплі праз часу імжу
утварае збаўлення хлеб белы...
Божы святар несмяротную жывую душу
корміць Хрыстовым містычным Целам.

Езус усіх нас пакутна, цярпліва вырошчвае,
нібы перамолатае пшанічнае зерне...
Мы – каласкі Тваёй Таямнічай Госты
на Ахвярніку Ўсеспалення...

Кожны, хто пачуў словы плачкі, урэшце ўсцешыцца і следам з ёй паўторыць: **ІДУ СЦЯЖЫНАЮ ДА БОГА...**

Крочыць да Бога можна рознымі сцяжынамі. Просты чалавек ідзе шляхам малітвы, пакаяння, веры. Паэт ідзе тым самым шляхам, але глядзіць не ў дол, а ўверх, таму коле босыя ногі апалымі зорамі вершаў – сваіх і іншых паэтаў. Сцяжына Д. Бічэль шчодра імі ўсыпана – вершамі рознай формы, з розным змястоўным напаўненнем. Але нават чужыя вершы паэтка ўмее зрабіць сваімі, асцярожна пераклаўшы іх, як часам перакладаюць з аднаго месца ў іншае старыя каштоўныя рэчы. Не забывайма, што паэтычны пераклад – самы складаны з усіх відаў перакладу. Складанасць крыецца перш за ўсё ў мове, як спосабе адмысловага светасузірання: перакладаючы верш з адной мовы на іншую, перакладчык насамрэч падмяняе чужое светабачанне сваім. І калі светабачанне паэта і перакладчыка блізкія, то падмену можна будзе і не заўважыць. Таму, канешне, найлепш перакладаць творцаў блізкіх па духу. Для Д. Бічэль такімі творцамі сталі найперш Караль Вайтыла (Папа Рымскі Ян Павал II), Ян Твардоўскі, Мацей Юзаф Канановіч,

Міраслаў Качмарэк. Хто знаёмы з паэзіяй згаданых аўтараў, ведае, наколькі складаная яна, бо апелюе ў адначасці і да душы, і да розуму чалавека, утрымлівае ў сабе мноства няпростых тропаў і сімвалаў, звязаных з асновамі хрысціянскага светасузірання. Між тым, пераклады з гэтых няпростых паэтаў атрымаліся ў Д. Бічэль бліскучымі, у выніку чаго беларуская літаратура ўзбагацілася прыгожымі, глыбокімі творами, значна пашырыла сваю эстэтычную прастору.

Тры перыяды ў творчасці Д. Бічэль – тры высокія прыступкі, якія адолее толькі самы смелы, самы чуйны і самы ўдумлівы чытач. Хочацца верыць, што такія знойдуцца. Не глядзячы на сучасную рэальнасць, якая настойліва мяняе літаратурныя густы, адчуванне і разуменне паэзіі, патрабуючы пастаяннай пагоні за звышновымі, супермоднымі тэндэнцыямі. Яны знойдуцца, бо зразумеюць аднойчы простую ісціну: не трэба шукаць цудаў недзе за даляглядам, калі цуды тут, побач, у тым ліку і ў паэзіі Дануты Бічэль.

IN MEMORIAM

DOI: 10.15290/bb.2017.09.39

**Ігар Жук
(1957–2017)**

Падарунак лёсу – быць народжаным у чэрвені, кветкавым, свежа-зялёным, галасіста-птушыным, калі кожны дзень, што маленькая сонечная вечнасць. 13 чэрвеня 2017 года доктару філалагічных навук, прафесару Ігару Васільевічу Жуку споўнілася 60 гадоў. Зусім жа неўзабаве, у апошні дзень свайго цудоўнага юбілейнага чэрвеня, ён імкліва, не паспеўшы развітацца з тым і з тымі, што і каго любіў, сышоў у вялікую Вечнасць. Асірацелі родныя, сябры, вучні, неймаверную страту панесла беларускае літаратуразнаўства.

Напрыканцы кастрычніка падчас скарынаўскай канферэнцыі, прысвечанай 500-годдзю беларускага кнігадрукавання, у бібліятэцы Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы адбылася прэзентацыя апошняй, выдадзенай ужо пасля смерці, кнігі Ігара Жука “Прыхінуцца да крыніцы” – плёну шматгадовага асэнсавання тэмы і матыву беларускага шляху ў паэтычнай спадчыне Янкі Купалы і Якуба Коласа. “Вянком айчыннага літаратуразнаўства” назваў яе у сваёй прадмове Іван Штэйнер, вядома ж, згадаўшы Максіма Багдановіча. І меў падставы, каб сказаць: “Манаграфія Ігара Жука – найперш Кніга”. Уласна як кнігамі са сваёй канцэпцыяй, сур’ёзнай, вагомай, былі і папярэднія: “Сустрэчны рух. Літаратуразнаўчыя эцюды” 1998, “Празаічны тэкст: дынаміка рытмавага існавання” 2003.

Распачаўшы свае літаратуразнаўчыя досведы як тыповы гісторык прыгожага пісьменства ў васьмідзесятых гадах мінулага стагоддзя назіраннямі над творчасцю маладых беларускіх празаікаў, а далей – Ул. Чаржынскага, К. Чорнага, Я. Купалы і інш., Ігар Жук заяўляе пра сябе ўжо ў канцы дзевяностых гадоў як пра даследчыка беларускай фармальнай школы. Сведчаць пра гэта, між іншым, такія пра-

цы як “Прасадычныя характарыстыкі прозы (назіранні над рытмамелодыкай прозы К. Чорнага)” (1996), “Парадоксы метрадынамікі прозы” (1997), “Аб адным падыходзе да атрыбуцыі мастацкага тэксту на падставе матэматычнай тэорыі разпазнавання вобразаў” (1998), “Коланавыя сіметрыі ў структуры праявічнага тэксту” (1999) і г.д. Плённа працягнуўшы даследаванні рытмічнай структуры мастацкага тэксту, распачатыя Алесем Яскевічам, аўтар выключнай працы “Прыхінуцца да крыніцы” ўваходзіць у глыбінную метафізіку мастацкага светабачання Янкі Купалы і Якуба Коласа.

Неймаверную страту панесла беларускае літаратуразнаўства. Суцяшэннем можа быць толькі адно – духоўнаму свету, ідэям Ігара Жука, выказаным неўміручым беларускім словам, наканава вечнае жыццё, далейшы новы плён.

*Супрацоўнікі Кафедры Беларускай філалогіі
Універсітэта ў Беластоку*

Informacja o autorach

Alsztyniuk Anna (Альштынiюк Анна), doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Białoruskiej (asystent).

Arciszewska Katarzyna, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet Gdański, Katedra Rosjanoznawstwa, Literatury i Kultury Rosyjskiej (adiunkt).

Barowka Wanda (Бароўка Ванда), doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Państwowy Uniwersytet im. P. M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (profesor).

Biełaja Alena (Белая Алена), doktor nauk pedagogicznych, Baranowicki Uniwersytet Państwowy, Wydział Języków Słowiańskich i Germańskich (profesor).

Brusewicz Anatol (Брусевич Анатоль), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Polskiej (docent).

Danilczyk Aksana (Данiльчык Аксана), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Narodowa Akademia Nauk Białorusi, Instytut Literaturoznawstwa im. Janki Kupały (starszy pracownik naukowy).

Dziesiukiewicz Wolga (Дзесюкевич Вольга), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Uniwersytet Państwowy, Instytut Dziennikarstwa, Katedra Stylistyki i Edycji literackiej (docent).

Fedorczuk Irina (Ирина Федорчук), doktor habilitowana nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet Szczeciński, Wydział Filologiczny, Zakład Historii Literatur Słowiańskich, (profesor nadzwyczajny US).

Gubskaja Wolga (Губская Вольга), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny (Mińsk), Wydział Międzynarodowych Kontaktów Biznesowych, Katedra Języków Białoruskiego i Rosyjskiego (docent).

Jawgienidze Iryna (Яўгенідзэ Ірына), magister filologii białoruskiej, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny, Katedra Filologii Białoruskiej (doktorantka).

Kołodziejczak Aleksandra, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, współpracownik Katedry Badań Filologicznych „Wschód – Zachód” w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu w Białymstoku.

Ksenicz Andrzej, profesor zwyczajny, doktor habilitowany nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet Zielonogórski, Wydział Humanistyczny, Zakład Literatur Wschodniosłowiańskich.

Kuprijanowicz Adrian (Куприянович Адриан), magister filologii białoruskiej, badacz niezwiązany z uczelnią, absolwent UwB.

Leśka Lilija (Леська Лілія), magister filologii białoruskiej, Białoruski Państwowy pedagogiczny Uniwersytet im. Maksima Tanki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (wykładowca).

Matus Irena, doktor habilitowana nauk humanistycznych w zakresie historii, Uniwersytet w Białymstoku, Wydział Filologiczny, Zakład Kultury Białoruskiej (profesor nadzwyczajny UwB).

Matus Justyna, magister filologii rosyjskiej, studentka Studiów Doktoranckich Uniwersytetu w Białymstoku.

Maszczeńskaja Ludmiła (Машчэнская Людміла), doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie językoznawstwa, Białoruski Uniwersytet Państwowy, Wydział Filologiczny, Katedra Języka Rosyjskiego (profesor).

Nowasielcawa Inesa (Навасельцава Інеса), doktor nauk filologicznych w zakresie językoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny (Mińsk), Wydział Międzynarodowych Kontaktów Biznesowych, Katedra Języków Białoruskiego i Rosyjskiego (docent).

Nikifarawa Wolga (Нікіфарава Вольга), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Grodzieński Uniwersytet Państwowy im. Janki Kupały, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Rosyjskiej i Obcej (docent).

Rusiłka Wolga (Русілка Вольга), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Witebski Państwowy Uniwersytet im. P. M. Maszerawa, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (docent).

Szmatkowa Iryna (Шматкова Ірына), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Ekonomiczny (Mińsk), Wydział Międzynarodowych Kontaktów Biznesowych, Katedra Języków Białoruskiego i Rosyjskiego (docent).

Szwed Ina (Швед Іна), doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa i folklorystyki, Brzeski Uniwersytet Państwowy im. A. S. Puszkina, Wydział Filologiczny, Katedra Dziennikarstwa (profesor).

Sadecki Artur, magister filologii rosyjskiej, Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Wydział Humanistyczny, Instytut Filologii Słowiańskiej, Zakład Literatury i Kultury Rosyjskiej (doktorant).

Siwek Beata, doktor habilitowana nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, kierownik Katedry Literatury Ukraińskiej i Białoruskiej Instytutu Filologii Słowiańskiej.

Tarasowa Jelena (Тарасова Елена), magister filologii rosyjskiej, Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Maksima Tanki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Rosyjskiej i Obcej (doktorantka).

Tarasowa Tamara (Тарасова Тамара), doktor habilitowana nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Państwowy Uniwersytet Pedagogiczny im. Maksima Tanki, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury i Kultury Białoruskiej (profesor).

Zambrzycka Marta, doktor nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa, Uniwersytet Warszawski, Wydział Lingwistyki Stosowanej, Katedra Ukrainistyki (adiunkt).

Zaremba Ludmiła (Зарэмба Людміла), doktor nauk filologicznych w zakresie literaturoznawstwa, Białoruski Uniwersytet Państwowy, Wydział Filologiczny, Katedra Literatury Białoruskiej (docent).

Żygar Swiatłana (Жыгар Святлана), studentka, Brzeski Uniwersytet Państwowy im. A. S. Puszkina, Wydział Filologiczny.

Zasady publikowania w roczniku „Białorutenistyka Białostocka”

1. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” przyjmuje do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane:
 - artykuły naukowe (objętość do 20 stron maszynopisu),
 - recenzje merytoryczne, polemiczne, oceniające (objętość do 5 stron maszynopisu),
 - informacje o książkach (objętość do 2 stron maszynopisu),
 - sprawozdanie z sesji/konferencji naukowej (objętość do 3 stron maszynopisu).
2. Rocznik „Białorutenistyka Białostocka” zamieszcza materiały w języku białoruskim, rosyjskim i polskim.
3. Teksty należy przysyłać w postaci załącznika do listu elektronicznego na adres: **belsk2009@yandex.ru**;
4. Układ tekstu:
 - imię i nazwisko autora,
 - nazwa jednostki naukowej,
 - tytuł artykułu,
 - tekst główny,
 - bibliografia,
 - streszczenia i słowa kluczowe,
 - informacja o autorze.
5. Wymogi techniczne:
 - a) wszystkie teksty powinny zawierać streszczenie i słowa kluczowe w języku angielskim, a także w polskim lub w białoruskim w zależności od języka artykułu (do 0,5 strony);
 - b) do artykułu autor powinien dołączyć angielską wersję tytułu i wykaz literatury (z zachowaniem alfabetycznej kolejności pozycji bibliograficznych według nazwisk autorów, tytułów prac zbiorowych);
 - c) maszynopis powinien być przygotowany z zachowaniem interlinii – 1,5 wiersza i marginesu po lewej stronie – 35 mm, czcionka Times New Roman 12 pkt.; przypisy należy zamieszczać u dołu strony (czcionka Times New Roman 10 pkt., interlinia – 1 wiersz);
 - d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
 - e) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku białoruskim i rosyjskim należy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
 - f) krótkie cytaty umieszczone w tekście należy ujmować w cudzysłów, dłuższe cytaty zapisujemy czcionką Times New Roman 10 pkt. w osobnym akapicie;
 - g) opis źródła w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:
Кніга:
В. Каваленка, *Веліч праўды. Выбранае*, Мінск 1989, с. 32.
Тамсама, с. 44.
В. Каваленка, *Веліч праўды...*, с. 135.
Фрагмент кнігі:
С. Андрэюк, *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. Андрэюк, *Свет...*, с. 322.
Артыкул у часопісе:
Я. Саламевіч, *Псеўданімы і крыптанімы Максіма Багдановіча*, “Роднае слова” 2011, № 7, с. 17.
Дакументы online:
В. Б. Нікіфарова, *Янка Брыль – чытач М. Гогаля*, [online], <http://www.elib.grsu.by/doc/10794>, [доступ: 09.05.2016]